

PLAFONDS PEINTS MÉDIÉVAUX EN LANGUEDOC

Un plafond peint du XV^e siècle, oeuvre d'art longtemps abandonnée, revit à Capestang ; il est offert au public depuis l'été 2008. C'est à cette occasion qu'a été réuni le colloque, dont les actes sont publiés dans ce volume. Ni l'un ni l'autre n'auraient pu se faire sans de nombreux concours et sans la détermination de la municipalité de Capestang. Qu'elle trouve ici l'expression de notre admirative reconnaissance pour son courage généreux et son efficace ténacité.

septembre 2009

Photos de couverture : détail du plafond du château de Capestang (photo Jean Luc Tisseyre) et plafond du logis abbatial, abbaye de Saint-Hilaire (photo Marianne Gramain).

PLAFONDS PEINTS MÉDIÉVAUX EN LANGUEDOC

Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse
21-23 février 2008

Études réunies par Monique BOURIN et Philippe BERNARDI,

avec la participation de :

Jean-Philippe ALAZET, Pierre-Olivier DITTMAR,
Marie-Laure FRONTON-WESSEL, Alain GIRARD, Elian GOMEZ,
Agnès MARIN, Jean-Michel MARTIN, Jannie MAYER,
Christian de MÉRINDOL, Jean NOUGARET, Jean-Claude SCHMITT,
Bernard SOURNIA, Jean-Louis VAYSSETTES

Presses Universitaires de Perpignan

Sommaire

Préface

Alain GIRARD..... 7

Une expérience pionnière : la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit

Alain GIRARD..... 15

Les plafonds peints. État de la question et problématique

Christian de MÉRINDOL..... 31

Décor et support : quelques éléments de terminologie relatifs aux charpentes peintes médiévales

Philippe BERNARDI..... 51

Le plafond peint est-il un espace marginal ? L'exemple de Capestang

Pierre-Olivier DITTMAR et Jean-Claude SCHMITT..... 67

Homogénéité et nuances thématiques autour de Narbonne, à travers les plafonds peints de Lagrasse et de Capestang

Marie-Laure FRONTON-WESSEL..... 99

Le plafond de la loggia de la reine au palais des rois de Majorque de Perpignan

Jean-Philippe Alazet et Agnès Marin..... 115

Trois plafonds montpelliérains du Moyen Âge

Bernard SOURNIA et Jean-Louis VAYSETTES..... 149

Quelques exemples de plafonds peints médiévaux et tardo-médiévaux à Béziers

Elian GOMEZ..... 173

Autour de Pézenas, les plafonds peints de la moyenne vallée de l'Hérault. État de la question.	
<i>Jean NOUGARET</i>	187
Structures des plafonds (XIV^e- XVI^e) siècles dans la France méridionale d'après les relevés du Centre de recherche sur les monuments historiques	
<i>Jannie MAYER</i>	201
Restauration immobilière, histoire de l'art et fiscalité : un plafond peint du XV^e siècle découvert à Carcassonne	
<i>Jean-Michel MARTIN</i>	215
Conclusion	
<i>Philippe BERNARDI</i>	233
Postface	239
Table des figures	243

PRÉFACE

A regarder un édifice en état d'abandon, il semble que le bois ne soit pas un matériau de construction. Et pourtant ! Qu'est un monument en ruine, sinon un objet patrimonial résiduel, un squelette ? Le plus souvent, il n'est plus constitué que de ce qui n'est pas de bois, ce matériau ne se signalant plus que par son absence : empreinte en négatif du mur-pignon d'une toiture, trous alignés dans les murs ou corbeaux tendus vers le vide, fantômes de planchers effondrés... La ruine cache deux œuvres distinctes en elle-même, celle qu'elle était, celle qu'elle est devenue. La seconde n'a presque plus rien de commun avec le dessein de son architecte. Dans cet écart jouent deux regards différents : celui du scientifique qui redécouvre l'intégrité de l'édifice et qui sent qu'elle est indispensable à la beauté, celui du philosophe et du romantique qui lisent dans ces lignes improbables la mort et le temps et dont l'imagination reconstruit le monument lorsque la vision s'évanouit.

La perte de matière semble inexorable. Pour l'enrayer, on a pu la renouveler mais l'édifice a alors perdu un peu de son authenticité. On estimait néanmoins que le bois, considéré comme périssable, devait être remplacé. Parfois, pour éviter de nouveaux déboires, le bois d'origine a cédé la place à un autre matériau, le béton armé à la cathédrale de Rouen ou la fonte à celle de Chartres, pour réparer les dommages causés par la guerre.

Revient en mémoire un récit de Plutarque dans ses *Vies parallèles*. Les Athéniens conservaient précieusement le vaisseau sur lequel s'était embarqué Thésée, leur roi légendaire. Ils en enlevaient les vieilles planches au fur et à mesure qu'elles s'abîmaient et les remplaçaient par de nouvelles, qu'ils fixaient solidement aux anciennes. Les philosophes étaient divisés, ajoute Plutarque. Pour les uns, l'embarcation était toujours la même. Pour d'autres, c'était un bateau différent.

Le bois ne serait-il qu'un matériau secondaire, interchangeable ? Parce qu'il est éphémère, son authenticité n'a-t-elle pas d'importance ? Mais un bâtiment, dont les matériaux ont été remplacés peu à peu, reste-t-il un véritable objet patrimonial ? Il était inévitable qu'un colloque sur les charpentes et plafonds peints aborde en préambule ce type de question. Car, bien qu'ancien, le débat reste d'actualité.

En fait, avec le temps, nos connaissances technologiques et archéologiques se sont accrues, ce qui permet à la fois de restituer un élément manquant avec plus de sûreté et de prolonger la vie de l'existant. Nos champs d'incertitude sont ainsi mieux déterminés qu'hier. Il n'en demeure pas moins que le problème de conservation reste récurrent et se pose avec une acuité particulière. On sait désormais qu'il convient de conserver non seulement l'authenticité de la

forme mais aussi l'authenticité de la matière. Le bois garde en effet des informations extrêmement utiles à l'historien. Riches d'enseignements sont la date d'abattage de l'arbre et son origine géographique que fournit la dendrochronologie. Cette science permet de préciser la chronologie du bâtiment et de la comparer, voire de la confronter, à celle que propose l'étude stylistique. L'exactitude, certes, n'est pas la vérité, pour reprendre l'heureuse formule d'Henri Matisse. Aussi importe-t-il de garder en mémoire, comme partout ailleurs, que la forme et la matière ne constituent que des supports. Ils supposent la présence de l'homme, qui est au cœur de l'histoire, comme aimait à le rappeler Marc Bloch.

Le public a trop souvent tendance à limiter le patrimoine à son aspect monumental et imposant : cathédrales, châteaux... Il en déduit que c'est un patrimoine public et désincarné et qu'à ce titre, il n'a pas personnellement à veiller sur son intégrité. C'est l'affaire de la collectivité, pense-t-il communément. Or il existe également des bâtiments à usage privatif qui appartiennent à des particuliers, eux aussi légués par les générations passées. Ils constituent à part entière notre patrimoine. Hélas pour eux, on ne sait pas toujours les voir. Et même si on sait les regarder, est-on enclin à les respecter ? On a plutôt tendance à les asservir à notre mode de vie. C'est regrettable car les planchers et les charpentes de nos maisons, même sous une apparence modeste, revêtent une importance encore trop souvent insoupçonnée, tant au niveau de la technique de construction que du décor. Les transformations des demeures pour les adapter à la vie d'aujourd'hui détruisent ces ensembles pour faire la place à des planchers en béton, beaucoup plus résistants et résolument « modernes ». La revitalisation par une ossature de substitution entraîne inévitablement de graves altérations. Le patrimoine s'accommode mal de cette mondialisation, signe de la paupérisation d'une connaissance faite de particularismes.

Pourtant l'attention a été attirée depuis longtemps par les chercheurs. En l'état actuel de notre savoir, Léon Alègre paraît être l'un des tout premiers dans cette région à reconnaître l'intérêt de ce que l'on nomme communément les plafonds peints. Dès 1863, il étudie la charpente de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit, avec une méticulosité qui aurait dû faire école, tant elle est exemplaire. Il dessine chaque élément de la structure et du décor qu'il restitue en couleur sur un album. Il les décrit et analyse chaque forme. Il se rend compte qu'un plancher intermédiaire est venu diviser l'élévation qu'il reconstitue dans son état initial, croquis à l'appui. Il date la salle et en retrouve la fonction originelle avec une grande préci-

sion. Il lui redonne son identité alors qu'elle avait été transformée en grenier depuis plus de trois cents ans. Mais l'étude de ce pionnier reste manuscrite, après avoir été lue au congrès des sociétés savantes. Elle est classée sans suite. Ainsi en va-t-il des sociétés comme des hommes : On n'est curieux qu'à proportion qu'on est instruit, estimait Jean-Jacques Rousseau. Louis Bruguier-Roure, qui reprend cette étude en 1885 en l'élargissant à la Vallée du Rhône, ne voit que des œuvres d'art destinées à l'instruction du petit peuple, guidé qu'il est par sa vision de royaliste et de fervent catholique.

Si l'administration des monuments historiques protège des charpentes tout au long du XX^e siècle, pour leur aspect « extraordinaire », en revanche les historiens de l'art ne s'y intéressent guère. Ils ont alors pour habitude de fonder leurs observations sur les chefs d'œuvre d'artistes en renom. Le genre n'est pas assez noble et les productions maladroites ne méritent pas leur attention. Pourtant, comme ailleurs, leur restauration peut être un moment privilégié, non seulement de la connaissance des édifices mais aussi de la série à laquelle ils appartiennent, qu'ils soient édifices civils, religieux ou militaires, publics ou privés. On sait aujourd'hui que les peintres qui les ornèrent ont enregistré précocement les mutations profondes de la Renaissance. Il faut attendre 1977 avec la thèse magistrale de Jacques Peyron pour que la communauté scientifique, à la suite de Marcel Durliat, prenne conscience de l'importance de ce matériau, comme élément à part entière de la construction du discours historique. Mais il s'en tient encore à l'étude d'éléments qu'il isole à l'intérieur des constructions. Qu'importe : Jacques Peyron a donné ses lettres de noblesse à ce patrimoine délaissé. Sa thèse a les accents d'un discours de la méthode, qui était déjà celle de Léon Alègre. Désormais l'examen des vestiges en place prend le pas sur les connaissances livresques, qui constituent un contrepoint de l'analyse.

Le développement de l'archéologie, grâce notamment à la pratique de l'observation sur le terrain, favorise grandement l'essor de la discipline et stimule la recherche. De la pratique de cette science auxiliaire de l'histoire, le chercheur sait qu'il doit croiser son regard avec celui qu'apportent d'autres disciplines, comme notamment l'héraldique. On sait par exemple qu'un écu peint sur une charpente signale un individu en vie. L'information donne donc des séquences chronologiques strictes. Celles-ci, croisées les unes avec les autres, permettent de cerner la chronologie, déjà affinée à partir de l'apport de la dendrochronologie. Si aucune discipline n'est en mesure de proposer une datation fiable, le croisement des informations que révèle chacune des sciences sollicitées peut aboutir à proposer une date précise. D'emblée, la recherche actuelle ne peut être qu'interdisciplinaire. L'application de cette méthode a livré

des premiers résultats tangibles. Au cours de ces dernières années, ils ont tellement renouvelé l'approche traditionnelle qu'il a paru utile de faire le point sur nos nouvelles connaissances.

Le colloque sur les plafonds peints en France méridionale et Méditerranée occidentale est fort de ces constats. Pendant trois journées, il a réuni sur le terrain des historiens, des architectes, des conservateurs et des techniciens. Tant à Capestang qu'à Narbonne et à Lagrasse, le monument est apparu comme un objet et non comme un principe. Il est toujours resté au centre des préoccupations. La confrontation des apports des différents participants, consignés dans les pages qui suivent, est d'une exceptionnelle richesse qui n'a d'égal que l'intérêt des sujets traités, ainsi que la variété et la complémentarité des interventions. De l'une à l'autre de ces dernières, s'est précisé un code d'action exemplaire.

On a dit, répété et même martelé que, suite à une découverte ou préalablement à un projet de restauration, l'analyse doit toujours précéder l'action pour éviter qu'elle ne soit trop mutilante. Avec un principe de prudence chevillé au corps : est-on certain d'appréhender et de comprendre toute la richesse d'un édifice ? Comment préserver ce dont on n'a pas encore conscience ? Comme dans le domaine de la spiritualité, il faut avoir présent à l'esprit que l'invisible n'est pas l'au-delà du visible mais sa source. Ce n'est que par un relevé précis et méticuleux de l'existant que l'on peut établir l'authenticité et identifier le système de construction, comprendre et suivre les modifications qu'il a subies; puis, à partir de l'examen de la pathologie, proposer une restauration respectueuse. Le travail de l'historien, fort de l'apport des sciences auxiliaires, s'appuie sur ces constats et s'en nourrit dans la diversité de ses composantes et des sensibilités des personnes. Il en va de même pour le décor, inséparable de la structure. L'exemple de la restauration du plafond de la *Diana* de Montbrison doit continuer à nous alerter. Elle a été réalisée au XX^e siècle avec des matériaux semblables à ceux du XIII^e siècle. C'est un travail remarquable. Trop, en fait. L'intention était louable, à n'en pas douter. Mais on ne sait plus aujourd'hui distinguer l'original des parties repeintes. Or, avec le temps, les métaux et les couleurs s'étaient altérés et modifiés. Par exemple, comme l'argent, le vert a pu virer au noir. Un fond d'écu de sable ne désigne pas le personnage qui a choisi de poser ses meubles sur un fond de sinople, et inversement. Au-delà de l'identité de la personne, c'est l'univers social et culturel dans lequel il vit qui est déformé et faussé.

Les étudiants et le public ont partagé ces soucis et se sont nourris des connaissances apportées par les spécialistes qui ont répondu à l'attente des organisateurs de la rencontre. Ils ont été aussi nombreux qu'attentifs à écouter les communications, à suivre les débats et à y

prendre une part active. Car, à l'opportunité des découvertes, répond désormais la demande du public, certes des propriétaires des maisons ayant un caractère historique, mais aussi des sociétés savantes locales, relais indispensables de proximité dans cette politique patrimoniale et de tous les curieux qui plus largement recherchent l'émotion du voyage dans le temps. Enfin, il est particulièrement agréable de souligner la participation active d'élus locaux, départementaux et régionaux, tant au niveau de l'organisation matérielle qu'aux discussions. Leur présence témoigne d'un intérêt croissant face à ce patrimoine dont la fragilité n'a d'égal que la beauté. Insérer un édifice dans la vie d'une collectivité territoriale en le respectant est désormais un véritable enjeu pour eux. Ainsi le point des connaissances et l'état des recherches en cours dans l'aire méridionale ont-ils intégré avec bonheur les problèmes de politique et de gestion du patrimoine, dont rend compte cet ouvrage.

Le colloque a donc amplement atteint le but fixé d'établir un bilan des apports les plus récents, pour tracer ensemble de nouvelles pistes d'investigation au service du patrimoine et du public. La meilleure preuve en est dans le choix d'un vocabulaire qui s'est enrichi et précisé, signe d'une recherche renouvelée et en marche. C'est ainsi que les termes de *parclose* ou d'*ais d'entrevous* ont été rejetés pour préférer ceux de *buget* ou de *closoir* afin de désigner les panneaux peints inclinés entre les solives d'un plancher. La remarque peut paraître anodine. Elle ne l'est pourtant pas. Toute discipline parvenue à maturité se reconnaît dans un vocabulaire qui lui est propre, dès lors que tous les membres de la communauté scientifique en partagent l'usage.

Parole de « xylophile » !

Alain Girard
*Conservateur en chef du Patrimoine,
directeur de la conservation des musées du Gard*

*Une expérience pionnière :
la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit*

Alain Girard

Une demeure urbaine du Moyen Âge

De sa création jusqu'à la fin du Moyen Âge, la maison des chevaliers* a été l'objet d'adjonctions de corps de logis, de transformations et d'incessants aménagements. C'est une bâtisse en perpétuelle mutation dont on peut suivre les étapes grâce aux formes architecturales et au décor parfaitement conservé, aux découvertes archéologiques et à un exceptionnel fonds d'archives confié par la famille de Piolenc. Aussi, minutieuse et riche de renseignements a pu être la restauration du monument conduite par le Conseil Général du Gard pour y installer en 1995 les collections de son musée départemental d'art sacré. L'expérience peut être qualifiée de pionnière dans la mesure où la découverte a été suivie d'une étude qui a largement conditionné la restauration, le programme muséographique et la restitution au public. Pionnière aussi par la méthode de travail qui a uni les maîtres d'œuvre au maître d'ouvrage et à ses tutelles. Plus que de complémentarité, il convient de parler de complicité.

Pont-Saint-Esprit est une bourgade située sur un rocher qui borde la rive droite du Rhône à l'entrée de sa basse vallée. Sur cette bordure orientale du Languedoc, au nord-est de l'actuel département du Gard, aucune trame historique ne peut se dérouler sans faire référence au fleuve. La maison des chevaliers est d'abord une demeure de marchands, les Piolenc, qui tirent leurs revenus et leur puissance du Rhône. Lorsqu'ils s'installent à Pont-Saint-Esprit, la localité est le centre d'un domaine donné par les comtes d'Uzès à l'abbaye de Cluny. Dès le XII^e siècle, les Piolenc entrent en conflit avec le seigneur-prieur et prennent la tête de la faction des marchands qui favorisent l'arrivée du roi de France comme coseigneur de la ville en 1302.

Au juge royal qui a besoin d'un lieu pour rendre la justice au nom du roi, ils offrent dès 1301 leur salle d'apparat, qui devient la cour royale de justice. Ce faisant, ils unissent étroitement la justice à l'Etat et au prince, fait nouveau à l'époque et caractéristique de la région d'Avignon, ainsi que l'a montré Jacques Chiffolleau. La maison des chevaliers tient donc, tant par son organisation que par son décor, une place prépondérante dans l'histoire de l'architecture judiciaire. *(figure 1.1)*

Au milieu du XV^e siècle, de nouveaux plafonds célèbrent l'attachement traditionnel des Piolenc au roi et à sa famille. Mais au présent. La référence à l'entrée de Charles VII dans



Figure 1.1 : La cour royale de justice, 1337-1343
vue d'ensemble - *photo Jeanne Davy, Nîmes*

Rouen le 10 novembre 1449 semble le fil conducteur du décor armorié. Le programme héraldique est un hommage au roi Charles VII, un souverain et non plus un suzerain, et à sa politique d'unification du royaume de France au sortir de la guerre de Cent Ans. Guillaume de Montjoie, évêque de Béziers, avait déjà exprimé cette idée sur le plafond de sa propriété de Gabian en 1442.

Fait nouveau, pour exprimer cet éveil de la conscience nationale, une forme artistique nouvelle est utilisée. A discours nouveau, image nouvelle. Guillaume de Piolenc fait appel à un peintre français, sans doute de passage, de retour d'un voyage en Italie comme un Jean

Fouquet, au cours duquel il a séjourné suffisamment longtemps à Florence pour s'imprégner des leçons de Leone Battista Alberti et des transpositions plastiques qu'en faisaient alors des artistes comme Masaccio, Andrea del Castagno ou Maso Finiguerra. On tient là un exemple précieux du développement précoce des expériences de la pré-Renaissance florentine en dehors de la péninsule italienne. La présence à Pont-Saint-Esprit de Thomas Alberti, fils d'un exilé florentin et proche cousin de Leone Battista, et de surcroît parent par alliance des Piolenc, explique sans doute cette rencontre.

Une problématique renouvelée

La maison des chevaliers présente deux ensembles chronologiques distincts, l'un avant la guerre de Cent ans, l'autre après. Ils ornent une demeure de marchands dont les activités s'étiolaient pendant la période de conflits. Qu'il n'y ait pas d'activité créatrice entre ces deux séquences se comprend. Or en Languedoc, on ne semble pas trouver de plafonds peints pendant le temps que dure la guerre. Erreur de datation ? Problèmes de conservation ? Y eut-il réellement une parenthèse longue et vide de toute réalisation ? Ces interrogations sont au cœur de la problématique de notre rencontre.

Les différences d'inspiration nous interrogent également. Les sources d'inspiration comme les fables, les sermons ou les *exempla*, les herbiers ou les bestiaires mais aussi les fresques et les vitraux, les manuscrits enluminés ou les carreaux de pavement, les tentures et les tapisseries ne sont pas les mêmes avant et après. Si les motifs végétaux et animaux subsistent, en revanche des thèmes nouveaux apparaissent comme la fête et la mort.

En fonction des variations, peut-on retrouver des ateliers et suivre leur activité ? Par exemple celui de Capestang est-il allé travailler à Lagrasse ? Quelle est la part des commanditaires et favorisent-ils un effet de mode ? Est-ce un art purement ornemental ou est-il dirigé, pour reprendre l'expression appliquée par Hélène Toubert à l'iconographie de la réforme grégorienne ? Le fait que des panneaux de la Maison des chevaliers aient dû être repeints après avoir été positionnés montre que le décor n'est jamais aléatoire et fait système. Qui donne le programme ? Chaque décor portait sens à l'époque de son élaboration, en conjonction avec ceux des murs et des pavements. Fort de toutes ces remarques, posons la question : est-ce là un art populaire ? Les thèmes courtois, sociologiques ou burlesques paraissent plus laïcs et aristocratiques que populaires. Les *Cent nouvelles nouvelles*, composées à l'époque sont de même inspiration. Leur truculence trouve sa source dans l'aristocratie d'une cour très raffinée. Les

peintures de ces plafonds sont-elles des œuvres médiocres d'artistes peu talentueux ? Ne serait-ce pas au contraire des œuvres brillantes d'artistes arrivant à synthétiser leur propos pour être immédiatement compréhensibles, comme des fresquistes ? Faudrait-il qu'elles soient pédantes pour être qualifiées de savantes ?

Ici, une autre interrogation surgit. Peut-on dire que ces panneaux peints sont des œuvres de chevalet ? Je veux dire par là : ont-elles été réalisées à plat en atelier ou sur place une fois terminé le montage de la structure du plafond ? La restauration méticuleuse de Pont-Saint-Esprit a montré que tous les panneaux ont été peints avant leur assemblage. Mais il ne faut pas généraliser à partir d'un exemple. Il en va de même pour les ateliers de tailleurs de pierre.

Comment s'organisait l'atelier ? Le peintre travaillait-il seul ou avait-il des aides ? Les plafonds de Guillaume de Piolenc montrent qu'il y avait au moins deux personnes. L'une peut être qualifiée de chef d'atelier parce que son travail est plus soigné et plus novateur. Il ne répète pas ; il crée. Il a renouvelé ses sources d'inspiration, soit auprès d'un artiste plus talentueux que lui, soit parce qu'il a eu connaissance de nouvelles sources qui l'ont marqué et qu'il a su faire siennes.

Ces sources, en a-t-il eu connaissance sur place ou est-il allé à leur rencontre ? Le poids de la perspective, du rendu du volume ou le choix de la nudité, si différent de ce qui se voit ailleurs à l'époque, tendent à prouver que l'artiste de Guillaume de Piolenc est allé à Florence. Il a compris la portée des théories de Leone Battista Alberti, qui jusqu'à la fin du XV^e siècle n'ont pas été diffusées par le livre. Son art est très proche des dessins du florentin Maso Finiguerra et des fresques d'Andrea del Castagno. La chronologie est ici capitale. Pourquoi le voyage en Italie serait-il l'apanage des seuls grands peintres comme Jean Fouquet ou Enguerrand Quarton ? Ces artistes sont réceptifs plus rapidement et accueillent la modernité. Et puis que savons nous de ces artistes de renom ? Enguerrand Quarton peint le *Couronnement de la Vierge* à Villeneuve-lès-Avignon, mais aussi des vitraux à Arles et une bannière de procession.

Les plafonds peints du Languedoc

Je viens de parler de problématique renouvelée. En effet, le monde savant n'a pas attendu la découverte des salles d'apparat de la maison des chevaliers pour s'intéresser aux plafonds peints.

Il faut néanmoins attendre l'année 1977 pour que le monde scientifique prenne la mesure de l'importance des plafonds peints languedociens. Jacques Peyron soutient cette année-là une thèse de 3^e cycle très remarquée à Montpellier, sous la direction du professeur Jacques Bousquet, devant un jury présidé par Marcel Durliat. Jacques Peyron fait figure de pionnier. Il s'intéresse aux plafonds peints gothiques du Languedoc depuis au moins 1969, date de sa première publication. Monumental, le travail l'est par l'ampleur du sujet et la qualité du catalogue des peintures de l'ancienne province du Languedoc dans ses limites du XIII^e siècle. Monumentale, l'entreprise l'est tout autant par l'originalité de son approche et les méthodes utilisées. « Le champ des recherches s'est vu étendu à la recherche architecturale, au répertoire iconographique et surtout, comme élément de datation fiable, à l'héraldique. »

Sur ce dernier point, Jacques Peyron reprend à son compte l'approche de Léon Alègre, le savant conservateur du musée de Bagnols-sur-Cèze (Gard), qui a étudié la charpente peinte de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit en 1863. C'est lui le véritable pionnier. Sa voix n'a pas été entendue car, lors du congrès archéologique de France de 1885 à Montbrison, Louis Bruguier-Roure, inspecteur de la société française d'archéologie, s'est attaché à démolir sa lecture. À tort. Écoutez Léon Alègre : « C'est en étudiant les blasons que nous sommes parvenus à découvrir le nom du premier possesseur [de la demeure, les Piolenc] et la date des peintures. Celles-ci ont dû être exécutées dans la première moitié du XIV^e siècle, après 1337 puisqu'un écu porte écartelé aux armes du dauphin de Viennois et de la maison des Baux. Or, l'alliance de ces deux maisons eut lieu en cette année, par le mariage d'Humbert et de Marie des Baux ».

Dès 1978, Jacques Peyron a retravaillé la matière de sa thèse dans une série d'articles sur Albi, Pomas, Béziers, Pézenas, Le Puy et, bien sûr, Pont-Saint-Esprit. À sa suite, une série de recherches a été menée notamment à l'université de Toulouse-Le Mirail sous la direction du professeur Michèle Pradalier, dont les travaux de Marie-Laure Fronton-Wessel. À Rennes, Juliette Bourcereau a soutenu l'année dernière un mémoire de master 2 sur l'iconographie féminine des plafonds languedociens.

Entre temps, la recherche a élargi la problématique. Là où Jacques Peyron voyait un « programme décoratif », notamment les scènes d'« enfantillages » d'Albi, Christian de Mérindol lit « des images-symboles des étapes de l'enfance. » Pour ce dernier, les plafonds peints sont devenus « une source en situation – le plafond dans le décor, puis dans la demeure, la ville, la province et même le royaume. » Cette notion d'ensemble en place étudiée par rapport à

l'édifice est exploitée par Annick Ménard dans son étude des peintures murales du début du XIV^e siècle de l'*aula* du château de Theys dans l'Isère.

En la quasi absence de documentation archivistique, le seul examen technique des structures architecturales et la lecture littérale du décor ne suffisent pas à rendre compte de la réalité historique que véhiculent les plafonds peints. Un plafond n'est pas constitué de panneaux individuels, comme une phrase n'est pas une suite de mots mis bout à bout. C'est son emplacement qui donne à chacun d'eux sa signification profonde. De même, la salle couverte du plafond ne peut pas être isolée dans la maison. Un plafond tient un discours révélateur d'une organisation sociale. Aussi est-il rigoureusement ordonné pour être compréhensible. On se place face à la cheminée, meuble inamovible de la pièce. Le décor se lit de haut en bas, c'est-à-dire depuis le fond, et de gauche à droite, comme la page d'un livre. Un discours historique : l'écu de Jacques Cœur à côté de celui de Marie d'Anjou, reine de France, indique une date antérieure à la disgrâce de l'argentier du roi. Un discours politique : l'écu de Philippe le Bon à côté de la même reine signale que les ennemis d'hier ont fait la paix. Un discours social : l'écu des Baux, du consulat de Montpellier traduisent la puissance du maître des lieux. Un tel discours est parfaitement à jour des derniers événements du royaume, ce qui pose la question de l'information, de sa fiabilité et de la relative rapidité de sa diffusion (*figure 1.2*).

Une restauration menée à son terme

Le contexte de l'intervention des historiens et des archéologues en milieu urbain n'est pas toujours facile. Souvent les maisons sont étudiées au moment de leur destruction, au mieux lors de leur restructuration. Le bois cède la place au béton et le patrimoine est irrémédiablement détruit, au mieux les panneaux sont vendus. C'est ainsi que la charpente peinte de l'église de Roquemaure (Gard) est partie à la décharge pour y être brûlée, que le plafond peint d'un palais de Toscane a été dépecé et vendu au détail. Certes il ne faut pas dramatiser la situation à outrance. Les choses changent. Si à Clermont-l'Hérault, le bâti en pan-de-bois, si peu connu dans le Midi de la France, a été révélé par un examen mené lors de la démolition d'un quartier de la ville, en revanche à Viviers, à Poitiers ou à Figeac, des études ont pu être entreprises avant travaux. La chronique du *Bulletin Monumental* nous en fait état régulièrement sous la plume de Pierre Garrigou-Grandchamp.



Figure 1.2 : La salle d'apparat du premier étage de Guillaume de Piolenc, 1450
vue d'ensemble - *photo Jeanne Davy, Nîmes*

Les sociétés locales jouent un rôle non négligeable dans cette politique patrimoniale. Elles constituent un relais de proximité. Sous leur impulsion, des propriétaires privés, comme celui de la maison de la rue Turenne à Sarlat, ou des collectivités ont pris en charge des restaurations de demeures médiévales. C'est notamment le cas à Viviers où l'association « Patrimoine vivarois », à la suite d'Yves Esquieu, professeur à l'université de Provence, œuvre pour la remise en état de l'ensemble monumental de la vieille ville. À Villeneuve-lès-Avignon, l'étude d'Hervé Aliquot sur les livrées cardinalices a incité la municipalité à acheter la livrée de Montaut et celle du Pontet à acquérir la bastide de Fargues. Mais en l'absence de projet, les collectivités tardent à engager leur budget dans la restauration. Ainsi, à Viviers, le projet de la maison dite elle aussi « des chevaliers » est-il en attente de financement, la qualité du patrimoine à sauver étant sans commune mesure avec les ressources de la localité. À Villeneuve-lès-Avignon, la commune a fini par revendre la livrée de Montaut, faute de savoir qu'en faire.

Lorsque la commune de Mont-de-Marsan s'est portée acquéreur d'un bâtiment rue Maubec pour le sauver, elle pensait qu'il s'agissait d'une chapelle. Elle a fait entreprendre des fouilles qui ont montré que c'était en réalité une maison romane. Derrière l'anecdote, on retrouve une pensée largement partagée. Dans notre pays, la maison n'est pas reconnue pour ce qu'elle est, « tant il paraît étonnant qu'une maison médiévale ait pu paraître si belle. » Malgré ce, les collectivités territoriales s'intéressent de plus en plus à protéger ce type de patrimoine. La sensibilisation à la fragilité des témoignages de la vie matérielle de tous les jours favorise une telle prise de conscience. Il y a là enrichissement du patrimoine de la collectivité par une démarche volontaire qui ne se contente pas seulement de gérer l'existant.

Dans ce contexte, la démarche du Conseil Général du Gard est riche de sens. Il s'est porté acquéreur en 1988 de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit dans le but de redonner vie à un monument en l'ouvrant régulièrement au public, en particulier aux scolaires et loger, en le respectant, la collection de son musée laïque d'art sacré.

Il y a là une action volontariste vers le patrimoine. Elle fait suite à l'élaboration d'une politique, qui n'entre pas dans le champ des compétences obligatoires d'un Département, comme le sont la lecture publique et les archives. Pour construire un projet consensuel et le mener à son terme, il faut accorder le temps politique avec le temps de gestion. Or le temps politique est court et, à l'inverse, le positionnement politique et la planification du projet prennent du temps. La stabilité politique permet de les faire coïncider.

L'implication politique a donc été forte et le changement de président au milieu du chan-

tier n'a pas eu de conséquences fâcheuses. Tout aussi réel fut l'engagement de l'administration départementale, en particulier du service des bâtiments, plus habitué à rénover des gendarmeries et des écoles que des monuments historiques. Il en est allé de même pour l'ensemble des rouages du ministère de la culture, tant au niveau des directions du patrimoine et des musées de France que des différents services de la Direction régionale des Affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, que ce soit pour le financement, l'assistance technique ou scientifique. Redisons enfin les bonnes relations constantes entre l'architecte en chef des Monuments Historiques, maître d'œuvre et le Conseil général, maître d'ouvrage. Une opération heureuse en somme, car il n'a jamais été question de dénaturer le monument pour répondre à une attente touristique, économique ou autre. Ailleurs, dans les années 1980, on a vu des commerçants du patrimoine transformer le domaine agricole fortifié de Chamerolles dans le Loiret en petit château de la Loire. Le public n'a pas suivi.

On peut enfin qualifier la rénovation de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit d'expérience pionnière par la méthode suivie.

La méthode suivie

L'étude préalable, par son ampleur, a permis de mieux connaître le bâti et de proposer des solutions appropriées. Il n'y a pas eu de réponse au coup par coup, prise dans la précipitation, sur le chantier. L'étude préalable a permis d'avoir une vision globale de la restauration et d'établir un montage financier par phases qui ont pu être scrupuleusement tenues. Ce fut un chantier sans avenant, sans dépassement.

Les choix retenus ont toujours été tributaires de la priorité donnée à la connaissance scientifique. La restauration du plafond de la Diana de Montbrison au XIX^e siècle est remarquable d'homogénéité avec les parties originelles. Trop même, car on ne sait plus faire la part de l'ancien et du repeint. La couleur verte altérée ressemble à du noir. Or un fond d'écu ou un meuble de sinople ou de sables n'ont pas la même signification et ne désignent pas le même personnage. L'aspect œuvre d'art ne doit pas vider le plafond de sa substance historique. Dois-je rappeler que le terme monument vient du verbe latin *monere*, enseigner ?

Cette étude préalable a permis de découvrir deux nouveaux ensembles peints du XV^e siècle et de proposer un aménagement respectueux des témoignages en place, jusqu'au plus hum-

ble, tandis qu'une fouille a développé une archéologie des sols et du bâti, et qu'une recherche archivistique s'est appuyée sur des documents inédits fournis par la famille de Piolenc. Depuis l'abbé Pithon-Curt qui les avait consultés pour rédiger son nobiliaire du Comtat Venais-sin vers 1740, personne n'avait ouvert la malle qui les contenait dans le château familial.

L'analyse architecturale et la chronologie découlent d'un examen patient des sources écrites et des témoignages archéologiques, avec le souci de « ne pas solliciter les textes dans le sens d'une doctrine préconçue », ainsi que le préconise Francis Salet dans son étude de la troisième abbatale de Cluny. Il est en effet fort rare que les documents d'archives et l'archéologie du bâti se répondent. On s'en rend nettement compte lorsqu'on parcourt l'ouvrage *Cent maisons médiévales en France*, publié en 1998. Une seule fois, des textes permettent d'expliquer l'organisation d'un groupe de maisons de Douai du XIV^e au début du XVII^e siècle.

À côté de l'apport des archives et de la lecture méticuleuse des formes architecturales mises à nu pour être restaurées, quelle place l'archéologie peut-elle occuper ? Son implication est récente. Dans les années 1980, les fouilles de maisons urbaines ne relèvent pratiquement pas d'une programmation scientifique, hormis à Avignon. Elles sont conduites dans l'urgence avant des travaux de rénovation, comme en 1984-1985 à Viviers.

À Pont-Saint-Esprit, la fouille archéologique a été conduite de pair avec l'étude des éléments bâtis, à partir de 1989. En fait, toutes deux forment une seule et même démarche qui permet d'établir une chronologie relative des étapes de construction, affinée par les différentes disciplines annexes.

Aux disciplines traditionnelles, on a adjoint des matières plus proprement scientifiques. On a profité par exemple des recherches faites en laboratoire sur la céramique. En effet, la fouille a livré une abondance de tessons, comme ailleurs. La description des trouvailles et l'interprétation chronologique ont profité des classifications élaborées suite à l'étude des ateliers de production. Par delà, la céramique débouche sur une analyse des modalités de l'ouverture de la Provence et du sillon rhodanien sur le commerce extérieur au XIII^e siècle.

À côté, la dendrochronologie a été largement utilisée. En France, il n'est pas fait appel à elle aussi systématiquement qu'en Grande-Bretagne, où sont publiées des listes de données chronologiques. Dans l'ouvrage *Cent maisons médiévales en France* que je viens de citer, la dendrochronologie, en plein essor depuis les années 1970, n'est sollicitée que huit fois. Pourtant les renseignements précis qu'elle apporte sont précieux pour l'historien. Les bois qu'utilise Guillaume de Piolenc proviennent de Sassenage, aux portes de Grenoble et ont été coupés au

cours de l'automne-hiver 1441-1442, quelques autres troncs le furent l'année suivante.

La précision fournie par la dendrochronologie ne peut toutefois pas être acceptée sans discussion. Le bois est-il utilisé dès l'abattage ? La réponse doit être nuancée. Il semble qu'il faille répondre par l'affirmative dans le cas des constructions rurales. En milieu urbain, on rencontre souvent des bois coupés sur deux ou trois années et sur plusieurs saisons. La dendrochronologie donne une date précise, mais qui reste approximative quand on l'applique à la construction elle-même. C'est un *terminus ante quem*.

Le plus souvent, en Languedoc, les charpentes et les plafonds portent un décor peint armorié, objet de notre colloque. Les écus représentent au Moyen Âge des personnages physiquement vivants. Lorsqu'on peut identifier leurs armoiries et connaître leurs dates de vie, de carrière et de mort, il devient possible de proposer une «fourchette» chronologique comme l'avait fait Léon Alègre en 1863. De même, placés dans le prolongement des écus, de part et d'autre de la cheminée, des portraits pourraient paraître redondants. Au contraire, loin d'affaiblir le style, ils donnent la mesure de la modernité. (*figures 1.3a et 1.3b*)

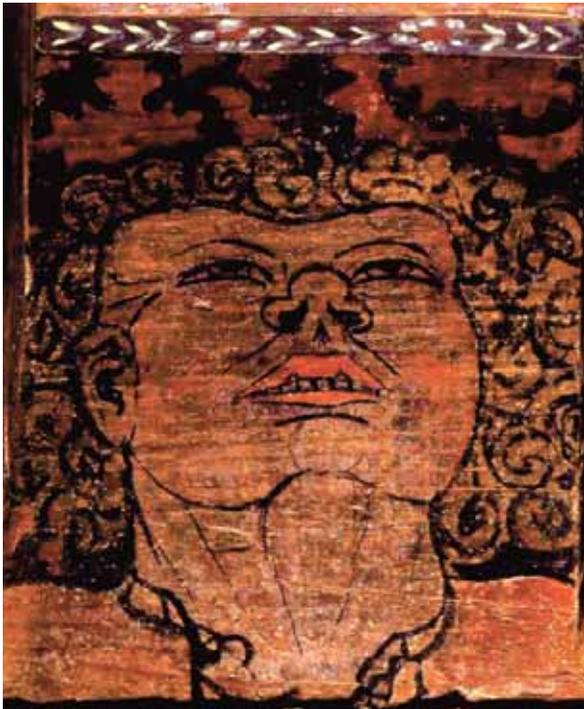


Figure 1.3a : La salle d'apparat du premier étage de Guillaume de Piolenc, 1450.
Détail : portrait de maure en raccourci.
photo Maryan Daspét, Villeneuve-lès-Avignon

Figure 1.3b : La salle d'apparat du premier étage de Guillaume de Piolenc, 1450 .

Détail : portrait présumé de Guillaume de Piolenc.

Photo Maryan Daspet, Villeneuve-lès-Avignon



La façon d'écrire les traits du visage présumé de Charles VII par des lignes incisives et sûres, comme dans les autres portraits, prouve que l'individu est représenté pour lui-même, alors qu'à l'époque, hormis dans les Flandres, les personnes comme les choses sont encore des essences incarnées dont l'apparence, au fond, compte peu, pourvu qu'elle exprime une idée ou une catégorie, religieuse ou morale. Les personnages de Pont-Saint-Esprit sont des personnes vues et fidèlement reproduites avec un détail qui ne dit rien d'autre que leur propre réalité, irréductible. Le plafond de Guillaume de Piolenc se ressent de cette invention de l'individuel. L'attention portée à la lumière découle aussi de cette quête de réel. En 1453, Enguerrand Quarton entreprend la réalisation de son *Couronnement de la Vierge* pour les chartreux de Villeneuve-lès-Avignon. La lumière est celle, divine, qui irrigue notre monde. Le rose est la couleur du miracle. Le terrestre procède du céleste. Les plafonds témoignent d'une autre vision du monde : Plus rien n'est immuable dans l'éternité. C'est sous cet aspect qu'il faut aborder les plafonds et charpentes du Languedoc de l'automne du Moyen Âge. Notre regard doit changer. Loin d'être une production mineure, ces peintures constituent des œuvres d'art à part entière. A nous de leur conférer ce statut. Je souhaite que ces trois journées vous per-

mettent de vous en rendre compte. Dans cette optique, la maison des chevaliers apparaît bien comme une expérience pionnière.

Enfin, il convient de rappeler que la recherche autour de la maison des chevaliers dans toutes ses composantes devait déboucher sur sa restauration, afin de l'ouvrir au public. Pas de démolition, pas de restructuration. Mais aussi pas de monument figé à une époque privilégiée. En revanche, le respect de l'empilement des séquences chronologiques ne relève pas d'un choix arbitraire. Les Piolenc ont vécu dans le respect du cadre de vie de leurs ancêtres. Le volume de la cour de justice est resté intact pendant deux siècles, tout comme celui de la salle d'apparat de 1450. Et quand il fut question au XVII^e siècle de masquer le décor des murs de cette dernière sous des tentures de cuir, on prit le soin de demander aux ouvriers de ne pas le dégrader, parce qu'il était de qualité – *mirabile est*, est-il gravé sur le mur à recouvrir.

C'est cette émotion que nous avons voulu conserver comme un bien commun. Au cours de la restauration, dont dépend notre regard aujourd'hui, le respect de nos successeurs a été au moins égal à celui des témoins du passé.

Alain GIRARD
*Conservateur en chef du Patrimoine,
directeur de la conservation des musées du Gard*

* J'ai abordé le sujet à plusieurs reprises, notamment dans :

- « Les salles d'apparat de Guillaume de Piolenc », *Hommage à Robert Saint-Jean, Art et histoire dans le midi rhodanien, X^e-XIX^e siècle*, Montpellier, 1993, p. 199-215.

- « Un musée d'art sacré dans une maison du Moyen Âge », *Musées et collections publiques de France*, n° 209 (décembre 1995), p. 46-49.

- CD Rom du *Musée d'art sacré du Gard*, 1996, 2^e édition en 1997.

- *L'aventure gothique entre Pont-Saint-Esprit et Avignon du XIII^e au XV^e siècle : Genèse des formes et du sens de l'art gothique dans la basse vallée du Rhône*, Aix-en-Provence, 1996.

- « La Maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit (Gard) », dans *La ville au Moyen Âge, ville et espace*, Paris, 1998, p. 51-64.

- *La maison des chevaliers et le musée d'art sacré du Gard*, Nîmes, 1998.

- « La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit », *Congrès archéologique de France, Gard* (1999), Paris, 2000, p. 213-225.

- *La Maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit : la demeure des Piolenc*, Pont-Saint-Esprit, 2001.

- « Une habitation patricienne : la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit », *Histoire médiévale*, n° 59 (novembre 2004), p. 20-29.

- *La Maison des chevaliers, Images et magie de la restauration*, catalogue d'exposition, Musée d'art sacré du Gard, 2005.

- « La charpente de la cour royale de justice de la Maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit », dans *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Bernardi Ph. (dir.), Largentière - La Bessée, 2007, p. 211-218.

*Les plafonds peints :
État de la question et problématique.*

Christian de Mérindol

La volonté de paraître s'exprime par l'architecture, les volumes, la distribution des salles, le décor sculpté et, notre propos, le décor peint, en particulier les plafonds. La problématique essentielle est la lecture de ces décors.

Quelques repères géographiques et chronologiques

Le sud de la France est la région la plus riche en décors peints. Deux périodes dominent, la seconde moitié du XIII^e siècle et la première moitié du siècle suivant, puis la seconde moitié du XV^e siècle et le demi siècle suivant. Les conséquences de la Guerre de cent ans sont nettes.

Les limites de la partie méridionale de la France sont, à l'ouest, Toulouse, Carcassonne, Albi, Lagrasse et Pomas, et, à l'est, Fréjus – ce point est encore négligé. Citons entre ces deux extrêmes, la plupart des villes, Narbonne, Béziers, Capestang, Gabian, Pézenas, Nîmes et Montpellier, Avignon, Villeneuve-lès-Avignon, Tarascon et Beaucaire ; puis en remontant le Rhône, Pont-Saint-Esprit, Viviers et Orange, enfin, plus au nord, Lyon, le Puy et Brioude. Le Midi est le pays des villes.

Le plafond est un support majeur pour l'héraldique dans le sud, que ce soit chez les laïcs ou les clercs.

Dans le nord, les plafonds paraissent sans décor peint. Une problématique apparaît : une France du nord, davantage représentée par les armoriaux, et une seconde France, la France du sud, où règneraient les décors peints armoriés, notamment les plafonds. Une hypothèse : l'éloignement du sud par rapport au pouvoir royal, le sud pays des villes où dominent les jeux entre les affirmations, les alliances et les oppositions.

La référence principale dans le sud, tout au moins au XIII^e et au XIV^e siècle, est Majorque, la Catalogne, l'Espagne et plus généralement l'aire hispano-mauresque. Quelques exemples : la technique du plafond du palais archiépiscopal de Narbonne évoque celle du palais de l'Almudaina à Palma de Majorque ; la structure et le style des motifs dans le cloître de la cathédrale de Fréjus – ce point est encore négligé – se retrouvent à Barcelone, au palais de l'Almudaina et au palais royal de Perpignan ; la thématique sur les plafonds de Narbonne ou de Montpellier se développe également en Catalogne et au royaume de Majorque : scènes de combats, joutes, chasses, rencontres courtoises, musiciens, danseurs, acrobates, montreurs d'animaux ou fous. Quelques relais peuvent être cités : la chapelle palatine de Palerme au XII^e siècle, et, précédemment, les décors sculptés de l'époque fatimide du X^e et XI^e siècles : végétaux, animaux, musiciens, chasseurs, festins, cavaliers, combats et sirènes.

Espace et hiérarchie dans une demeure par le décor

Dans les résidences à deux ou plusieurs niveaux, le plus fréquemment le décor se trouve à l'étage, ou à un niveau plus élevé, définissant ainsi un espace hiérarchique majeur. De beaux exemples sont la maison des Piolenc, la maison des chevaliers, à Pont-Saint-Esprit – la salle de justice royale - au XIV^e siècle, ou le château de Pomas à la fin du siècle suivant. Les exemples sont multiples. La maison des Piolenc offre l'intérêt d'associer, au milieu du xv^e siècle, une salle au plafond peint à chacun des deux niveaux.

Le décor majeur se trouve parfois en effet au rez-de-chaussée ou au niveau inférieur. Cet espace est davantage destiné à une relation privilégiée avec le public. On peut citer, vers 1300, la salle de pouvoir des comtes de Forez à Montbrison, *La Diana*, puis, au XIV^e siècle, la salle de la maison des notaires à Béziers, qui serait peut-être la salle de justice de l'évêque. Au XV^e siècle, ce sont, par exemple, la grande salle du Parlement de Toulouse dans le château narbonnais, la maison Mora à Carcassonne, où des écus armoriés des consuls et des autorités locales – l'évêque de Carcassonne, le juge mage, le juge criminel, le sénéchal, les consuls, des familles patriciennes – accompagnent les écus du roi et de la reine. Ce décor héraldique oriente vers une relation étroite avec la vie de la cité. C'est aussi le cas au château de l'archevêque de Narbonne à Capestang ou en la salle rue Camille-Desmoulins à Beaucaire.

Au XV^e siècle les dimensions des salles se réduisent. Les rapports trois pour un et deux pour un sont rares. Le rapport un et demi pour un, dimensions proches d'une salle dite « urbaine » (10,20 sur 7 à 8 m), est le plus fréquent.

L'ordonnance des espaces suit progressivement l'accès aux appartements. D'autres cheminements ont été relevés, notamment vers la salle peinte en l'hôtel de Gayon à Montpellier, à l'extrémité d'une longue salle, ou en la tour de Palmata à Gaillac, de date sensiblement comparable, la fin du XIII^e siècle, la salle peinte étant située à la fin du cheminement en provenance de la salle, l'*aula*, via un vestibule, une pièce intermédiaire voûtée.

La supériorité hiérarchique de la droite, la gauche, sur la senestre, la droite, est à souligner. Ainsi en l'hôtel de Gayon à Montpellier, à droite de l'entrée dans l'édifice, la cour et l'escalier permettent d'atteindre le premier étage ; l'entrée dans la longue salle est à droite ; à l'extrémité de cette salle, l'entrée dans la salle peinte se trouve à droite de cette salle. A l'autre extrémité de la longue salle, l'entrée dans deux chambres secondaires est à senestre. Enfin dans la salle peinte la frise historiée commence à droite.

Espace et hiérarchie dans une salle : les éléments du décor

Les couleurs. Le rouge est la couleur dominante, le blanc est la seconde couleur fondamentale. L'opposition blanc-rouge est une opposition de densité. Elle peut aussi révéler d'autres aspects. Le noir est la troisième des couleurs fondamentales. Il est souvent utilisé comme fond sur lequel jouent les motifs. Le noir est le contraire du rouge et du blanc. L'opposition blanc-noir et l'absence de rouge, et l'opposition rouge-noir et l'absence de blanc peuvent avoir une forte signification, nous en connaissons des exemples.

Les jeux de polychromie s'accroissent au XV^e et au XVI^e siècle aux châteaux de Gabian et de Capestang, comme en l'hôtel des Baroncelli à Avignon et en la commanderie de Rayssac.

Les motifs. Quelques observations. Le motif des pyramides à degrés semble apparaître au milieu du XV^e siècle dans le sud. Il apporte une vibration particulière qui allège la riche décoration polychrome du plafond aux châteaux de Gabian, de Capestang et de Tarascon, en la demeure des Piolenc à Pont-Saint-Esprit, en l'hôtel des Trésoriers de France à Montpellier, en la maison déjà citée de Beaucaire, en l'édifice claustral près de la cathédrale d'Aix-en-Provence, ou en la Carnourgue Saint-Salvi, passage de la prévôté, à Albi.

Les motifs géométriques permettent des jeux dynamiques, souvent peu perçus, notamment avec les motifs végétaux, qui se révèlent souvent d'une grande subtilité, notamment sur les plafonds des châteaux de Capestang, de Gabian et de Pomas ainsi que sur les plafonds de la salle capitulaire de l'abbaye de Saint-Hilaire dans l'Aude et de la maison de la famille Gontier de l'Ange à Embrun, vers 1500.

La valeur symbolique des motifs varie suivant les espaces, les espaces civils ou les espaces des clercs. Voici quelques exemples dans les espaces civils. L'aspect régulier, géométrique, quadrillé du plafond de la grand'chambre du parlement de Languedoc à Toulouse semble en écho à l'univers de la justice. Chaque caisson est divisé en quatre carrés identiques par deux couvre-joints disposés en croix, chaque carré est timbré de fleurs de lis disposées en diagonale sur un fond azur. La géométrie est l'expression de l'ordre.

La confusion du gland et du fruit de forme phallique sur un plafond de Montpellier au XIII^e siècle, en l'ancienne maison Sicart, est en écho à l'alliance qui y est évoquée. La fécondité est suggérée dans plusieurs décors. Sur le plafond de la maison de Beaucaire, précédemment citée, des grenades sont représentées fermées, entrouvertes, et ouvertes suivant leur position par rapport aux écus du couple royal ; elles accompagnent un couple s'embrassant, une scène

de bain – peut-être un symbole de paix –, une scène de battage du blé – un signe de prospérité – et un hommage au roi et à la dynastie. Cet ensemble exprime l'attente de prospérité après la victoire de Charles VII.

Dans les espaces de clercs, le cercle semble davantage utilisé. Par exemple le motif du ruban enroulé, qui est rare dans les demeures civiles, dans un premier temps, paraît plus fréquent dans les demeures de clercs à Gabian, à Capestang et à Aix-en-Provence, en l'édifice claustral ouest de la cathédrale. Un motif circulaire lu comme une patène est répétée plusieurs fois sur les closoirs (ou « bugets ») du plafond de la maison de Béziers, déjà citée, qui servait sans doute de cour de justice à l'évêque. Ce motif ne semble souligner que l'écu du prélat. A Aix, en l'édifice claustral, l'*Agnus Dei* est inscrit dans un cercle.

Les motifs végétaux ont également une forte valeur symbolique. Au début du XIV^e siècle, sur le plafond du palais archiépiscopal de Narbonne (*figure 2.1*), où domine une psychomachie – un décor à l'intention moralisante qui convient à un espace de clercs –, des oliviers sont représentés à l'est, vers le centre du plafond. La vigne est évidemment à l'honneur : au château de Capestang, le flanc de la deuxième poutre qui fait face à la troisième, où dominent les thèmes religieux et moraux, est couvert de pampres de vigne. A Aix, le décor à caractère symbolique très fortement marqué, qui comprend notamment l'*Agnus Dei*, est peint dans un décor végétal.

Une hiérarchie significative apparaît parfois entre les motifs qui accostent un écu armorié sur un plafond. Ils peuvent être associés à l'écu sur la même métope, ou bien être distribués sur les deux métopes qui encadrent celle qui est timbrée de l'écu. Les deux exemples existent en la maison des Piolenc à Pont-Saint-Esprit, l'un au XIV^e siècle, en la salle de justice royale, l'autre au XV^e siècle, en les deux salles peintes. Dans la première salle, la majorité des motifs sont dans l'ordre, en premier lieu des végétaux, puis des animaux hybrides et des oiseaux ; quelques motifs particuliers les complètent. Le choix de ces motifs minoritaires a une signification hiérarchique – l'écart peut être un procédé valorisant. En effet ces motifs minoritaires encadrent les écus du propriétaire, de son épouse, du sénéchal, représentant du roi, et de deux familles importantes accompagnées de plusieurs alliances. Dans les salles postérieures la hiérarchie entre les motifs est également soulignée. Des centaures au corps de lion encadrent les écus majeurs du roi, du propriétaire et d'une famille importante de la ville ; les autres centaures encadrent des écus de personnes ou de familles hiérarchiquement moins élevées ou

Figure 2.1 : Plafond du palais archiépiscopal de Narbonne.

oiseau	oiseau	64	1	oiseau	oiseau
a.	cerf	63	2	oiseau	oiseau
daim	daim	62	3	a. h.	a. h.
daim	m. g.	61	4	a. h.	bouc-lion
oiseau	oiseau	60	5	oiseau	oiseau
oiseau	oiseau	59	6	oiseau	oiseau
a. tacheté	a. tacheté	58	7	Enceinte fiée	forti-enceinte
lion	lion	57	8	oiseau	oiseau
m. g.	m. g.	56	9	oiseau	oiseau
oiseau	h-a. f.	55	10	oiseau	oiseau
oiseau	chien	54	11	combat	oiseau
oiseau	chien	53	12	a-guerrier	a. h.
a. h.	combat	52	13	h-a. h.	olivier
		51	14	a. h.	ollvier
		50	15	combat	oiseau
oiseau		49	16	h.-lion	oiseau
oiseau	oiseau	48	17	a. tacheté	oiseau
	oiseau	47	18	combat	oiseau
lion	griffon	46	19	a. h.	oiseau
griffon	dragon	45	20	combat	a. h.
griffon	combat	44	21		aigle
		43	22	combat	combat
lion		42	23	m. g.	m. g.
dragon	a. h.	41	24	m. g.	m. g.
oiseau	combat	40	25	m. g.	m. g.
a. h.	dame-a. h.	39	26	oiseau	a.
oiseau		38	27	oiseau	oiseau
h. dragon	chasseur-biche	37	28	oiseau	h. salamandre
combat		36	29	oiseau	cerf
m. g.	m. g.	35	30	a.	oiseau
oiseau	a.	34	31	h. et chien	chien
château	enceinte	33	32	combat	oiseau

A = animal ; a.h = animal hybride ; h = homme ; m.g. = motif géométrique

non identifiées. Si les centaures encadrent les écus, les autres animaux, chiens, dromadaires et licornes sont chacun dirigés vers un écu différent. Tous ces écus sont ceux de familles hiérarchiquement inférieures.

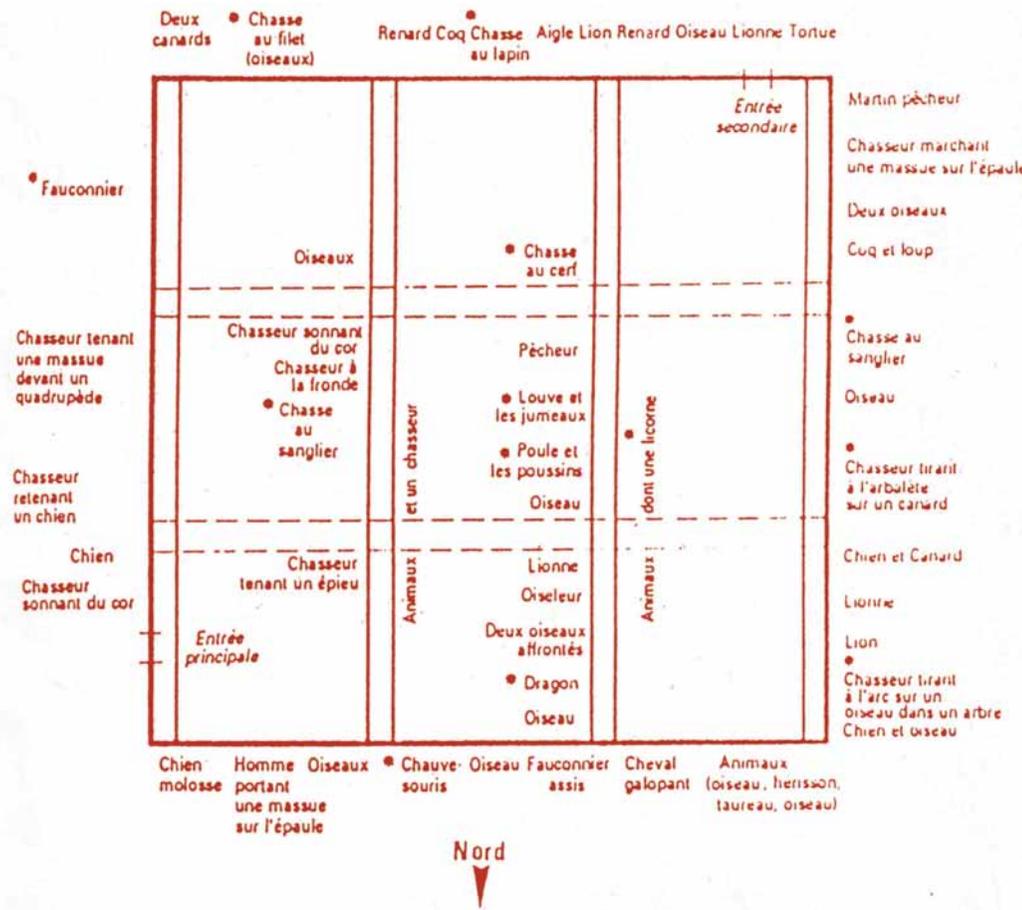
Des animaux hybrides très proches sont reproduits au cours du XV^e siècle sur les plafonds du château de Tarascon, en la maison du roi René à Avignon, vraisemblablement en l'hôtel d'Arlan à Arles, et en la Grand'chambre du Parlement de Languedoc à Toulouse. Ce dernier point semble être resté inaperçu. Au palais comtal d'Aix-en-Provence, on mentionne, à la même époque, des « bestes estranges d'Alexandrie », qui ont été peintes par Roumier en 1477.

La valeur symbolique des animaux est particulièrement développée dans les espaces de clercs. Sur le plafond de la *Chambre du cerf*, au Palais des Papes (*figure 2.2*), la ville de Rome est représentée par la louve et les jumeaux, qui est disposée bien en vue, face à l'entrée principale. Le symbole de l'Eglise veillant sur ses enfants, la poule et les sept poussins, suit la ville de Rome.

Les poissons et les oiseaux abondent dans les décors des espaces de clercs. Ces deux motifs sont associés à un espace attenant à une chapelle ou à une thématique religieuse, respectivement dans le « paradis de la reine » au palais des rois de Majorque à Perpignan et dans la maison Saunal à Albi. Ils jouent un rôle important dans le décor fortement symbolique, déjà cité, de la salle sud de l'édifice claustral à Aix. Dans deux maisons canoniales d'Albi, proches de la collégiale Saint-Salvi, parmi les oiseaux et les poissons, motifs dominants, deux poissons sont présentés en sautoir dans l'une, et trois poissons sont disposés en croix dans l'autre. Ce motif se retrouve dans l'un des cloîtres de l'église Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou. Les oiseaux sont particulièrement abondants sur le plafond du palais archiépiscopal à Narbonne (*figure 2.1*) où ils sont plus nombreux du côté est que du côté ouest. Ils jouent également un rôle dans la partie religieuse de la thématique déployée sur le plafond au château de Capestang.

Les animaux hybrides à tête humaine sont particulièrement fréquents dans les espaces de clercs. On les trouve à Béziers dans la salle qui pourrait être celle où l'évêque rendait la justice, ainsi que dans le château de Capestang et l'édifice claustral d'Aix déjà cité. Les têtes de monstre engoulant les poutres ne semblent représentées que dans ces espaces. On peut citer la livrée Gaillard de la Mothe et la livrée Ceccano, au premier niveau, à Avignon, les châteaux archiépiscopaux de Gabian et de Capestang et la commanderie de Rayssac. On les trouve également dans la maison de Béziers ainsi que dans la salle de l'édifice claustral à Aix, déjà men-

Figure 2.2 : Plafond de la Chambre du cerf, Avignon, Palais des Papes.



tionnée. Parfois une psychomachie est particulièrement développée. Sur le plafond du palais archiépiscopal de Narbonne (figure 2.1), ce sont des combats entre deux animaux, au choix hautement symbolique – un lion contre un léopard, un lion contre un griffon ou un dragon, un lion contre un bouc – et des combats entre un homme et un animal réel ou hybride. C’est dans ce décor que des oliviers sont placés du côté est où dominant les oiseaux.

Pour accroître l’aspect maléfique de certains motifs, des animaux et des personnages sont représentés tirant la langue, comme dans la salle de Béziers, ou hurlant – signe particulièrement négatif – au château de Capestang.

Les affrontements guerriers, les joutes et les tournois sont représentés, comme dans les décors du nord et du centre de la France. La scène de deux cavaliers s'affrontant est présente en la maison (hôtel de ville) de Saint-Antonin-Noble-Val, et en la maison, 7 place du Marché-aux-fleurs, à Montpellier. Plus fréquemment on trouve une suite de cavaliers ou bien des cavaliers dans une « histoire » ou une série de motifs : suite de dix cavaliers en l'église de Frontignan – peut-être un réemploi du château -, aux écus particulièrement reconnaissables de proches de la maison d'Aragon ; suite à Narbonne, sur deux planches conservées au musée des Beaux-arts, dont les écus armoriés sont partiellement attribuables à des personnages de la cité, ou proches ; des cavaliers dans une « histoire » en la maison Sicart, à Montpellier, qui évoque l'alliance de deux familles ; deux cavaliers joutant, parmi d'autres motifs, sur un closoir du plafond de l'hôtel Mirman à Montpellier, avec un écu armorié, et, sur un autre closoir, deux femmes cavaliers s'affrontant, aux écus marqués d'armoiries peut-être réelles. Ce type de décor doit beaucoup au style « mudéjar ».

Des hommes d'armes sont peu représentés. On les trouve dans le logis de la rue Tournante à Pont-Saint-Esprit vers 1400 – ils sont coiffés du bacinet à mezal, un heaume à visière mobile, alors en usage – ainsi que sur le plafond d'Aigueperse, vers 1450, où deux bustes coiffés d'un casque accostent un écu. A la même époque, à Pont-Saint-esprit, en la maison Piolenc, ce sont les centaures à buste d'homme, et non des hommes d'armes, qui portent une armure.

Des « jeux d'enfants » se multiplient au XV^e siècle, ils évoquent en priorité l'apprentissage à la vie militaire, à la formation d'un homme de guerre, d'un chevalier. On les trouve sans doute à Montagnac, avec certitude à Gannat en l'hôtel Graulier, à Aigueperse, en une maison qui a pu contenir une salle des Etats, à Pont-Saint-Esprit en la maison Piolenc, enfin, à la fin du siècle, au château de Pomas, où cette image est atténuée. Ainsi se reflètent les aspirations d'une société patricienne, sa participation à l'effort du roi et du royaume, sous Charles VII, à la fin de la reconquête, notamment à Aigueperse et à Pont-Saint-Esprit. Ces images associent réalité et imaginaire et, comme sur d'autres supports, participent à la nouvelle idée de l'enfant.

Le thème de la chasse est relativement représenté dans les espaces civils ; ainsi que celui de la fête. Sur le plafond de la maison Sicart à Montpellier, au XIII^e siècle, des personnages dansant, accompagnés de musiciens, participent, avec des scènes de chasse et de tournoi, à

l'évocation de l'alliance Conques et Roch. Des musiciens sont également figurés sur le premier plafond de la maison Piolenc à Pont-Saint-Esprit. Dans cette même demeure, au siècle suivant, le thème est largement développé : acrobate et fou, homme-sauvage et têtes de géant – plus ou moins mores – musiciens et danseuses et autres personnages évoquant l'accueil du visiteur et le salut au propriétaire et à son héritier. Ce thème de la fête se retrouve, plus ou moins développé, sur plusieurs plafonds à Beaucaire, au château de Pomas et, peu après, en la maison Mora à Carcassonne.

Des têtes humaines, peut-être parfois des portraits ou des effigies évoquant, par des marques iconographiques précises, des personnages réels, apparaissent vers 1450 à Pont-Saint-Esprit. Cette iconographie est un écho à des besoins nouveaux de la société, en l'occurrence le portrait « sur le vif », dont l'importance est soulignée par Léon Battista Alberti. Ce thème se développe à la fin du siècle en Avignon, à Pomas, à Albi et à Embrun. Parfois ces bustes sont présentés en couple comme à Pont-Saint-Esprit, place de l'hôtel de ville ; ils échangent un baiser à Beaucaire et à Carcassonne, en la maison Mora.

La position exceptionnelle de la femme, à la place d'honneur, dans un couple, à gauche, à droite, pour le spectateur renforce le message de paix qu'accompagne l'inscription « paix et amour » à Aigueperse. Il en est de même, à la même époque, en l'hôtel Jacques-Cœur à Bourges. Trois têtes d'hommes évoquent la Prudence à Pont-Saint-Esprit, en la maison Piolenc, et à Albi en la maison Saunal, la demeure d'une famille de riches marchands de pastel d'Albi, le thème majeur étant un hommage au roi François 1^{er}.

Les motifs religieux ne sont pas absents dans les espaces civils. Ils sont évidemment présents dans les espaces de clercs notamment à Capestang, à Albi et en la commanderie de Rayssac. Les symboles sont peu fréquents. Le cœur percé de deux flèches est retenu par les Augustins à Albi en une maison canoniale. La représentation d'un livre – qui est plutôt rare – est prioritairement associé aux membres de l'Eglise dans cette maison. La pêche et la chasse figurent dans la *Chambre du cerf* au palais des Papes, en respectant l'ordre hiérarchique des chasses (*figure 2.2*), et dans des livrées cardinalices, ainsi qu'à la fin du siècle suivant en une maison canoniale à Albi. Quant à la chasse, elle est présente dans les salles de livrées cardinalices et de demeures de prélats.

Le thème de la fête, de la réception est plus ou moins développé, avec des nuances diverses, dans les châteaux de prélats à Gabian et à Capestang, dans les demeures de chanoines à

Albi et en la commanderie de Rayssac.

Le thème de la mort est particulièrement retenu à la fin du XV^e siècle et au début du siècle suivant à Albi et à Rayssac, comme il l'est également dans les espaces civils. La représentation du thème de la danse macabre que l'on relève dans les demeures canoniales d'Albi, fut un instrument de prédication des Ordres Mendiants. Louis 1^{er} d'Amboise relaie dans Albi l'autorité monarchique. Il fait de sa ville et de son diocèse le premier champ d'application de la réforme ecclésiastique promue dans le royaume. Albi devient le siège d'une custodie de l'observance franciscaine et le chef-lieu de congrégation réformée de France pour les Prêcheurs et les Carmes.

Les sources littéraires sont peu employées. Dans la maison Saunal, à Albi, vers 1515-1520, un renard et une cigogne buvant dans un grand plat participent à la part religieuse du décor. On peut sans doute retenir plusieurs scènes sur le plafond de Capestang ainsi que sur le plafond du presbytère de Lagrasse, dans les décennies suivantes. On ne peut que regretter la disparition récente des panneaux historiés qui timbraient un plafond dans l'hôtel dit des Infirmières à Avignon, que datait la présence des armes du pape Martin v (1417-1431). Ils ont été heureusement publiés par Hervé Aliquot en 1993. Outre des animaux réels ou hybrides et des personnages, étaient multipliées des scénettes.

Les décors à scène sont statistiquement très rares. A Montpellier, en l'ancien hôtel Mirman, une frise a été peinte sous le plafond en la seconde moitié du XIII^e siècle ou à la fin du siècle. Le bréviaire d'amour, *Lo Breviari d'Amor*, de Mathé Ermengaud de Béziers, composé dans les années 1288-1292, a été cité à propos de cette frise. C'est à cette époque que la salle de l'hôtel de Gayon a été peinte. Une frise présente, sous le plafond, la vie de saint Eustache, patron des drapiers. En utilisant la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, on reconnaît plusieurs scènes. Sur le premier mur quatre séquences, de Rome à l'Égypte, la conversion et les épreuves, puis sur le deuxième mur, le séjour en Égypte. Un point est passé inaperçu. Près du coin, sur le premier mur, à la fin de l'épisode romain, un chien est orienté vers la gauche, ensuite, au début de l'épisode égyptien, un cerf est orienté vers la droite. Il s'agit d'une suite séquencée. La valeur symbolique du cerf ne peut être négligée.

A la fin du XIV^e siècle, puis, principalement au xv^e et au siècle suivant, les inscriptions jouent peu à peu un rôle propre, autonome, parfois indépendantes d'images. Nous en avons rencontré des exemples notamment dans des bibliothèques.

A l'issue de l'étude de ces thèmes, une réponse partielle peut être apportée à la question des *exempla*, dont les auteurs sont des membres des ordres mendiants. Un sondage dans les recueils publiés et dans d'autres travaux montre un rôle limité, malgré certaines affirmations. Les thèmes généraux sont cependant communs : la Passion, la Vierge, les anges, la mort, les personnages historiques, les prélats et leurs défauts, les vices et les vertus des nobles – tournoi, combat singulier et chasse – enfin charge contre le bailli, le juge et l'avocat. Ces thèmes sont particulièrement présents dans les demeures de chanoine à Albi.

L'héraldique et l'emblématique.

L'héraldique joue un rôle prioritaire sur les plafonds. Une quelconque organisation de ce décor héraldique a été encore récemment refusée. Une relation entre les motifs et l'héraldique est souvent négligée. Un contraste est souligné : des cycles peints sur les murs composés d'épisodes enchaînés, et, en revanche, l'absence de thème narratif continu, une série de motifs indépendants, compartimentés, sur les plafonds peints et les charpentes. En fait un langage très riche de l'héraldique a souvent été établi, notamment des ordonnances hiérarchisées, des séquences, des structures de listes, des dialogues entre motifs et écus armoriés. Nous avons précédemment montré quelques exemples.

La datation par l'héraldique est encore méconnue. Voici quelques exemples. Le premier plafond de la maison des Piolenc à Pont-Saint-Esprit a été daté de 1337-1343 par l'héraldique ; la dendrochronologie a confirmé cette datation, révélant ainsi le rôle très vraisemblable du passage du roi Philippe VI en 1336 en la ville à la veille de la création de cette salle de justice royale.

On peut également citer les deux plafonds postérieurs de cette demeure en 1449-1450, et celui du château de Gabian à la même date. C'est un hommage au roi Charles VII victorieux qui est développé sur ces plafonds. En le château de Pomas, le plafond peint et armorié a été daté également avec précision de 1492-1494 par les écus représentés. Il révèle l'écho à un épisode vécu alors à la cour de France entre les Beaujeu et les Orléans. On notera dans ces exemples la rapidité et la précision de l'information ainsi que les réactions à travers le royaume.

La datation par l'héraldique permet des corrections, en particulier pour les monuments de mémoire comme au château de Ravel ou en la commanderie de Rayssac. Un problème du même ordre existe à Sens, en la maison Garnier des Prés. Nous l'avons vraisemblablement résolu.

Des écus sont parfois représentés inversés au XIII^e et au XIV^e siècles. Cette présentation répond souvent à des besoins de symétrie. D'autres intentions sont sans doute également retenues. Nous en connaissons des exemples.

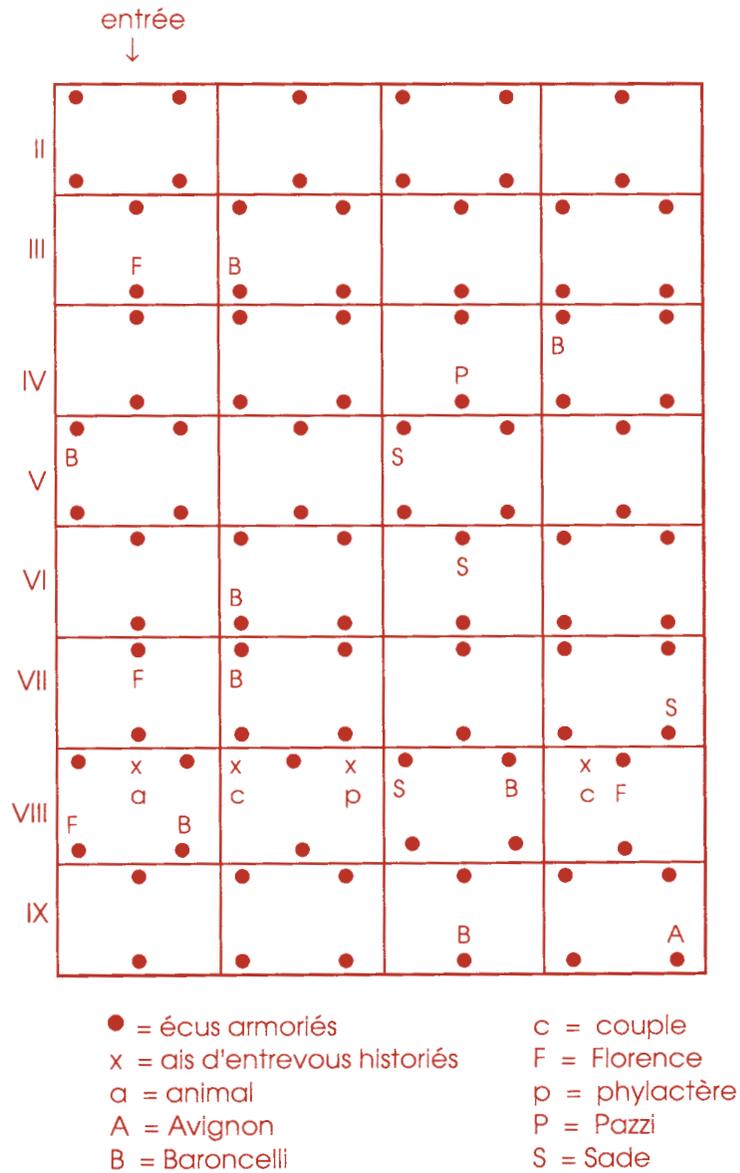
Les emblèmes, signes exprimant davantage la personnalité – l'écu étant par excellence un insigne familial – sont rares sur les plafonds. Un très bel exemple est le plafond de la salle dite « Le Parloër aux bourgeois » de Brioude dont le décor emblématique – les emblèmes du roi Charles VI et du duc Jean de Berry – nous a permis de reconnaître avec la plus grande vraisemblance une salle de justice d'appel.

Espace et hiérarchie dans une salle. Les critères topographiques.

Dans un espace qui n'est pas nécessairement une « salle », des critères topographiques dans la répartition du décor sont multiples. Ils varient suivant les cas et s'associent, s'opposent ou se complètent : l'entrée principale et l'axe majeur de pénétration ; la priorité de la gauche, la dextre, sur la droite, la senestre, pour celui qui pénètre dans la salle ou le spectateur ; un pôle, une place d'honneur, qui oriente l'ensemble du décor ; le retour vers la sortie, point toujours négligé ; enfin d'autres jeux, notamment, point majeur, l'existence de plusieurs programmes et de plusieurs axes de lecture dans la même salle. Le décor d'un plafond tient également compte d'autres critères : le centre des poutres et des solives ; le coin – ce point appartient aussi au premier groupe - ; la hiérarchie entre les poutres (solives) et le plafond proprement dit ; les jeux entre les armoiries, alternance, superposition, écho ou réponse à distance, fréquence ; la hiérarchie entre les motifs qui accompagnent l'héraldique, point déjà évoqué ; enfin l'animation par l'orientation des motifs, un espace rythmé.

Le plus souvent l'entrée principale se trouve sur le petit côté de la salle, ou à proximité, sur le grand côté, près du coin. On peut citer la livrée Gaillard de la Mothe et la *Chambre du cerf* au Palais des Papes (*figure 2.2*), en Avignon, le château de Capestang (*cf fig. 4.13 p. 86*), l'hôtel des Baroncelli en Avignon (*figure 2.3*), le château de Pomas ou la commanderie de Rayssac par exemple. Parfois, mais rarement, l'entrée est située au centre du grand côté avec une signification particulière, les relations entre les deux espaces ainsi définis. En la maison des Piolenc à Pont-Saint-Esprit, la salle de justice royale, à l'étage, présente une entrée centrale définissant ainsi, à droite de l'entrée, devant la cheminée, l'espace de la justice royale. Au Parlement de Rouen, au siècle suivant, l'entrée dans la grande salle est également au centre, définissant les

Figure 3.3 : Plafond de l'hôtel des Baroncelli (hôtel du Roure), Avignon.



pouvoirs en présence, le roi et le Parlement à droite, près de l'accès à la Grand'chambre, et la ville à gauche. Exceptionnellement deux accès parallèles sont aménagés sur le grand côté, permettant ainsi un même jeu de dialogue entre entrées et espaces et entre les espaces eux-mêmes. Un bel exemple est la *Diana* de Montbrison.

La priorité de la gauche sur la droite est la plus fréquente. Par exemple le premier écu disposé à l'extrême gauche, en tête d'un plafond, est, selon l'usage, celui du roi ou d'un personnage important. Dans le domaine retenu, on peut citer par exemple la *Diana* de Montbrison, le château de Gabian, la maison Piolenc à Pont-Saint-Esprit vers 1450, ainsi timbrés de l'écu du roi, et une demeure à Pézenas, 7 rue du château, ainsi marquée du dernier écu du roi René.

L'ordonnance générale des écus armoriés sur un plafond permet de définir dans une salle un espace hiérarchiquement supérieur. En la livrée Gaillard de la Mothe à Avignon – un décor créé, selon toute vraisemblance, à l'occasion d'une assemblée pour un projet de croisade en 1335 –, seule la travée extrême est timbrée d'écus. Sur les murs, court une frise de scènes de chasse orientées vers cette travée et disposées suivant leur hiérarchie. L'ouverture initiale de la salle a été décelée à l'opposé de l'ensemble armorié. Un double axe de lecture de l'entrée vers la travée armoriée et de cette extrémité vers l'accès est ainsi défini.

En une seconde salle, de petites dimensions, en l'hôtel dit des Infirmières à Avignon, contiguë à la salle dont le plafond a disparu, un plafond a été récemment en partie déposé. Il est également timbré de l'écu du pape Martin v. La marque du propriétaire apparaît dès l'entrée dans la salle, l'hommage au pape à l'autre extrémité. L'ensemble armorié réunit des membres de la famille du propriétaire commanditaire et des membres d'autres familles. Le thème de la fête, danse et musique, est développé aux deux extrémités de la salle et à droite, à gauche, place d'honneur. L'ensemble est fortement ponctué et animé par le choix, la distribution et l'orientation des autres motifs. Cette lecture est totalement nouvelle.

L'espace autour de la cheminée est hiérarchiquement supérieur dans une salle. Les exemples sont multiples. On peut citer l'hôtel Castan à Montpellier, la maison Piolenc à Pont-Saint-Esprit, la maison Saunal à Albi ou la commanderie de Rayssac. Ceci nous a permis de comprendre la disposition inversée des thèmes littéraires en la célèbre galerie du château d'Oiron.

Le retour vers la sortie est illustré par exemple au château de Sérignan à la fin du XV^e siècle ou au début du siècle suivant. Le décor du plafond est distribué suivant les deux axes de lecture. L'écu armorié de Poitiers-Orange et le mot « sans nombre » sont disposés dans l'entrepoutre alternativement dans un sens puis dans le sens inverse, afin qu'ils puissent être lus quelle que soit la position du lecteur. Jean de Poitiers, comte de Saint-Vallier, est le père de Diane de Poitiers. Le double axe de lecture s'observe sur d'autres plafonds à Béziers, à Pont-Saint-Esprit, à Pomas, à Albi et à Avignon, en l'hôtel de Belli. Autre bel exemple de subtilité, au palais du Roure, l'hôtel des Baroncelli, à Avignon (*figure 2.3*) : à l'aller l'origine florentine de la famille et la première alliance du propriétaire, les Pazzi, sont à l'honneur ; au retour c'est la seconde alliance, les Sade, tout en soulignant l'origine florentine. La représentation d'un couple accompagne ces écus au retour.

Un rythme est créé sur le plafond du château de Capestang (cf. fig. 13 de l'article de P.-O. Dittmar et J.-Cl. Schmitt), par la direction des corps, et parfois des têtes, des personnages sur les panneaux. Ce rythme qui anime l'ensemble du plafond, point resté ignoré, contraste avec la présentation statique des écus verticaux sur la dernière poutre et ainsi en souligne l'importance. D'autres exemples peuvent être cités.

Des jeux d'écho, de croisement, de réponses à distance existent sur des plafonds ; de beaux exemples au château de Pomas ou en l'hôtel de Belli en Avignon.

La signification des décors.

L'interprétation des décors, et par suite, la destination des espaces, est le plus souvent difficile.

Iconographie et pouvoir. La *Diana* de Montbrison présente un décor armorié monumental qui reflète la position du pouvoir comtal à la fin du XIII^e siècle. Ce mouvement est général en Europe, on assiste à un regroupement de la petite et moyenne noblesse autour de grands seigneurs.

Le contexte politique est également présent. Ainsi à Montbrison sont soulignés les rapports avec la maison de France qui est à l'honneur ; à Lyon, en la maison Thomassin, les Fuers marquent le plafond de leur demeure de leur politique pour un rattachement de la ville

au royaume ; le passage du roi Philippe VI en 1336 à Pont-Saint-Esprit, nous l'avons dit, n'est sans doute pas étranger à la création entre 1337 et 1343 de la salle de justice royale.

L'expression d'un événement a été retenue pour le décor de la livrée Gaillard de la Mothe en Avignon, selon toute vraisemblance la préparation d'une croisade.

Des salles de pouvoir sont ainsi marquées. La *Diana* de Montbrison servit de lieu de réunion des Etats du Forez ; la salle d'Aigueperse a pu également être la salle des Etats ; une salle de justice a été proposée pour la maison dite « des notaires », à Béziers ; une salle de justice royale a été reconnue en la maison des Piolenc à Pont-Saint-Esprit ; la salle au plafond timbré des emblèmes et des écus du roi Charles VI et de Jean de Berry à Brioude est vraisemblablement un espace voulu par le prince pour exercer la justice d'appel. On peut également citer le parlement du Languedoc à Toulouse.

Le roi, ses représentants et ses proches sont présents. Outre Montbrison, Lyon ou la livrée Gaillard de la Mothe à Avignon, c'est une allusion au traité de Paris qui amena la paix, qui semble être retenue en la maison Muratet à Saint-Antonin-Noble-Val ; l'expédition de Charles d'Anjou en Sicile a été proposée en la salle du doyenné à Brioude ; des relations privilégiées avec le roi de France ont été soulignées à Ravel.

Au siècle suivant l'évocation des victoires du roi Charles VII, l'hommage au roi victorieux dans sa reconquête du royaume sont présents au château de Gabian, en la demeure des Piolenc à Pont-Saint-Esprit. Une demande de paix est exprimée à Aigueperse ; une attente de prospérité à Beaucaire. C'est dans ce contexte que sont apparus de nouveaux thèmes, la femme messagère de paix et les « jeux d'enfants » évoquant en priorité l'apprentissage à la vie militaire, à la formation d'un homme de guerre, d'un chevalier notamment.

Des relations privilégiées avec la cour, avec le roi, s'expriment à Pont-Saint-Esprit – le camp angevin et Jacques Cœur – ainsi qu'à Pomas – la séquence politique Orléans-Beaujeu -.

La cité et le pouvoir local s'affirment tardivement dans des décors peints. La présence des écus de plusieurs pouvoirs dans la cité est forte à Béziers, en plusieurs maisons à Pont-Saint-Esprit, à Pomas, à Carcassonne, en la maison Mora, nous l'avons vu, et à Embrun, en la maison des Gautiers de l'Ange. A Pomas, qui est situé à 11 km au sud de Carcassonne sont présents, sous la forme de leurs écus armoriés, l'évêque de Carcassonne, le conseiller du présidial de Carcassonne, le trésorier du domaine de la sénéchaussée, le sénéchal de Carcassonne, le consulat de Carcassonne, puis sont ajoutés les écus du maître d'hôtel du roi et du prévôt et connétable de Carcassonne.

Les exemples de Gabian, de Pomas et d'Albi illustrent les rapports étroits entre l'Eglise et la société aristocratique.

Du privé à la promotion sociale. Les écus des propriétaires dominent dans les exemples cités que ce soit à Montpellier, à Avignon, à Pont-Saint-esprit, à Pomas, à Albi ou à Sérignan.

Les alliances sont soigneusement évoquées. A Montpellier en la maison Sicart, l'alliance Conques et Roch est accompagnée d'une riche iconographie, notamment, nous l'avons évoqué, une jeune femme tenant un fruit de forme phallique recevant le roi d'armes portant les armoiries des deux familles. A Avignon, en l'hôtel des Baroncelli, sont soulignées l'origine florentine de la famille et les deux alliances Pazzi et Sade (*figure 2.3*). A Pont-Saint-Espirit, c'est l'alliance Piolenc et Clari, qui est reprise sur les murs de la salle supérieure ; à Pomas Rabot et Delpont ou Montfaucon, accompagnée d'une séquence exprimant la fécondité et l'amour.

La présence d'écus prestigieux peut ne refléter que l'histoire familiale, par exemple en l'hôtel de Belli à Avignon.

Les exemples de promotion sociale sont multiples, les Baroncelli auprès du pape ; les Piolenc auprès de Jacques Cœur et du camp du roi ; Rabot receveur diocésain à Pomas ; les Saunal, marchands de pastel à Albi ; les Bellisens, une famille d'origine marchande anoblie en 1490, à Carcassonne ; les Mora, à Carcassonne, jouant sans doute, d'après le décor héraldique, un rôle dans la ville.

Cette étude s'achève par des décors récemment publiés, certains ici partiellement évoqués, qui ouvrent de nouvelles perspectives sur la société au XIII^e siècle. A Montpellier, la famille des Carcassonne, en voie de reconnaissance, expose son rang social et ses activités par une héraldique non fixée et par la référence au patron des drapiers. C'est le **temps présent** qui est retenu. En revanche c'est la **mémoire** qui est sollicitée par des familles reconnues, les Lalo, vraisemblablement, en la tour d'Arles de Caussade, en évoquant la croisade, les Gaillac, en la tour de Palmata à Gaillac, en représentant un épisode de la croisade albigeoise, que nous avons identifié, le siège victorieux de Beaucaire, enfin les familles Conques et Roch en l'ancienne maison Sicart à Montpellier qui, par l'écu de Bouchard I de Marly, resté incompris, souligne selon toute vraisemblance un événement majeur qui associait Montpellier aux croisés, le concile tenu dans la ville en 1211, qui excommunia Raymond de Toulouse.

Nos travaux parus depuis le *Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France* (*Maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit*, t. 2, Nîmes, Pont-Saint-Esprit, Musée d'art sacré, 2001) sont en cours de publication dans le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* de 2006 puis de 2007, dans la *Revue française d'héraldique et de sigillographie* de 2007, dans les actes de journées d'étude qui se sont tenues en l'Université de Lyon en janvier 2007, et les actes d'un colloque sur les décors organisé par le conseil général du Morbihan en septembre 2007 au fameux château de Suscinio.

Christian de MÉRINDOL
Conservateur honoraire des Musées nationaux

*Décor et support :
quelques éléments de terminologie relatifs
aux charpentes peintes médiévales*

Philippe Bernardi

En près d'un siècle, l'étude des plafonds peints médiévaux - d'abord concentrée sur les sujets figurés - a évolué vers une approche pluridisciplinaire tâchant de tirer parti aussi bien de l'analyse stylistique et iconographique du décor que de la dendrochronologie, de la documentation écrite ou de l'étude technique de la structure. Ainsi s'est progressivement construite et affûtée une méthode nous donnant les moyens de mieux cerner l'œuvre peinte, replacée dans une époque, un programme iconographique, une évolution technique ou un contexte de commande.

Parallèlement, de nombreuses découvertes sont venues enrichir notre connaissance des plafonds peints. Nous sommes loin aujourd'hui de la dizaine de sites que pouvait inventorier Louis Bruguier-Roure en 1885¹, au point que l'on peut dresser à présent, comme le propose Christian de Mérindol, une cartographie et une chronologie de ce type de décor.

Si nous disposons, à ce jour, d'une expérience certaine concernant la manière d'appréhender les plafonds peints, et si la richesse du Midi de la France dans ce domaine a été largement démontrée, quel état des lieux pouvons-nous dresser en 2009 de l'étude des plafonds peints médiévaux en France méridionale ?

Il faut bien constater que ces « fragiles témoins du cadre de vie médiéval »² sont fortement menacés. Les destructions survenues à Roquemaure (Gard) dans les années 1970³ en attestent amplement. Et les récents (1999) déboires du plafond de l'hôtel de Gayon, à Montpellier⁴ montrent bien que la nécessaire prise de conscience de l'intérêt de ce type de vestiges demeure encore très partielle.

L'étude de ces plafonds ne s'avère, elle-même, pas encore à la hauteur de la richesse des témoins architecturaux ou archivistiques conservés. En France, aucun colloque, jusqu'à ce jour, n'avait été organisé autour de cet objet particulier. Et si l'expérience a été tentée à l'étranger, ce n'est que récemment, avec la rencontre de Lübeck sur les « Murs et plafonds peints des habitations urbaines entre Moyen Âge et époque moderne »⁵, en 2000, ou celle de Pavie sur les plafonds de bois⁶, l'année suivante.

1 L. Bruguier-Roure, « Les plafonds peints du XV^e siècle dans la vallée du Rhône », *Congrès archéologique de France, Montbrison, 1885*, 52, Caen, 1886, p. 309-352

2 J. Peyron, « La charpente peinte de la maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit », *École antique de Nîmes (Bulletin)*, nouvelle série, 14, 1979, p. 131-159 (p. 131).

3 J. Peyron, « Des peintures médiévales ont été sauvées de la décharge, à Roquemaure », *Les Cahiers du Gard Rhodanien*, 6, 1977, p. 130-134.

4 Sur ce plafond voir B. Sournia et J.-L. Vayssettes, « La Grand-chambre de l'Hostal des Carcassonne à Montpellier », *Bulletin monumental*, 160-I, 2002, p. 121-131.

5 A. Möhlenkamp, U. Kuder et Ch. Albrecht (dir.), *Geschichte in schichten. Wand- und Deckenmalerei im städtischen Wohnbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationales Symposium 2000 in Lübeck*, Lübeck, 2004 (Denkmalpflege in Lübeck 4).

6 L. Giordano (dir.), *Soffitti lignei. Convegno internazionale di studi*, Pise, 2005 (Quaderni di Artes/1).

Au cours des dernières décennies la production scientifique relative aux plafonds peints du Midi méditerranéen a surtout adopté la forme de monographies publiées le plus souvent à la suite de découvertes ou de restaurations. Et cela aussi bien en Espagne qu'en Italie ou en France. C'est le cas, par exemple, des travaux de Maria Dolores Aguilar García sur la charpente peinte de la cathédrale de Teruel¹ ou du bel ouvrage consacré à la charpente de l'église Sant Miquel de Montblanc², mais également des publications d'Alberto Satolli sur Orvieto³, de ceux de Manuela Rossi sur le palais des Pio à Carpi⁴, des recherches de Colette Dumas sur *Les plafonds peints du cloître de Fréjus*⁵, de Marie-Laure Fronton-Wessel sur « Le plafond de la Grand'Chambre de la cour d'appel de Toulouse »⁶, de Bernard Sournia et Jean-Louis Vayssettes sur « La grand-chambre de l'hostal des Carcassonne à Montpellier »⁷, ou de Jean-Louis Bonnet et Jean-Michel Martin sur « un plafond peint découvert à Carcassonne »⁸, etc.

La liste n'est évidemment pas close avec ces quelques titres, mais l'on notera que, côté français, les recherches sur les charpentes peintes sont beaucoup plus actives en Languedoc qu'en Provence, où l'étude sur Fréjus fait ces dernières années figure d'exception.

À la suite de la thèse que Jacques Peyron soutint, en 1977, sur *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*⁹, l'intérêt pour des entreprises plus larges, comparatives, ne s'est toutefois pas éteint ainsi qu'en atteste, par exemple, la thèse relativement récente de Marie-Laure Fronton Wessel¹⁰. Et l'on constate que l'ensemble de ces travaux donne petit à petit droit de cité aux charpentes peintes dans diverses synthèses consacrées au *Château et société castrale au Moyen*

1 M. D. Aguilar Garcia, « La pintura en la techumbre de la Catedral de Teruel », *Actas. III Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel 1984)*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, p. 571-592.

2 J. Fuguet i Sans et M. Mirambell i Albancó, *L'església de Sant Miquel de Montblanc i el seu teginat*, Valls, 2006 (Col.lecció El Bagul 8).

3 A. Satolli, « Soffitti lignei a Orvieto tra Rinascimento e Manierismo », dans L. Giordano (dir.), *Soffitti lignei. Convegno internazionale di studi*, Pise, 2005 (Quaderni di Artes/1), p. 89-110.

4 M. Rossi, « I soffitti decorati di palazzo dei Pio a Carpi », dans *Soffitti lignei. Convegno internazionale di studi*, L. Giordano dir., Pise, 2005 (Quaderni di Artes/1), p. 59-76.

5 C. Dumas, *Plafond peint du cloître de Fréjus*, Mémoire de Maîtrise sous la dir. de Paul Albert Février, Université d'Aix-Marseille, 2 vol. 1989. C. Dumas et G. Puchal, *L'imagier de Fréjus. Les plafonds peints du cloître de la cathédrale*, Paris, 2001.

6 M.-L. Fronton-Wessel, « Le plafond de la Grand'Chambre de la Cour d'Appel de Toulouse (fin du XV^e siècle) », (Actualité), in *Bulletin Monumental*, 158-4, 2000, p. 361-362.

7 B. Sournia et J.-L. Vayssettes, « La Grand-chambre de l'Hostal des Carcassonne à Montpellier », *Bulletin monumental*, 160-I, 2002, p. 121-131.

8 J.-L. H. Bonnet et J.-M. Martin, « Un plafond peint du XV^e siècle découvert à Carcassonne », in *Bulletin de la Société d'Études scientifiques de l'Aude*, CIV (2004), p. 89-102.

9 J. Peyron, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de 3^e cycle de l'Université Paul Valéry, Montpellier, 1977, 2 vol.

10 M.-L. Fronton-Wessel, *Plafonds et charpentes ornés en Bas-Languedoc (diocèses de Narbonne et Carcassonne)*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse le Mirail, 2000.

Âge¹, à la maison médiévale², aux *Jardins et vergers en Europe occidentale*³, à la construction génoise des XV^e – XVI^e siècles⁴ et, plus récemment encore, aux *charpentes de Méditerranée*⁵.

Bien que les plafonds peints aient, assez tôt, suscité l'intérêt des historiens⁶, il faut bien constater qu'ils peinent à devenir un thème de recherche à part entière. Alors que l'on ne compte plus les travaux consacrés aux voûtes et que les études sur les charpentes de toit se développent enfin⁷, les charpentes de plancher sont demeurées dans une sorte d'angle mort des études sur l'architecture.

La plupart des études disponibles lient les plafonds peints à une autre thématique : plafonds peints et art baroque, pour les pays germaniques ; plafonds peints et art mudéjar, pour l'Espagne ; voire, de manière plus large, plafonds peints et décor ou plafonds peints et peinture.

C'est bien souvent comme une manifestation parmi d'autres que le plafond peint est envisagé et, en cela, le décor paraît prendre le pas sur la structure ; ce que pose déjà Louis Bruguier-Roure lorsqu'il souligne la sujétion de l'architecture qui, dans ce cas, se fit, selon lui « la

1 Ch. de Mérindol, « Murs et plafonds peints à la fin de l'époque médiévale. L'état de la question et première synthèse », dans *Château et société castrale au Moyen Âge*, J.-M. Pastré dir., Rouen, 1998, p. 79-105.

2 M.-Cl. Léonelli, « Le décor de la maison », dans *Cent maisons médiévales en France (du XII^e au milieu du XVI^e siècle). Un corpus, une esquisse*, J.-M. Pesez et Y. Esquieu dir., Paris, 1998, p. 127-134 ; *Idem*, « le décor peint de la maison », dans *La maison au Moyen Âge dans le Midi de la France. Études réunies par la Société Archéologique du Midi de la France, Actes des journées d'étude de Toulouse, Hôtel d'Assézat, 19-20 mai 2001*, Toulouse, 2002, p. 265-270.

3 A. Robert-Peyron, « Les jardins sur les plafonds peints gothiques languedociens », *Jardins et vergers en Europe occidentale, Flaran*, 9, 1987, p. 245-250.

4 A. Boato, *Costruire « alla moderna ». Materiali e tecniche a Genova tra XV^e e XVI^e secolo*, Florence, 2005 (Biblioteca di archeologia dell'architettura 4), particulièrement p. 118-120.

5 A. Conejo et J. Domenge, « Charpente et décor », dans *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Ph. Bernardi dir., L'Argentière-La Bessée, 2007, p. 232-243.

6 Outre l'article de L. Bruguier Roure, déjà cité, mentionnons notamment L. Barthélémy, « Les plafonds de l'hôtel de Vento à Marseille », *Congrès Archéologique de France*. Montbrison, 1885, 52, Caen, 1986, p. 353-358 ; M. de Pano y Ruata, « La techumbre de la Catedral de Teruel », *Revista de Aragón*, V, 1904, p. 53-59, 103-108, 152-157, 214-217, 304-308 et 475-478 ; M. de Monsalud, « Las torres del Salvador y de San Martín y techumbre de la catedral de Teruel », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LII, 1908, p. 336-339 ; A. Byne et M. Stapley, *Decorated wooden-ceilings in Spain*, New-York – Londres, 1920 ; C. Martinell, « L'enteixinat gòtic de Sant Miquel de Montblanc », *Vell i Nou* (Barcelone), 58 (1 janvier 1918), p. 3-5.

7 Citons simplement les récentes publications de P. Hoffsummer, *Les charpentes de toitures en Wallonie, typologie et dendrochronologie XI^e-XIX^e siècles*, Namur, 1995, *Idem* (dir.), *Les charpentes du XI^e au XIX^e siècle, typologie et évolution en France du Nord et en Belgique*, Paris, 2002 (Cahier du Patrimoine 62) ; B. Phalip, *Charpentiers et couvreurs. L'Anvergne médiévale et ses marges*, Lyon, 2004 (DARA 26) ; F. Épaud, *De la charpente romane à la charpente gothique en Normandie. Évolution des techniques et des structures de charpenterie aux XII^e et XIII^e siècles*, Caen, 2007.

complice de la peinture »¹. Plus que de plafonds peints il est souvent question de peintures sur plafonds. D'où, peut-être, la facilité avec laquelle les parties peintes de nombreuses charpentes ont été déposées et présentées au public comme des œuvres à part entière (*figure 3.1*). Et il est vrai que le fait de désigner ces parties décorées comme des « lambris rapportés »² gomme en partie le caractère destructeur de leur dépose.

Parler de plafond peint revient de fait à ne considérer qu'une surface (ou plutôt une sous-face dans ce cas) et pas une structure. Cette appellation revêt, en effet, une certaine ambiguïté. L'expression est, en quelque sorte, consacrée par un usage de plus d'un siècle, ce qui justifiait de la reprendre pour ce colloque. Mais si l'on considère que (suivant la définition qu'en donne le volume des *Principes d'analyse scientifique* consacré à l'*Architecture* et édité par l'Inventaire général)³ le plafond est la « face inférieure plane et dégagée d'un plancher, d'une voûte plate ou d'une voûte déprimée, formant couverture », force est alors de constater que nos plafonds peints ne sont pas toujours des plafonds *stricto sensu*. D'une part, ils ne sont pas toujours des surfaces planes et dégagées. De l'autre, l'appellation, limitée à la face inférieure des planchers et des voûtes paraît exclure les charpentes de toit qui, dans le Midi, reçurent dans bien des cas le même traitement décoratif que les planchers – divers exemples en sont présentés dans ce volume, à commencer par celui de la Maison des Chevaliers de Pont-saint-Esprit.

Plus que de « plafonds peints », il conviendrait de parler – comme le fait du reste Jacques Peyron de « charpentes peintes ».

La structure même de la charpente (qu'il s'agisse d'une charpente de toit ou de plancher) tient une place importante dans l'analyse que l'on peut faire de son décor et, pour le moins, sa description s'avère un passage obligé pour toute étude de « plafond peint ». Elle ne se borne pas à un rôle passif, en quelque sorte, de simple support, mais peut, au-delà, participer pleinement d'un jeu ornemental complexe⁴.

Pour avoir une chance de saisir ce rôle, il convient toutefois, en premier lieu, de restituer son intégrité à la charpente, de remettre en place, en quelque sorte, des pièces que l'on a trop tendance à isoler sinon à déposer. L'appellation de « lambris rapporté » dont usa Louis Bruguier-Roure a déjà été évoquée, ainsi que ce qu'elle paraît induire. La planchette peinte

1 L. Bruguier-Roure, art. cit., p. 352.

2 *Ibidem*, p. 321.

3 Ch.-M. Pérouse de Montclos (dir.), *Architecture. Vocabulaire et méthode*, Paris, 1972 (Coll. Principes d'analyse scientifique).

4 Ce que l'on retrouve également dans les plafonds dits « en fougère » du Forez étudiés par N. Mathian, « Les plafonds en fougère », *Saint-Étienne. Histoire et mémoire*, 199-200, 2000, p. 12-18.



Figure 3.1 : Closoir faisant partie d'un ensemble de 12 pièces conservées au Musée du Petit Palais à Avignon, sous l'appellation « Ecole d'Avignon XVe siècle. Anonyme, inv. 13. 12 Panneaux peints provenant du plafond d'une maison gothique à Avignon ».

acquiert, une fois déposée ou simplement isolée, une autonomie. Sa fonction ou son identité technique s'estompe au point que l'on peut en oublier jusqu'au fait qu'elle provient d'une charpente, d'un ensemble fait de diverses pièces recevant pour beaucoup une ornementation. Un ensemble – notamment ornemental – dans lequel elle tenait un rôle en liaison ou en résonance avec les autres pièces.

Il semble alors nécessaire, en préliminaire à ce volume, de chercher à replacer ces pièces, à les identifier. Soulignons, en outre, que l'étude du vocabulaire technique demeure, malgré son caractère ingrat, l'une des rares voies d'accès à des œuvres qui, pour beaucoup, ont disparu.

Ce travail sur le vocabulaire a été engagé collectivement de manière large au sein d'un Projet de coopération scientifique internationale sur « Les charpentes méditerranéennes », baptisé LIGNA, dont les travaux ont été financés pour une partie par la Direction du Développement de l'Économie Régionale, Service Enseignement Supérieur-Technologies-Recherche de la région Provence, Alpes, Côte-d'Azur¹. Nous en proposerons ici une première application en relation étroite avec ce qui constitue le centre d'intérêt majeur de ce volume sur « Les plafonds peints en Languedoc » : les éléments décorés de la charpente.

Toutes les pièces de charpente ne seront cependant pas envisagées. Seule l'une d'elles retiendra notre attention car elle apparaît, dans bien des cas, comme le support privilégié du décor peint. Il s'agit de la planchette placée verticalement, légèrement inclinée, dans l'espace laissé entre les solives, chevrons ou poutres de la charpente (*figure 3.2*). Elle peut être tour à tour désignée, selon les auteurs, comme « ais d'entrevous », « lambris rapporté », « métope », « closoir » ou « parédal ». La diversité du vocabulaire ne simplifie pas les échanges et nous observons qu'assez fréquemment, la désignation se trouve redoublée sous la forme « closoirs (ou ais d'entrevous) »², « paredal ou ais d'entrevous »³, « entrevous ou métopes »⁴ ou bien encore « ais d'entrevous [qui] se glissent en métopes entre les solives »⁵. Il est possible de voir

1 Ce projet dirigé par Philippe Bernardi, Anna Boato et Joan Domenge, réunit le Laboratoire d'Archéologie Médiévale Méditerranéenne d'Aix-en-Provence (remplacé aujourd'hui dans cette recherche par le LAMOP de l'université de Paris I), le Laboratorio di Archeologia dell'Architettura del Dipartimento di Scienze per l'Architettura de l'Università de Gènes et le Departament d'Història de l'Art de l'Universitat de Barcelone. Le présent article doit, en ce sens, beaucoup aux travaux d'Anna Boato, Anna Decri, Joan Domenge, Antoni Conejo et Émilien Bouticourt que nous souhaitons remercier pour leur aide.

2 J. Laforgue, « Le plafond peint de la salle Vinas du Château d'En-bas à Poussan (Hérault) », *Études béraultaises*, 33-34, 2002-2003, p. 43-56 (p. 50).

3 C'est la formule employée par Agnès Vinas sur le site www.mediterranees.net/moyen_age/jaume/iconographie/roi_chasseur.htm présentant un closoir du XIIIe sur lequel est peint le roi Jaume 1^{er}.

4 S. Clarinval, « Le plafond peint du château de Capestang », *Études béraultaises*, 33-34, 2002-2003, p. 57-68 (p. 57).

5 J. Peyron, « La charpente peinte de la maison des Chevaliers ... », art. cit., p. 133.

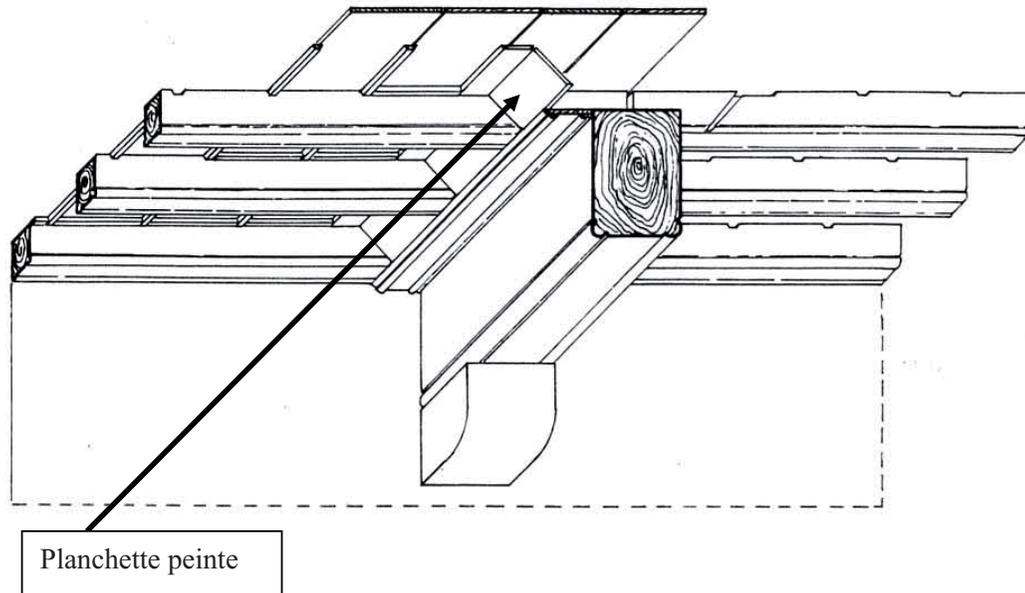


Figure 3.2 : Le closoir, d'après A. Boato, *Costruire « alla moderna ». Materiali e tecniche a Genova tra XV et XVI secolo*, Florence, 2005 (*Biblioteca di archeologia dell'architettura 4*), particulièrement p. 72, fig. 60.

dans cette pratique une volonté de se faire mieux comprendre en usant, à côté d'un terme rare ou plus technique, d'une appellation relativement plus commune (ais d'entrevous). Mais l'association montre également que le seul « ais d'entrevous » n'est pas considéré, dans bien des cas, comme suffisamment précis. Ce dernier présente, en effet, une certaine ambiguïté.

Le *Vocabulaire de l'architecture* édité par l'Inventaire général¹ aurait pu régler la question mais il n'évoque pas précisément cet élément. La définition qu'il donne des ais d'entrevous (« planches formant le fond de l'espace entre les solives ») laisse à penser que l'appellation pourrait s'y appliquer. Par « espace entre les solives » il est toutefois possible d'entendre aussi bien l'intervalle laissé dans le plan horizontal entre les solives, que le vide formé verticalement entre les solives, la poutre et, précisément, l'entrevous. La nécessaire précision du vocabulaire

¹ *Op. cit.*

employé dans les descriptions d'architecture impose, à notre sens, de réserver cette appellation aux seules planches posées horizontalement entre (ou sur) les solives.

Retournons alors vers les autres mots employés.

Parédal est un mot occitan qui désigne, selon Emil Levy¹, un « mur de soutènement » ; définition donnée également par Frédéric Mistral qui ajoute toutefois qu'il peut aussi s'agir d'une « pièce de bois posée au bout d'un mur sur laquelle on fixe la première solive »². Nous ignorons d'où vient l'usage de ce terme pour les charpentes de plancher³. Il ne se trouve assurément pas attesté en Provence.

Nous conservons, pour cette dernière région, divers textes d'archives des XIV^e-XVI^e siècles qui énoncent les différentes pièces des charpentes et évoquent leur décor. Or si une partie d'entre elles s'identifie assez aisément deux termes, employés souvent simultanément, paraissent - comme l'a, la première, noté Marie-Claude Léonelli⁴ - pouvoir désigner les planchettes qui nous intéressent. Il s'agit des mots « buget » (*buget, bouget, bosge, bujat, boetum*) et « feuille » (*folium, fulba, feullis, foles, feulbe, fellette, foeulhat*).

Arrêtons-nous un instant sur ce vocabulaire, en commençant par le mot « feuille ». Ce terme désigne indéniablement une planche mais quel rôle tenait-elle dans les charpentes ? Il nous faut, pour le saisir, partir de contrats de construction qui, dans un premier temps, nous éloignent un peu des planchers.

Le premier des textes proposé envisage, en 1495, la confection du toit d'une maison à Perthus (Vaucluse). Le charpentier est alors chargé de « couvrir ou faire couvrir » ladite maison « d'un bon et suffisant *fulhat* aplani et de bons et suffisants chevrons ainsi que d'une poutre de sapin. Et de bien et dûment charpenter ledit toit de cette maison et de bien joindre ledit *fulhat* ». Plus loin, le commanditaire précise encore que « qu'il faudra poser ou faire poser les tuiles qui se trouvent actuellement en toiture de cette maison sur ledit *fulhat* »⁵. C'est, on le voit, sur le *fulhat* que sont posées les tuiles, ce qui permet de restituer une structure assez courante composée d'une poutre surmontée de chevrons sur lesquels est placé un voligeage

1 E. Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, 1909.

2 F. Mistral, *Le Tresor dou Felibrige*, [1879-1886] nouvelle édition Aix-en-Provence, 1979, 2 vol.

3 Il est employé notamment dans A. Marin, « Le palais des archevêques de Narbonne à Capestang (Hérault) », *Mémoires de la Société archéologique du midi de la France*, t. LXVI, 2006, p. 73-88.

4 M.-Cl. Léonelli, « le décor peint de la maison », art. cit., p. 267-268. Le ton que nous souhaitons donner à ce propos est celui d'une discussion aussi constructive que possible et non celui d'une polémique avec un auteur pour lequel nous avons un amical et sincère respect.

5 Archives départementales de Vaucluse : 3 E 56/392, fol 229, le 3 mars 1495, *coperire seu coperiri facere quandam eiusdem Andree Diane domum [...] videlicet de bono et sufficiente fulbato aplanato ac bonis et sufficientibus cabrionis et de uno saumerio sive saumier de sappo et dictam coperturam eiusdem domus bene et decenter infustare et fulbatum ipsum bene jungere [...] necnon tegulos in tegulissia eiusdem domus presentialiter exeunti supra dictum fulbatum apponere seu apponi facere.*

(le *fulbat*) formant une surface plane où sont disposées les tuiles. L'idée de ce platelage ou plancher est renforcée par la référence au fait que les « feuilles » doivent être jointives (*bene jungere*). Nous la voyons confirmée dans un autre contrat, de 1475, par lequel un charpentier de Marseille se voit chargé de poser, sous les tuiles de la toiture d'une maison, des planches « feuillées » (*sclapis fulbatis*) ou des cannisses¹.

Les planches reçoivent bien, en effet, un traitement particulier comme nous pouvons le lire dans un prix-fait de charpente de plancher passé au Puy-Sainte-Réparate (Bouches-du-Rhône), en 1483, et dans lequel il est question de couvrir les solives des planches nécessaires (*postis necessariis*) et de *fulbare* bien et décemment². En quoi consistait ce traitement ? Les textes ne le disent pas mais il est vraisemblable qu'il se soit agit d'une taille permettant l'assemblage des planches (un rainurage ? une feuillure ?). Par « feuilles », les scribes provençaux paraissent désigner tout à la fois des planches d'un type particulier et l'aire qu'elles composaient. Et l'ultime élément que nous apporterons à ce dossier est l'association fréquente faite entre ces feuilles et les couvre-joints (*listel*).

Quant au *buget*, le terme revêt dans les textes provençaux de la fin du Moyen Âge, une multitude de sens liés pour la plupart à la notion de cloisonnement. Notons, pour ce qui nous intéresse, que ces pièces pouvaient trouver place dans des planchers de plâtre, c'est-à-dire à entrevous de plâtre. C'est le cas, par exemple, en 1540, au Palais Comtal d'Aix-en-provence, dont le contrat de réfection précise qu'il faudra « faire le plancher de plâtre bon et suffisant de l'épaisseur de quatre grands doigts et, au-dessus des poutres, faire les *bugetz* de bois comme ceux du plancher de la grande audience »³. Il n'est pas sans intérêt de noter alors que les *bugets* sont à poser sur les poutres (et non sur les solives). Il en va de même dans un autre texte daté, lui, de 1516 et concernant l'édification du plancher d'une maison à Cucuron (Vaucluse). Il est alors question de poser une poutre et dix solives ainsi que des planches (*postis*) « jointes et avec

1 Archives départementales des Bouches-du-Rhône : 351 E 488, 7 XII 1475, *Primo (...) quod dictus magister Johannes teneatur infustare duo soleria ad rationem de gip et teguliciam de sclapis fulbatis de subtus vel de arundinibus ad libitum dicti Constantii*. Le terme de *sclapa* désigne une planche obtenue en fendant le bois.

2 Archives départementales des Bouches-du-Rhône : 309 E 404, fol. 183, le 9 avril 1483, *Item solerium quod est supra penus dicte domus in quo jam dicti mater et filius apponi fecerant unum saumerium infustare teneatur trabetis necessariis et ipsum solerium coperire postibus necessariis et illas fulbare bene et decenter ut convenit*.

3 Archives départementales de Bouches-du-Rhône : B 1450, fol. 350, « Item sera tenu led. prisfachier fere led. planchier de plastre bon et souffisant de l'especeur de quatre grans droictz et au dessus des saumiers fere les bugetz de boys comme ceux du planchier de l'audiance ».

couvre-joints par-dessous » et de faire sur la poutre un *buget* (*boetum*) de planches¹.

Ce terme *buget* se trouve, en outre, très proche du mot *botger* que les textes catalans médiévaux emploient sans ambiguïté pour désigner les planchettes placées verticalement pour boucher l'espace laissé libre entre les solives. C'est du moins ce que l'on peut constater à la lecture du contrat de construction de la couverture sur arcs diaphragmes de l'église d'Olocau del Rey, en 1296. Le texte précise, en effet, que les charpentiers placeront les *botgers* « de chevron à chevron, sur les poutres »².

Enfin, lorsque nous possédons le détail de l'ornementation, c'est le *buget* qui reçoit la plus riche et qui porte notamment les armes du commanditaire³. C'est le cas lors de la décoration des nouveaux planchers exécutés en 1457 pour le palais du cardinal Alain de Coëtivy, alors évêque d'Avignon. Il est, en effet, question dans le prix-fait des peintures, daté du 3 novembre 1457, de « faire les *bugets* avec des blasons (*armis*) et autres [motifs] nécessaires »⁴. Or les plafonds en place portent encore les armes d'Alain de Coëtivy (« fascé d'or et de sable, de 6 pièces »), visibles précisément sur les planchettes venant boucher l'espace laissé libre aux extrémités des solives, au-dessus des poutres (*figure 3.3*).

1 Archives départementales de Vaucluse : 3 E 36/70, fol. 129v, *Scilicet ponere unum bonum saumerium de sap bene et sufficienter bordonatum et ponere decem cabrionos de sapi bordonatos et de postibus de sap junctas, listelatas de subtus, bene et decenter et ad cognitionem esportori et facere supra saumerio boetum de postibus [...]*.

2 Voir E. Mira et A. Zaragoza Catalán (dir.), *Una arquitectura gòtica mediterrànea*, Valence, 2003, vol. I, p. 122. Le 19 novembre 1296, *Et la cuberta de la església que sie feyta de fusta, en aquesta manera : Que age en cada arcada V lomerés de meliz ben planegades, e que agen I palm d'alna de gros a tots cayres. Et los cabirons de la cuberta, que sien de bon meliz, e que sien serradizs e ben planegats, e que agen mig peu d'alt e la palmada de gros. Et en la cuberta de la església, que agen dels dits cabirons ayntants com obs n i age, en axí que age de cabiró a cabiró I palm d'alna. Et que age de cabiró a cabiró sobre les lumeres botgers, ayntants com obs n i age, a conexença dels bons hòmens.*

3 Généralement, la peinture du *buget* est donnée à l'unité alors que celle des autres pièces l'est à la longueur (la canne). Et les tarifs sont sans commune mesure puisque, quand les comparaisons sont possibles, on constate que la peinture du *buget* vaut en gros 30 fois plus que celle de la *feuille*. Notons que le contrat de peinture des plafonds du palais épiscopal d'Avignon (actuel Petit Palais) comporte, à notre sens, une coquille qui a induit Marie-Claude Léonelli en erreur dans l'interprétation qu'elle fait des termes *buget* et *folium*. Dans ce texte, le prix de la peinture des *bugets* (avec les armes du commanditaire), de 6 patacs à la canne, paraît aberrant si l'on considère que celui des cimaises atteint 14 patacs la canne. Il est plus probable que le prix indiqué l'était à l'unité mais que le scribe a reproduit mécaniquement en quelque sorte le mode de paiement indiqué à l'article précédent. Archives départementales de Vaucluse : 3 E 9(1)/1386, fol 328, acte publié par P. Pansier, *Les palais cardinales d'Avignon aux XIV^e et XV^e siècles*, III *Le Petit Palais*, Avignon, 1932, p. 98-101.

Et primo dictus Albericus promisit nomine suo et dicti sui patris facere dictas picturas bene et decenter videlicet quemlibet canam de simassis juxta formam per eundem dominum vicarium ibidem sibi monstratis et quem idem dominus vicarius habet videlicet pro XIII patacis pro qualibet canna.

Item facere bugetos necessarios cum armis et aliis necessariis pro qualibet canna sex patacos.

Item promisit facere et pingere folia omni necessaria bene et decenter pro XXX grossis pro quolibet miliari.

4 Cf. note supra.



Figure 3.3 : Plafond du Petit Palais, Avignon (détail).

Si le mot *buget* désignait bien les éléments de charpente qui nous intéressent, l'adoption d'un terme provençal peut poser problème pour d'autres aires géographiques. Le terme « métope » pose pour sa part quelques problèmes d'utilisation. Marie-Claude Léonelli souligne qu'il ne semble correspondre ni à la fonction de ces planchettes ni au système décoratif auquel elles participent¹. Ajoutons que son usage courant pour l'architecture de pierre antique gêne un peu dans ce contexte. C'est pourquoi nous proposons de recourir pour ces planchettes à un autre mot, peu usité chez les historiens mais employé par les charpentiers eux-mêmes : celui de « closoir ». La définition que les Compagnons passants charpentiers du devoir donnent du « closoir » dans le « glossaire du charpentier »² publié en 1980 n'est pas des plus limpides pour un profane : « *Closoir* ou *closoir* n. m. (du latin *claudere* : fermer, clore). Type de *cache-moineaux* que l'on place en contre-profil des matériaux de couverture, pour en clore les *raccords* avec le

1 M.-Cl. Léonelli, « le décor peint de la maison », art. cit., p. 268.

2 Compagnons passants charpentiers du devoir, « Le glossaire du charpentier », dans *La charpente et la construction en bois*, tome 2-1, Paris, 1980, p. 36 (coll. Encyclopédie des métiers).

bardage ». Un schéma du « cache-moineaux », dans le même glossaire, permet, heureusement d'y voir plus clair (*figure 3.4*) et les dessins faits par ces mêmes compagnons des plafonds de la Chambre du Cerf, au Palais des Papes d'Avignon, lèvent toute ambiguïté (*figure 3.5*).

Au terme de cette étude terminologique, il paraît important de replacer notre propos dans une double perspective. Le fait d'isoler ainsi le closoir ne doit, en premier lieu, pas gommer le fait qu'il s'agit d'une pièce de charpente dont la raison d'être ne se réduisait pas à proposer un support pour l'ornementation peinte. Le closoir ne recevait du reste pas toujours de décor et l'on peut considérer qu'il servait (aussi ? d'abord ?), comme le note Jean Laforgue, à « fermer les extrémités des entrevous¹ et à s'opposer au gauchissement des solives »². Un rôle esthétique et fonctionnel auquel s'ajoute, à en juger par certaines appellations, un usage disons pratique. C'est du moins ce que laisse entendre la dénomination de « couvre ou cache-poussière » (*copripolvere*) employée en dialecte toscan³. L'étude du décor des charpentes méridionales ne peut ainsi pas faire l'économie d'un questionnement sur l'origine (et le devenir)⁴ du closoir et sur les éventuelles modifications ou adaptations que son utilisation à des fins décoratives a pu entraîner.

Enfin, l'usage de peindre les charpentes n'a rien de spécifique à la Méditerranée occidentale⁵. Il ne serait alors pas sans intérêt de s'interroger sur la place dévolue au closoir - s'il existe - dans ces programmes ornementaux et de chercher à cerner, par ce moyen, ce qui fait l'originalité des charpentes peintes méridionales.

Philippe BERNARDI
CNRS, LAMOP-UMR 88589

1 L'idée de clôture semble être celle sur laquelle insistent particulièrement les termes méridionaux de *buget* et de *parédal*.

2 J. Laforgue, art. cit., p. 50.

3 A. Boato et A. Decri, « Planchers et plafonds », dans *Forêts alpines et charpentes méditerranéennes*, Ph. Bernardi dir., L'Argentine-La Bessée, 2007, p. 155-164 (p. 161).

4 L'usage du *buget*, en charpente, est attesté au moins jusqu'au XVII^e siècle en Provence.

5 Nous n'en citerons à titre d'exemples que quelques travaux français, polonais et tchèque : J. Peyron et A. Robert, « Fragments de plafonds peints du XIV^e siècle au Puy, Haute Loire », dans *Archéologie du midi médiéval*, t. IV, 1986, p. 75-81 ; B. Renaud et G. Séraphin, « La charpente peinte d'une demeure du XIII^e siècle à Riom », *Bulletin Monumental*, 157, 1999, p. 210-216 ; K. Dąbrowski et S. Żaryn, « Polichromowany strop kasetonowy w kamienicy warszawskiej Rynek Starego Miasta 34 », *Ochrona zabytków*, VIII, 1955, p. 116-124 ; I. Šperling, « Malované dřevěné stropy v Praze », *Umění*, XVI, 1968, p. 502-515.

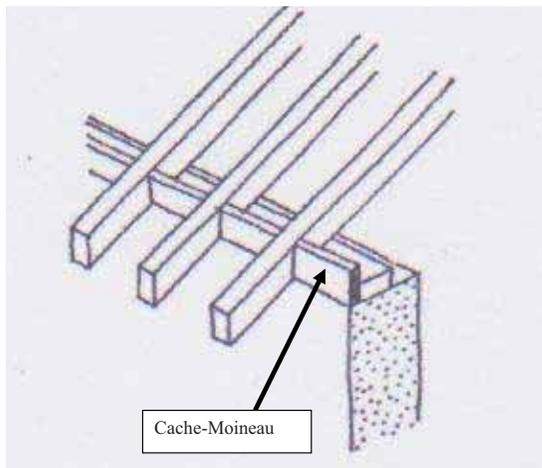


Figure 3.4 : Le Cache-Moineaux, d'après Compagnons passants charpentiers du devoir, « Le glossaire du charpentier », dans *La charpente et la construction en bois*, tome 2-1, Paris, 1980, p. 31 (coll. *Encyclopédie des métiers*).

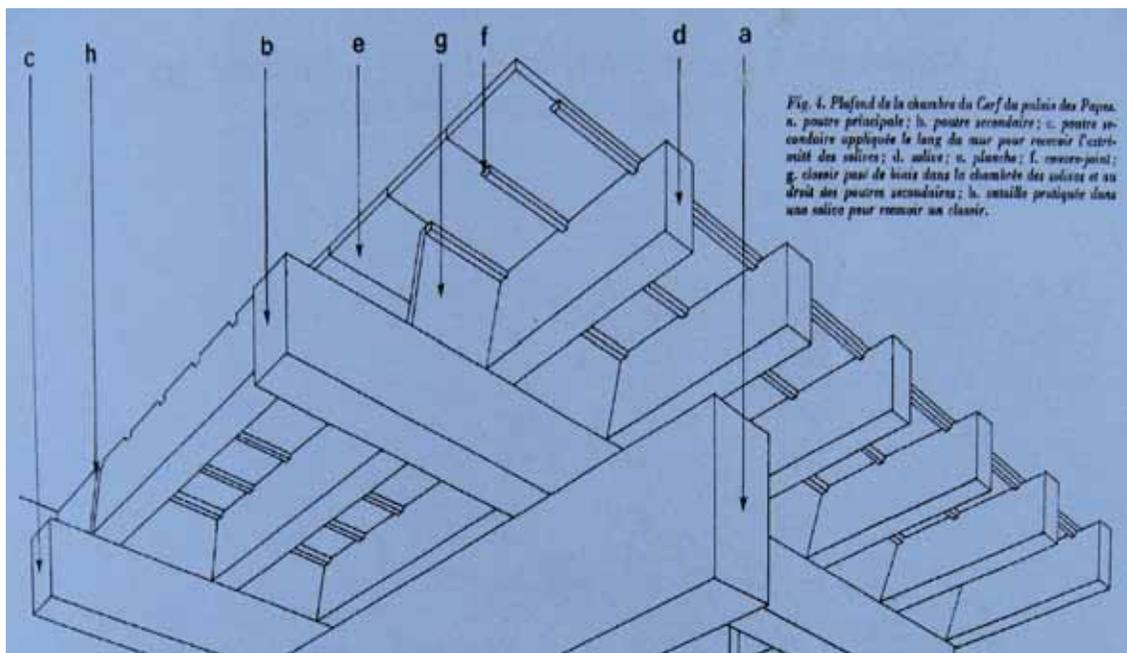


Figure 3.5 : Plafond de la chambre du Cerf au Palais des Papes. En G : « Closoir posé de biais dans la chambrée des solives et au droit des poutres secondaires », d'après Compagnons passants charpentiers du devoir, « Les plafonds et les planchers », dans *La charpente et la construction en bois*, tome 6bis-3, Paris, 1990 (coll. *Encyclopédie des métiers*)

Le plafond peint est-il un espace marginal ?

L'exemple de Capestang

Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt

Le plafond (gardons par commodité ce terme inadéquat, alors qu'il faudrait plus justement parler de « charpente » ou de « plancher ») du château de l'archevêque de Narbonne à Capestang, se caractérise à la fois par la richesse de son décor et par la répartition raisonnée de celui-ci.

Tel qu'il apparaît aujourd'hui, seule une partie du plafond accueille des peintures. Les merrains, entre les solives, ne présentent pas de décor peint à l'exception de fins motifs de chevrons blancs et noir qui les délimitent. En revanche, la planchette qui fait la transition entre le dernier merrain et la poutre possède un décor végétal rouge ; elle est encadrée d'un fin chevron alternativement blanc et noir, tandis qu'un couvre joint plus épais, à bandes alternées noires et blanches séparé par un liseré rouge, assure le lien avec le closoir.

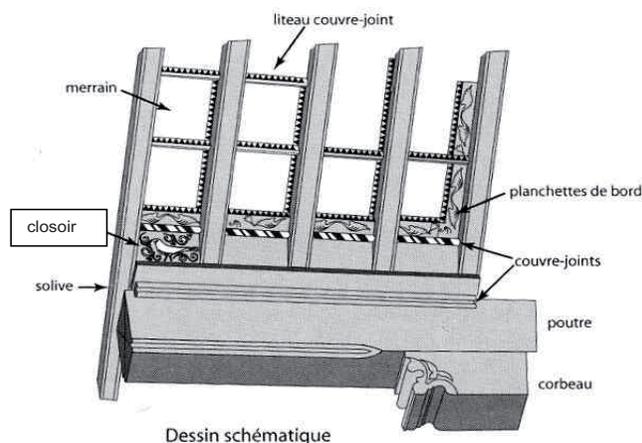
Le closoir, vertical ou légèrement incliné, porte le décor principal dont on va parler¹.

Viennent ensuite un nouveau couvre joint, une planchette horizontale pourvue d'un motif végétal et une double moulure à chevrons noirs et blancs encadrant un décor de petites fleurs blanches au pistil rouge.

La poutre, quand elle est conservée dans son état ancien, présente enfin un décor spécifique.

Les deux principaux éléments de ce qu'on pourrait appeler l'économie visuelle du plafond de Capestang sont donc les closoirs et les poutres. (*Figure 4.1* le schéma d'Agnès Marin)²

Figure 4.1 : Plafond de Capestang, Dessin schématique, (Agnès Marin).



1 Cet élément est ailleurs appelé « paredals », ou « ais d'entrevous », nous suivons ici la terminologie proposée par Philippe Bernardi dans le même volume.

2 A. Marin, « Le château des archevêques de Narbonne à Capestang (Hérault). Les données de l'archéologie monumentale », *Mémoires de la société archéologique du midi de la France*, 66 (2006), p. 133-174.

Les poutres sont arrimées au mur par des corbeaux peints surmontés d'engoulants : ces gueules de dragon semblent engloutir les poutres. Ces dernières possèdent tout du long un décor végétal qui varie et se combine avec des motifs héraldiques¹ (figure 4.2)



Figure 4.2 : Engoulant, Plafond de Capestang, Poutre III, (février 2007)

¹ Peu de choses ont semble-t-il été écrites sur les engoulants. Cf. J. Cl. Rivière, « Les engoulants de la charpente décorée de Sainte-Marie d'Aragon (Aude), XIV^e s. », *Archéologie en Languedoc*, 30 (2006).

Pour leur part, les closoirs présentent des peintures du type des images « marginales » (*marginalia*) de très nombreux manuscrits des XIII^e- XIV^e siècles, où fourmillent les hybrides, les scènes de chasse, les figures grotesques et parfois même obscènes, dont on retrouve ici quelques équivalents (*figure 4.3*). Cette profusion iconographique invite à un premier inventaire permettant de regrouper, selon un nombre limité de motifs, les images de Capestang et des images analogues provenant d'autres plafonds peints (tels ceux de Carpentras, Metz ou Lagrasse), de marges de manuscrits¹, de miséricordes de stalles², de gargouilles, d'enseignes de pèlerinage³, etc. Cependant, toutes ces images ne sont pas contemporaines et il faudra en tenir compte : ainsi y a-t-il un bon siècle d'écart entre la plupart des manuscrits les plus riches en figures marginales et les mi-

séricordes des stalles, lesquelles sont au contraire contemporaines du plafond de Capestang. Dans son ouvrage fondateur (*Images dans les marges*, Paris, Gallimard, 1997), Michael Camille associait les images présentes dans les marges des manuscrits des XIII^e et XIV^e siècles avec les représentations présentes sur les gargouilles, les modillons, les miséricordes des stalles, qualifiant l'ensemble de ces images de « marginales ».



Figure 4.3 : Marges à drôleries, Heures à l'usage d'Amiens, Abbeville, BM, ms. 16, f. 12v (fin XVe). (D.R.)

1 En dernier lieu *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques*, J. Wirth dir., Matériaux pour l'histoire publiés par l'Ecole des chartes, Paris-Genève, 2008.

2 Pour le domaine français, voir E.C. Block, *Corpus of medieval misericords*, France, Turnhout, 2003.

3 D. Bruna, *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Paris, 1996.

Camille ne mentionne pas les plafonds peints qui présentent pourtant de nombreuses caractéristiques communes. La question dès lors se pose : le plafond peint est-il un espace marginal ?

Inventaire des images

Les motifs retenus à des fins de comparaison mettent en scène :

- des signes emblématiques et notamment héraldiques ;
- des activités sociales : scènes courtoises, combats, parties de chasse, activités agricoles ;
- des motifs religieux (croix, Vierge Marie, âme, gueule d'enfer, Saint Jean l'Évangéliste, le monogramme du Christ) ;
- des parties du corps humain, avec souvent une fréquente connotation transgressive (exhibition du cul, folie, grimace, scène sexuelle ou scatologique) ;
- des animaux : quadrupèdes, chiens de chasse, oiseaux, escargot ;
- des êtres extraordinaires: hybrides, centaures, sirènes, unicornes et licornes.

Tous ces motifs sont communs aux plafonds et aux autres supports qualifiés de marginaux en particulier les marges des manuscrits. C'est ce qu'on peut montrer sur quelques cas empruntés au plafond de Capestang :

- Le motif du *cul* se décline dans plusieurs images : un fou présente ses fesses ; un oiseau lui pique le derrière, ou bien tire un ver ou des excréments de son anus ; l'homme se pince le nez, signe probable qu'il émet un pet. Il est aisé de rapprocher ces images de nombreuses scènes semblables, souvent beaucoup plus crues, dans les miséricordes notamment : des oiseaux piquent les fesses dénudées d'un homme ; un individu exhibe ses fesses et ses parties génitales ; un autre, à moins qu'il ne s'agisse d'un singe, se livre à une offrande anale ; les *soufflaculs* – thème carnavalesque bien connu, notamment en Languedoc – actionnent leur soufflet fiché dans le postérieur de l'homme qui les précède¹ (*Figure 4.4 à 4.8*).

¹ Deux closoirs mettent en scène une circulation des « vents », où le souffle « bas » d'un fou qui pète s'oppose au souffle « haut » d'un homme qui souffle dans sa trompette. On reconnaît dans cette image des rituels de « *soufflaculs* » décrits par Claude Gaignebet, et bien attestés dans Languedoc jusqu'au XX^e siècle (C. Gaignebet, *Le folklore obscène des enfants*, Paris, 2002, p. 142, voir aussi : C. Gaignebet et J.D. Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, 1985). Un tel rituel est connu sous le terme de « boufatiers » à Capestang, où il est toujours pratiqué.



Figure 4.4 : « Soufflacus », closoir du mur ouest, Capestang.



Figure 4.5 : « Soufflacus », closoir du mur ouest, Capestang.



Figure 4.6 : Singes «soufflacus», Villefranche de Rouergue, Ancienne collégiale Notre-Dame, 1473-1487. (Photo E. C. Block).

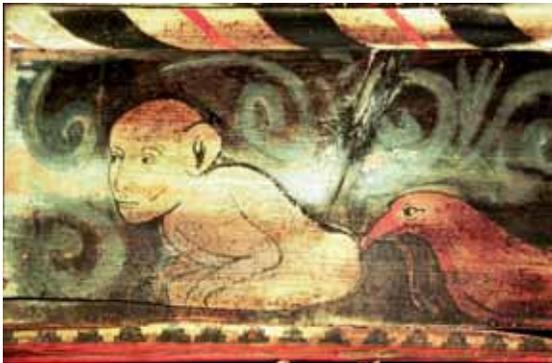


Figure 4.7 : Closoir, poutre I, Capestang.



Figure 4.8 : Décret de Gratien, BnF, ms. lat. 3893, f. 98. (D.R.)

- La figure de l'*escargot* connaît elle aussi bien des parallèles dans les marges des manuscrits. On la trouve sous la forme largement attestée du combat du chevalier et de l'escargot, et souvent – en écho à un proverbe - du chevalier poltron qui fuit apeuré devant une inoffensive « *hymaiche* ». Comme l'a noté M. Camille¹, le motif peut revêtir plusieurs significations, notamment sexuelles. A Capestang, l'homme se tourne vers l'escargot et paraît le bénir de la main droite, ce qui pourrait donner un sens parodique à la scène.

- Les scènes de *combat* consistent en l'affrontement de champions en duel, avec de petits boucliers ronds, comme cela est la règle la plupart du temps dans les marges des manuscrits. On peut y voir peut-être une référence au combat judiciaire, dont le but est de manifester la vérité et le droit, et non la puissance en tant que telle. Mais on rencontre aussi la poursuite d'un centaure par un chevalier ou le combat d'un champion et d'un centaure à bonnet de fou.

- La *grimace* présente des équivalents dans les manuscrits comme sur les enseignes de pèlerinage (*Figure 4.20 et 4.21*). Le visage est parfaitement frontal, la bouche ouverte laisse voir les dents et la langue (mais celle-ci n'est pas tirée), la main droite tient l'oreille ou tire les cheveux, les yeux louchent. Un hybride à longues oreilles tire par ailleurs la langue et élargit sa bouche à l'aide de ses mains.

- La *chasse*, en l'occurrence la poursuite d'un sanglier par un chasseur armé d'un épieu, connaît elle aussi de nombreux parallèles. Comme à Capestang, les lapins sont très fréquents dans les marges des manuscrits ;

- La *sirène* qui se regarde dans un miroir est attestée à Capestang comme sur bien d'autres supports.

- Les *hybrides* sont présents en grand nombre dans les manuscrits des années 1250-1350. On note également leur présence au portail des libraires à la cathédrale de Rouen, que Jean d'Harcourt a bien connu puisqu'il a été chanoine à Rouen (*Figure 4.18*).

- Les *motifs religieux* sont représentés à Capestang par la Vierge à l'Enfant, l'engloutissement dans une double gueule d'enfer de l'âme d'une femme pécheresse secourue in extremis par un ange, le monogramme du Christ, Saint Jean l'Évangéliste, le saint patron de Jean d'Harcourt, ou encore un moine en prière, mais dont la physionomie est grossière ; on trouve aussi le geste de bénédiction, mais à l'intention d'un escargot. Aucun de ces motifs n'est propre à ce plafond.

- *Les activités agricoles* : le plafond montre l'image rudimentaire d'un moulin à vent et, en

¹ M. Camille, *Images dans les marges*, op. cit., p. 49-50.

relation avec lui, un âne bâté qui porte dans sa direction des sacs, sans doute de céréales. On peut noter, à titre de comparaison, le grand nombre de moulins de ce type dans les graffitis du Sud de la France.

Cependant le plafond peint de Capestang possède aussi en grand nombre des traits originaux. Ceux-ci tiennent soit à la présence exceptionnelle de certains motifs, soit au contraire à leur absence. Des singularités qui donnent une première piste pour comprendre la place qu'occupent les plafonds peints au sein du corpus « marginal ». On note en premier lieu :

- l'importance exceptionnelle de la série des *couples d'hommes et de femmes*, élégamment vêtus à la mode du temps et encadrés par *deux fous* qui se font face ; on remarque aussi des gestes courtois ou amoureux : le don de l'anneau ou d'une fleur (*Figure 4.12 et Figure 4.15*).

- la présence des *fous*, qui, sauf exception, sont absents des marges des manuscrits des XIII^e - XIV^e siècles : cette différence notable pose clairement le problème de la date du plafond, à une époque où le motif du fou avec son bonnet à clochettes se répand largement, comme l'attestent les miséricordes des stalles et les gravures du XV^e siècle.

- le très grand nombre d'*échassiers* (*Figure 4.16*), qu'on retrouve ailleurs, mais plutôt mêlés à d'autres oiseaux ; les marges des manuscrits accumulent souvent les oiseaux de petite taille (chardonnerets, mésanges, pies, etc.). La forte présence des échassiers d'eau au plafond de Capestang peut-elle s'expliquer, comme cela a été déjà signalé, par la proximité des marais ? Outre les échassiers ou des oiseaux hybrides, on ne trouve guère qu'un coq, volatile bien attesté sur les autres supports et qui peut dans certains cas revêtir un sens érotique ou être associé à des scènes de carnaval.

- Les nombreux *chiens de chasse*, munis d'un collier, poursuivent tantôt un renard, tantôt un lapin ; le motif est commun, mais le nombre important de ces chiens retient l'attention.

La spécificité du plafond tient aussi à l'absence de certains thèmes ou motifs :

- l'absence de la scène bien attestée de la *licorne* recueillie sur le sein d'une vierge ; mais on note la présence d'unicornes hybrides et d'allure massive.

- l'absence totale de *scènes sexuelles* par contraste avec certaines illustrations marginales, y compris dans les manuscrits religieux, et avec les insignes de pèlerinage de type priapique. Le contraste est particulièrement fort avec le plafond du presbytère de Lagrasse (*Figure 4.9*), qui exhibe sans retenue les scènes de bordels (où les moines ne sont pas les clients les moins assidus), les parties sexuelles d'hommes et de femmes (dont une scène d'épilation à la lumière d'une chandelle), les gestes obscènes comme la « *fica* », etc.



Figure 4.9 : Scène de rasage pubien, presbytère de Lagrasse.

- l'absence de figures de *clercs*, à l'exception d'un moine grotesque (Figure 4.17), compensée il est vrai par les représentations d'églises, de croix, d'objets de culte (par exemple le calice). Cette lacune étonne dans la résidence d'un archevêque et par contraste, avec l'abondance des figures de chanoines et d'autres *clercs* au plafond du cloître de la cathédrale de Fréjus¹.

Ce premier inventaire iconographique pose déjà bien des questions : comment caractériser le répertoire du plafond de Capestang et le comparer à d'autres ensembles d'images (autres plafonds, marges de manuscrits, miséricordes de stalles canoniales, gargouilles, etc.) ? Est-il légitime de parler d'« images marginales » en se fondant sur les seuls motifs ou certains d'entre eux ? Peut-on faire abstraction du *lieu* où ces images se présentent et dans ce cas, est-il encore légitime de qualifier un tel plafond de « lieu marginal » ? C'est cette dénomination qu'on voudrait mettre à l'épreuve d'un examen plus attentif, en repoussant d'entrée de jeu d'autres expressions dont il est aisé de montrer les ambiguïtés et les limites : celles de « culture populaire » et d'« art profane ». En effet, l'adjectif « populaire » renvoie-t-il à la production et au style de l'œuvre, et dans ce cas comment apprécier ceux-ci sans préjugé ni anachronisme ? Ne faut-il pas du reste reconnaître plusieurs mains dans ces images et de forts contrastes dans l'exécution des physionomies et des formes ? Ou bien « populaire » renvoie-t-il à la « réception » des images, donc au regard de ceux, à commencer par l'archevêque, qui pouvaient

1 C. Dumas et G. Dufal, *L'imagerie de Fréjus. Les plafonds du cloître de la cathédrale*, Paris, 2001.

entrer dans cette salle du château et avaient des raisons d'en contempler le plafond ? Dans ce cas aussi, de toute évidence, l'adjectif « populaire » ne convient pas.

Parlera-t-on plutôt d'« art profane » ? Mais alors, que faire des emblèmes religieux et du statut ecclésiastique du commanditaire ?

Une dernière question concerne l'ordonnancement de ces images : forment-elles un « programme » ? Là encore, nous sommes renvoyés des motifs pris isolément à la question centrale du lieu et de son organisation.

Des images au lieu

En comparant les images du plafond de Capestang aux images « marginales » des manuscrits ou des stalles de certaines églises, on a bien conscience de soulever plusieurs difficultés. Utilisé par les historiens de l'art, le mot « marginal » peut se comprendre dans un sens topographique à propos des manuscrits, puisque la plupart des petites figures qualifiées de « *marginalia* » se trouvent effectivement dans les *marges du texte*. Elles y occupent un lieu très particulier, suivant une logique « centre *vs* périphérie », qui redouble une opposition hiérarchique – « texte *vs* image », ou mieux : « texte *et* miniature *vs* figure marginale ».

A priori, un plafond n'a rien de commun avec une page de manuscrit. Il n'obéit certainement pas à la même logique spatiale. Il ne présente aucun élément central assimilable au texte dans la page où les petites figures se disposent effectivement sur les « marges ». A moins qu'il ne faille considérer qu'à Capestang, l'archevêque lui-même ou son représentant constitue le centre de la salle...

On peut toutefois noter une *hiérarchie* subtile dans la décoration de la pièce, d'une part, entre le plafond et les murs : mais les rares peintures qui subsistent sur les murs datent du XIV^e siècle. Elles montrent un décor géométrique et héraldique trop mal conservé pour permettre de pousser plus loin l'analyse ; d'autre part, entre les poutres proprement dites et les closoirs : à l'ornementation végétale, non historiée, des poutres, qui sont soutenues aux extrémités par des engoulants, s'opposent les closoirs qui les surmontent et qui accueillent les scènes historiées. La taille réduite des closoirs et leur faible visibilité, étant donné leur position, invitent à se demander si ces peintures, tout en étant visibles par un spectateur attentif, n'ont pas été conçues avec l'idée qu'elles échapperaient à un regard hâtif ou superficiel. Les closoirs ne déploient pas un spectacle. Ils appellent un œil averti, comme c'est aussi le cas des images

marginales dans les manuscrits. Il n'est pas indifférent de noter à cet égard que la réalisation des closoirs était coûteuse, même si leur visibilité et leur surface étaient réduites. L'idée d'une hiérarchisation des motifs et de leur valeur – marchande autant que symbolique – semble donc bien justifiée.

Ajoutons que la plupart des closoirs retiennent l'attention par leur caractère narratif, à l'inverse des engoulants, qui sont plus importants par leur surface, mais qui ne contribuent pas à la dynamique du décor. A cet égard, on peut dire que les engoulants sont plus « marginaux » que les closoirs et qu'ils constituent, si l'on veut, une « marge de la marge » !

Plus que d'une opposition trop simple « centre *vs.* marge », on se trouve donc ici face à une structure *fractale*, où chaque élément marginal possède sa propre marge. La notion de marge est toujours *relative*.

Si on peut être tenté, par analogie avec les manuscrits, de parler ici aussi d'images marginales, peut-on aller jusqu'à parler de « *marginalia* plafonniers » ? Mais est-ce bien ainsi que les contemporains voyaient ce plafond ? Pour commencer, le mot « *marginalia* » n'est pas médiéval. Les rares textes médiévaux qui évoquent ces images parlent de « babouineries » par référence à l'abondance des singes dans ces images (mais ces animaux sont quasi absents à Capestang), en insistant sur leur caractère ludique ou satirique, voire grotesque et scatologique. L'interprétation doit tenir compte des spécificités et du vocabulaire de la période historique considérée. Nos concepts et nos dichotomies (par exemple « savant *vs.* populaire » ou « sacré *vs.* profane »), forgés dans un contexte social et intellectuel marqué par l'urbanisation, la sécularisation et la scolarisation de masse, ne sont pas pertinents pour rendre compte des situations socioculturelles médiévales, qui ne se caractérisaient pas tant par des oppositions tranchées et fixes de cette nature, que par des réseaux mouvants et complexes de relations entre des pôles socioculturels multiples.

L'intérêt du plafond de Capestang est d'offrir un témoignage exceptionnel de cette fluidité, qui se manifeste par l'imbrication de scènes et de motifs que nous aurions au contraire tendance à opposer et à juger inconciliables. La succession des poutres et la scansion des closoirs associent, sans solution de continuité, ce que Mikhaïl Bakhtine a appelé la « culture du bas corporel » (le cul, le pet, les fous), la culture religieuse légitime (la Vierge, l'Enfer, le salut de l'âme), les activités séculières (le moulin et l'âne chargé de sacs, le cortège des couples qui, par la présence des deux fous, se rattache aussi aux thèmes carnavalesques), la nature sauvage

et fantastique (oiseaux, quadrupèdes, hybrides). C'est la présence simultanée et l'articulation de tous ces registres dans le même espace peint qui doit nous retenir, car elle est le signe d'une culture - celle du commanditaire et du milieu social concerné par la réception de l'œuvre-, qui jouait simultanément de cette diversité pour se définir et se montrer. C'est cette imbrication qu'il faut interroger en rapport avec le lieu de sa mise en scène.

Répartition spatiale des poutres et des closoirs

L'étonnante diversité des thèmes que nous venons d'énumérer a suscité de nombreuses interprétations. Deux tendances se sont opposées depuis le XIX^e siècle dans l'étude de ces décors marginaux. Alors que certains considéraient chaque scène comme indépendante, postulant une absence de lien entre les différentes figures et donc une disposition aléatoire, d'autres, plus rares, ont tenté d'inscrire l'ensemble de ces représentations dans un programme clairement défini avant sa réalisation¹.

Le renouvellement des méthodes appliquées à l'étude des plafonds peints depuis une dizaine d'années, avec notamment les analyses de la répartition des closoirs menées par Christian de Merindol, oblige à se défaire de ces deux positions également caricaturales². Il est certes généralement impossible de faire entrer l'ensemble de ces images dans un programme cohérent sans produire des systèmes très complexes et peu crédibles ; mais les régularités que de telles analyses révèlent sont trop fortes pour que la construction de ces espaces ait été entièrement laissée au hasard. Une construction aléatoire rendue improbable par la présence de chiffres en lettres romaines, gravés sur les closoirs, et qui correspond à leur positionnement *in-situ*. Comme ces chiffres se trouvent sous la couche picturale, nous sommes obligés d'admettre que le peintre avait connaissance de l'ordre des closoirs avant de commencer à travailler. En somme, il semble que l'on se trouve avec ces plafonds dans une situation comparable à celle de la statuaire du XII^e siècle, où la répartition des chapiteaux dans le cloître et l'Eglise s'inscrit très rarement dans un programme cohérent, mais s'organise plutôt en fonction de sous-programmes, d'agencements ponctuels, liés à des lieux (portes, autel) et à la liturgie³.

1 Voir à ce propos la mise au point historiographique de Jean Wirth, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques*. *Op. cit.*

2 C. de Merindol, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit t. 2., les décors peints. Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*, Pont-Saint-Esprit, 2000. Pour Capestang voir p. 217-219. Des erreurs se sont glissées dans la numérotation entre l'inventaire et le plan.

3 Voir par exemple les analyses de M. Angheben, *Les chapiteaux romans en Bourgogne*, Turnhout, 2003.

Concernant le plafond de Capestang la recherche est entravée par les réaménagements et les restaurations successives de la salle, et notamment celle de 1985 qui ont modifié la disposition des closoirs des poutres III et IV. Il est cependant possible de reconstituer l'ordre original en faisant appel aux différents relevés photographiques et textuels qui ont précédé les restaurations¹.

L'iconographie du plafond est souvent réduite à celle de ses closoirs ; à Capestang, le décor des poutres semble varier fortement en fonction des lieux.

Ainsi, d'Est en Ouest nous avons :

- une première poutre qui comporte un motif de fleurs rouges serties de noir.
- une seconde qui est la seule à comporter deux faces différentes. Le côté Est supporte un motif de chardons jaunes sur fond vert, alors que le côté Ouest est décoré par un pampre de vigne sur fond rouge.
- une troisième poutre montre une guirlande de feuilles et fleurs sur fond rouge, timbrée à intervalles réguliers du blason de l'archevêque (*figure 4.2*).
- les quatrième et cinquième poutres ont été changées et ne possèdent plus de décoration².

Nous reviendrons sur l'analyse de ces poutres, dont nous pouvons déjà retenir la structure articulatoire de la seconde qui possède un flanc hivernal et un flanc printanier, ainsi que le caractère exceptionnel et honorifique de la troisième poutre, dont les blasons font écho à ceux qui se trouvent sur les closoirs de la quatrième poutre.

Mais l'élément central dans la décoration du plafond est bien constitué par les closoirs.

Le premier élément frappant de cette série d'image est leur *orientation*. Depuis la première poutre, face à l'entrée, jusqu'au mur ouest, la grande majorité des figures se suivent d'un closoir à l'autre, dans une longue poursuite, toujours dans le même sens, de la droite vers la

1 Pour les relevés textuels : cf. Abbé Giry, « La salle haute du Château de Capestang », *Bulletin de la société des amis de Nîssan*, 17-18 (1956), p. 25-28 ; J. Peyron, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de IIIe cycle, Jacques Bousquet dir., 1977, p. 87-97. Pour les images, on se référera à la campagne de photographies d'Aymé Neury pour le compte des monuments historiques (1966), disponible sur la base « Mémoire » :

(<http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/LISTES/bases/france-dpt.htm>)

Nous avons également consulté les clichés réalisés par M. Adgé en 1976.

2 De façon conventionnelle les poutres seront désormais dénommées de I à V, d'Est en Ouest.



Figure 4.10 : Motifs des poutres.

gauche pour le spectateur. Ces figures orientées sont les plus répétitives et les plus nombreuses, il s'agit la plupart du temps d'échassiers et de chiens, ces derniers poursuivant par delà les solives, des lièvres et des renards. Ces poursuites invitent d'emblé à ne pas prendre chaque image pour elle-même, mais à l'associer au moins avec celle qui la précède et celle qui la suit.

Sans être forcément un ordre de lecture, cette organisation, qui rappelle les écritures en boustrophédon, structure l'ensemble du plafond et lui confère une cohérence certaine. Il constitue en quelque sorte la « toile de fond » de la représentation dans cet espace (*Figure 4.11* en bleu).

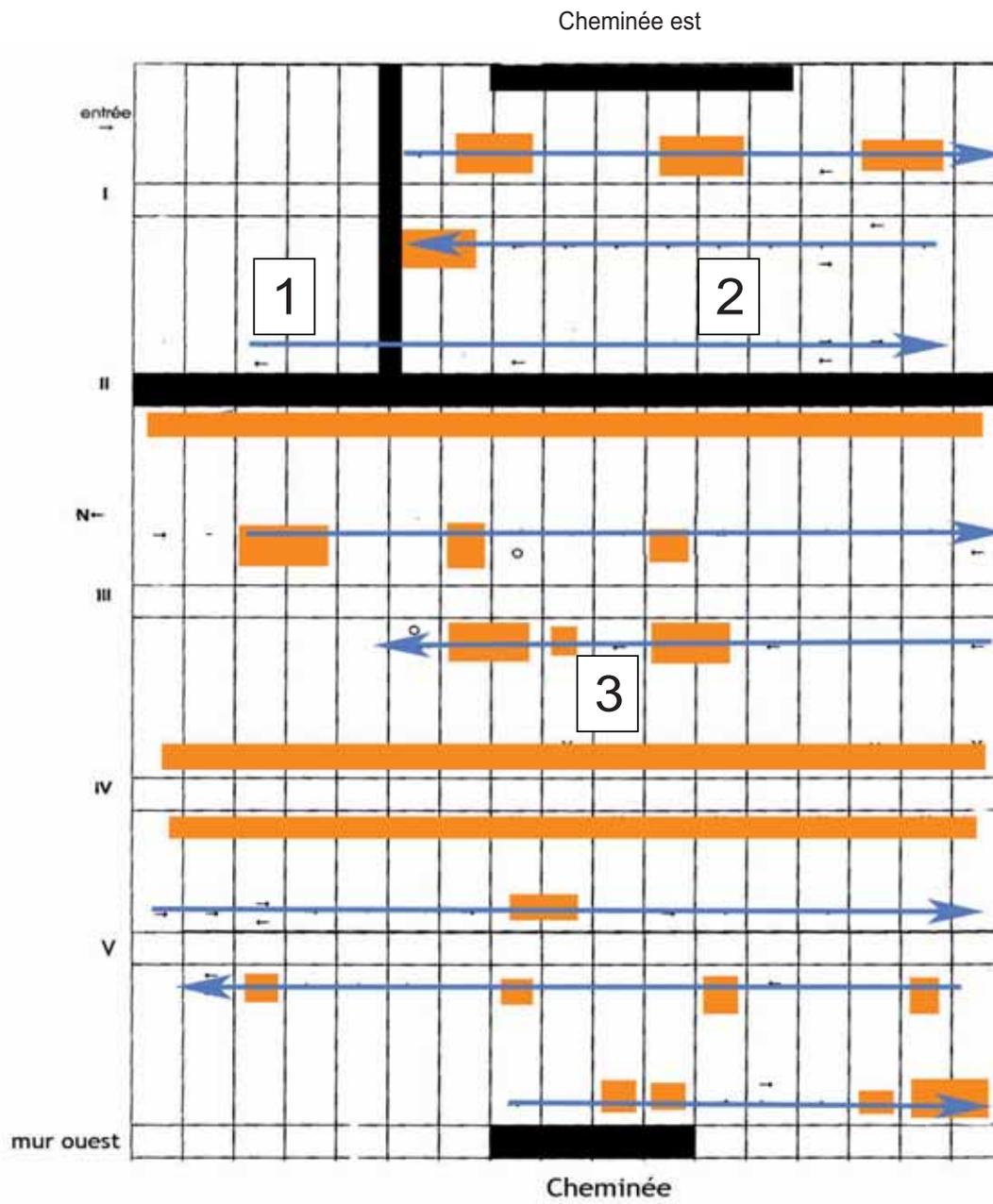


Figure 4.11 : Orientation et répartition des images dans le plafond de Capestang .

Mais cet ordre n'est pas absolu :

Tout d'abord parce que le décor supporté par une des poutres s'en affranchit totalement, ce qui lui donne un caractère exceptionnel. Il s'agit de la quatrième, dont les closoirs sont décorés aux armes de la famille de l'archevêque.

Ensuite parce que la poursuite animalière est régulièrement interrompue par des scènes qui prennent par là une signification particulière (*Figure 4.11*, en orange). Ces images, qui bouleversent l'orientation régulière du plafond, peuvent associer plusieurs figures dans un même closoir, ou encore mettre en relation plusieurs closoirs pour construire des systèmes narratifs plus complexes. C'est notamment le cas de ces nombreux couples d'hommes et de femmes qui se regardent ou s'offrent des présents par delà les solives du plafond, c'est surtout le cas, en tout point exceptionnel, du cortège de couples et de musiciens présents sur le flanc ouest de la deuxième poutre. Dans ce cas, ce n'est pas moins de 9 closoirs qui, tout en respectant l'orientation générale du plafond, sont associés de façon symétrique et enchâssée, dans une scène qui occupe presque toute la largeur de la salle d'apparat de l'évêque (*Figure 4.12*).

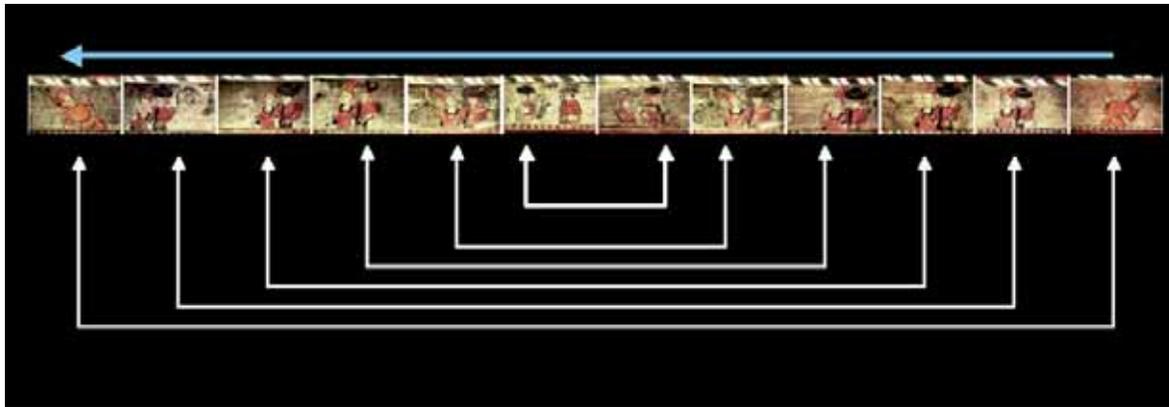


Figure 4.12 : Le cortège mis en scène (poutre III).

Chaque image de ce plafond peint est à comprendre dans cette association entre un ordre qui unifie l'espace de la représentation et sa perturbation ponctuelle par des scènes plus complexes, qui sont autant de points d'intensité dans la composition de cet espace.

Le *dernier élément* dont nous devons tenir compte, est la division de la salle en trois pièces qui est contemporaine de la réalisation du plafond (*Figure 4.11*, en noir)

Parcourons désormais ces trois salles, d'Est en Ouest.

Du *petit espace de distribution* (1) situé à l'entrée, le peu d'images qui nous est parvenu ne rompt pas avec l'alternance générale des animaux chasseurs et chassés. En revanche l'opposition entre la petite salle, dite de « *parement* » et la salle d'apparat, qui occupe la plus grande surface, semble plus riche de signification. La *salle de parement* (2), qui possédait sa propre cheminée¹, présente, outre le « *fond* » des scènes animalières, trois couples de jeunes hommes et femmes de l'aristocratie s'échangeant des regards. Dans la même pièce, un quatrième couple parodie peut être les précédents, il est constitué d'une femme âgée regardant un vieil homme hirsute. Plus généralement, il est possible que les différences de costumes et de coiffes chez les quatre couples évoquent les différents âges de la vie. On trouve dans le même espace trois scènes scatologiques ou parodiques, ainsi que de nombreux hybrides, dont un porte une coiffe semblable à celle des amants présents dans les scènes courtoises.

Les plus étranges créatures du plafond de Capestang ne correspondent à aucune race d'animaux fantastiques décrite dans les encyclopédies, bestiaires, livres des monstres ou récits de voyages du Moyen Âge, et rien nous permet de penser que les hommes du XV^e siècle croyaient à l'existence de telles créatures. Il semble impropre de les qualifier d'« animaux fantastiques » puisque aucun terme médiéval ne leur est associé, rien qui puisse les définir en tant qu'espèce. Il est plus raisonnable de considérer ces figures comme des « hybrides » des créations formelles, mettant en scène le brouillage des catégories spécifiques.

Parmi les créatures de ce plafond, plus des 2/3 des hybrides peuvent être qualifiés d'« anthropomorphes », c'est à dire possédant un visage humain et un corps animal. Il est raisonnable de penser, comme le fait notamment Isidore de Séville à propos de la sirène et de l'onocentaure (mélange d'un buste d'homme et d'un arrière-train d'âne) que ces images de

1 Les traces de suie sont notablement plus importantes dans cette salle, que dans la salle de réception. Elles laissent à penser, qu'en hiver au moins, c'était bien cette petite salle, plus aisément chauffable qui était habitée au quotidien, la salle d'apparat étant réservée aux grandes réceptions. On notera que cet usage s'accorde avec le décor des poutres, plus « hivernal » dans la petite salle.

monstres au corps animal et au visage humain sont des allégories¹, des images mettant en scène l'état bouleversé du monde d'après la chute, le décalage qu'il existe entre une apparence humaine noble (le visage) et un corps animal (*Figure 4.18*).

Cette moralisation des hybrides anthropomorphes ne se diffuse véritablement qu'à partir du début de XIII^e siècle avec la multiplication dans les bibles moralisées de l'image du serpent de la tentation comme un être hybride moitié homme-moitié bête. La grammaire de l'hybridité, qui connaît une grande fortune dans les manuscrits des années 1275-1350 est également développée de façon exceptionnelle aux façades des cathédrales de Lyon et de Rouen². Les hybrides moraux de Capestang sont, on y reviendra, un des emprunts les plus nets au vocabulaire des marges de manuscrits. Ils contribuent, avec les images scatologiques et parodiques, à donner à cet espace un caractère édifiant. Elles font de lui une manière de portrait critique de la société séculière.

Si la décoration de la pièce de parement est relativement convenue dans le corpus des plafonds peints français, la *grande salle d'apparat* (3) possède une iconographie autrement plus riche et complexe.

Une première zone semble concentrer les motifs les plus positifs, il s'agit du cortège de couples et de musiciens, qui ouvre véritablement la salle comme pouvaient le faire des musiciens réels présents lors des réceptions. Ce cortège est encadré de fous, puis d'hybrides ce qui fournit un bon exemple de marge dans les marges (*figure 4.12*). De l'autre côté de cet espace se trouve la poutre IV dont les closoirs représentent uniquement les armes de l'archevêque et du chapitre. Entre les deux se trouvent les seules figures religieuses positives du plafond : Saint Jean l'Évangéliste, la Vierge à l'enfant et une âme sauvée du purgatoire.

Sans y voir une opposition entre un monde profane (adossé à la salle de parement, de dignité moindre) et le monde ecclésiastique, il semble bien que l'on soit ici en présence d'une zone privilégiée dont on peut supposer qu'elle se trouvait en rapport avec les usages de la salle.

1 Isidore de Séville, *Etymologies*, 11, 3, 30-32 : « En réalité les sirènes sont des courtisanes (*Secundum veritatem autem meretrices fuerunt*) et sont représentées avec des ailes et des griffes parce que « l'amour vole et blesse » (*Alas autem habuisse et unguas, qui amor et volat et vulnerat*) ». Voir à ce propos : J. Leclercq-Marx, « La sirène et l'onocentaure dans le Physiologus grec et latin, et dans quelques Bestiaires. Le texte et l'image », dans *Actes du XVI^e colloque de la Société internationale Renardienne Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles* (Louvain-la-Neuve. 19-22 août 2003), B. Van den Abeele dir., Louvain-la-Neuve, 2005, p.169-182, I. Engamarre, « Les processus d'hybridation dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques », *Micrologus. Il mondo animal*, 8 (2000), p. 445-461. Franck Thénard-Duvivier, qui a consacré sa thèse aux motifs marginaux des grandes cathédrales, partage cette hypothèse (voir note suivante).

2 F. Thénard-Duvivier, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », *Images re-vues* 7 (2009), www.imagesre-vues.org

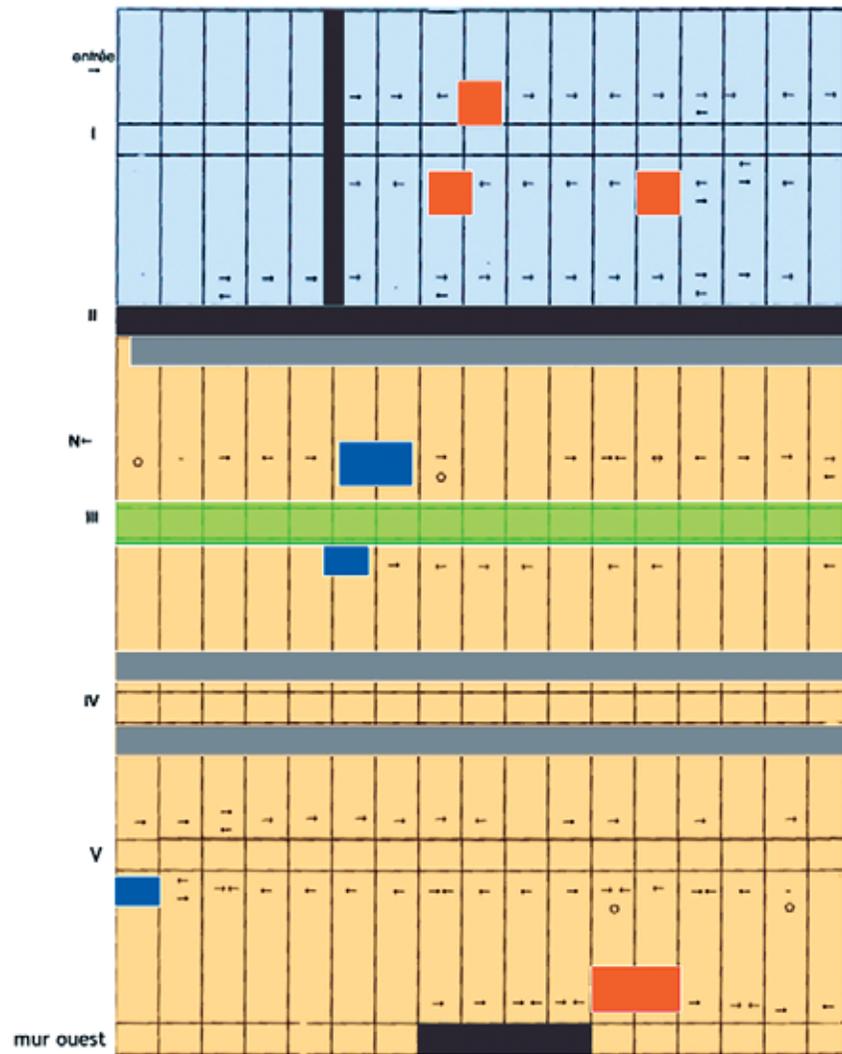


Figure 4.13 : Répartition des différents espaces, plafond de Capestang.

Le décor du fond de la salle, entre la poutre V et le mur ouest où se trouvait la grande cheminée, renoue avec une iconographie à la fois plus parodique et plus morale (de façon peut-être signifiante, une âme nue se trouve ici dévorée par deux gueules d'enfer). C'est dans cette zone située à proximité de la cheminée, où il est probable que l'archevêque prenait place, que

l'on trouvera les représentations les plus critiques du clergé (un moine caricaturé aux oreilles immenses (*figure 4.17*), un chantré représenté en âne ailé, chaussant d'énormes bésicles)¹.

La mise en scène par les closoirs d'un espace honorifique est confirmée par le décor des poutres qui les soutiennent. La poutre II, accuse le contraste entre les chardons hivernaux du côté de la petite salle et les feuillages printaniers de la salle d'apparat. Enfin la seule poutre armoriée se trouve au centre de cet espace exceptionnel (*figure 4.10*) Il ne faut cependant pas systématiser cette répartition où les exceptions sont nombreuses. La décoration du plafond peint ne rend pas compte d'un programme systématique mais plutôt de tendances, avec des zones ayant plus moins d'honorabilité et de centralité. (*figure 4.13*), en rouge les scènes scatologiques, en bleu les scènes religieuses positives)

Fonctions

Si l'on se penche désormais sur l'ensemble des images, plusieurs fonctions peuvent être dégagées :

Le decorum. Le plafond d'une salle d'apparat du XV^e siècle est avant tout un « décor », notion qu'il convient de prendre dans son sens médiéval à la fois plus large et moins péjoratif qu'aujourd'hui. D'un *décor* au Moyen Âge on attend qu'il soit *décent*, qu'il *convienne* bien à l'objet qu'il met en valeur². Un bon décor hausse la dignité de son sujet et manifeste sa puissance, au même titre que les ors d'un reliquaire augmentent l'autorité de la relique qu'il contient et fondent pratiquement son efficacité magique. A Capestang, de nombreuses images exaltent la puissance de leur commanditaire, il s'agit de ces échassiers (*figure 4.16*) qui résident dans les salines (source de revenus importante de l'archevêque), il s'agit de ces lévriers (*figure 4.14*), chiens de race réservés à l'élite laïque, représentés en train de courser des lièvres et de renards, il s'agit encore de la représentation du moulin vers lequel se dirige un âne, image de production, de la puissance matérielle et financière de la troisième richesse ecclésiastique de France. Il s'agit enfin, de façon exceptionnelle, de ce cortège courtois ouvrant la salle en ordre et en musique (*figure 4.10, figure 4.15*).

1 On notera par ailleurs que les représentations de fables se trouvent toutes dans cet espace (cf. fig. 19)

2 Cf. de J.-Cl. Bonne, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », dans J. Baschet et J.-Cl. Schmitt (dir.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996, p. 239 et pour la période qui nous préoccupe ici : T. Golsenne, *L'art et l'apparence. Les formes de l'ornementalité dans la marche d'Ancone à l'époque de Carlo Crivelli*, Thèse de III^e cycle, P. Morel dir., 2003, notamment p. 204-303.



Figure 4.14 :
Lévrier, Capestang.



Figure 4.15 :
Couple, Capestang.



Figure 4.16 :
Echassier, Capestang.

L'édification : un discours moral chrétien est sûrement attendu dans la résidence d'un archevêque. Il est effectivement (peu) présent sur un mode tout à fait classique dans l'image de la femme nue, dévorée par deux gueules d'enfer, que l'on peut voir à quelques mètres de l'image déjà évoquée d'une âme qu'un ange vient sauver. En plus de cette image très explicite, on se rappelle que les nombreuses représentations d'hybrides anthropomorphes du plafond, tiennent à leur manière un discours moralisant.

D'autre part, les éléments de moralisation présents dans le plafond, ne sont pas tous strictement religieux. On pense notamment à l'usage probable de la fable animalière à des visées d'édification. De nombreux closoirs présentent les héros du corpus renardien, le renard, le coq et les chiens, sans qu'il soit possible de les rattacher à un récit particulier. Seul un closoir semble supporter une fable identifiable. Il s'agit du « renard, le coq et les chiens », un récit rapporté par Julien Macho et utilisé par le franciscain Nicole Bozon dans son recueil de *Contes moraux*¹ (figure 4.19).

Autre procédé formel pour tenir un discours moral ou critique, la caricature est utilisée à Capestang dans l'image d'un moine en prière aux traits exagérés. Faut-il y voir une pièce de plus au dossier des relations tumultueuses entre les archevêques du XV^e siècle et les communautés monastiques ? C'est peut être un discours critique du même ordre qui donne sa raison d'être à une scène particulièrement énigmatique : nous pensons à cette image d'un laïc bénissant un escargot. Une image étonnante dont on se demande si elle doit être lue comme une traduction carnavalesque de l'image de Saint Jean bénissant toute proche ou, très éventuelle-

¹ Nicole Bozon, *Contes moralisés*, L. Toulmin Smith et P. Meyer, ed., Paris, 1889. Dans cette fable, le renard qui voulait manger le coq se fait finalement poursuivre par des chiens et la morale de l'histoire est globalement celle de l'arroseur arrosé. Faut-il y avoir une invitation à la prudence pour des invités amenés à négocier sous ce plafond avec l'archevêque ?



Figure 4.17 :
Caricature de moine,
Capestang.



Figure 4.18 :
Hybride anthropomorphe,
Capestang.



Figure 4.19 :
Le coq et le renard, fable(?),
poutre V ouest.

ment, comme une critique de l'ermite vivant « retiré dans sa coquille » dans le vallon proche de Galamus (la première mention écrite de l'ermitage date de 1477) et dont Daniel Fabre a montré qu'il était, au moins au XIX^e siècle, associé très fortement avec le gastéropode¹.

La protection : Parmi les images les plus étonnantes du plafond, se trouvent quelques scènes relevant d'un registre plus ou moins scatologique. Leur interprétation est délicate car les sources textuelles pouvant se rapporter à de telles images sont très rares. Il semble risqué de leur prêter un discours directement moral, tout d'abord parce que l'on peine à trouver dans la prédication des équivalents textuels à ce genre d'images, ensuite parce que ces dernières ne sont pas formellement désignées comme étant « mauvaises ». On retrouve de nombreuses images de grimaces sur les enseignes de pèlerinages, dont Denis Bruna a montré qu'elles avaient souvent un rôle de protection du pèlerin². Le fait de tirer la langue, de faire une grimace est un geste réputé éloigner le mal et les malheurs³, comme en témoigne cette recommandation des *Évangiles des quenouilles* : « Quand vous verrez s'enflammer la suie dans vos cheminées,

1 D. Fabre, « Le sauvage en personne », *Terrain*, Numéro 6 - Les hommes et le milieu naturel (mars 1986), (<http://terrain.revues.org/document2891.html>). Sur la place des escargots dans l'imaginaire languedocien on lira également : C. Fabre-Vassas, « Le soleil des limaçons », *Études rurales*, 87-88 - La chasse et la cueillette aujourd'hui, 1982 (<http://etudesrurales.revues.org/document1378.html>), voir aussi le chapitre « la vigne animale » dans C. Amiel, *Les fruits de la vigne, Représentations de l'environnement naturel en Languedoc*, Paris, 1985 (<http://terrain.revues.org/document4218.html>)

2 D. Bruna, *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Paris, 1996.

3 Il peut également s'agir d'un geste de bannissement : R. Jacob, « Bannissement et rite de la langue tirée au Moyen Âge. Du lien des lois et de sa rupture », *Annales H.S.S.*, 55 (2000), p. 1039-1079 et « Le faisceau et les grelot. Figure du banni et du fou dans l'imaginaire médiéval », *Droit et cultures*, 41 (2001), p. 65-98.

faites-lui la grimace et, pour aussi vrai qu'Évangile, elle s'éteindra d'un coup »¹. Enfin, c'est sans doute avec la même logique que l'on représente ces têtes gorgonesques sur les boucliers, dans les *marginalia*, ou sur les enseignes de pèlerinages² (*figure 4.20, figure 4.21*).

Mais il serait faux de prêter une fonction protectrice au seul répertoire « populaire », puisque ce rôle est partagée par des images plus orthodoxes : c'est le cas du monogramme IHS (*Jésus sauveur des hommes*)³. La présence de ces trois lettres est avant tout un acte de foi, mais il bon ici de se rappeler que l'usage à la fois protecteur et curatif de cette image a été popularisé dès 1423 par l'intense propagande de Saint Bernardin⁴. On sera de même attentif à la polysémie de l'image de Saint Jean bénissant. Il se peut que dans l'hypothèse d'une commande des travaux par Jean d'Harcourt, ce dernier ait désiré que l'image de son saint tutélaire soit présente dans son *tinél*. Dans le même temps, on notera un détail singulier dans la représentation de l'évangéliste en saint bénissant un calice dont sort un serpent. Cette image très commune revoit à un miracle de la *Légende dorée* où le saint boit sans dommage une boisson empoisonnée. Mais le cloisir de Capestang à ceci de particulier que le saint fait physiquement fuir le mal, représenté par un serpent, dans un geste qui s'apparente à un exorcisme. On peut dès lors se demander si l'image ne véhicule pas, en sus de sa vocation identitaire, une dimension protectrice⁵.

On le voit, cette répartition du corpus iconographique de Capestang selon trois fonctions doit être compensée par la profonde ambivalence de ces images, souvent capables de passer d'un registre à l'autre. C'est ainsi que les chasses aux petits léporidés auxquels s'adonnent les lévriers peuvent, autant qu'affirmer le goût aristocratique du commanditaire pour la chasse, se justifier comme un discours moral, puisque le lapin, par un jeu de mot en français entre « con » et « conin » est une image du sexe féminin. La chasse de ces petites créatures peut

1 « Et quant vous verrez alumer la sieuye dedens vos cheminez, faittes lui la moe et pour aussi vray que euvangile, elle s'estaindra d'un coup », *Les évangiles des quenouilles*, M. Jeay ed, Edition critique, Paris, 1985, p. 103.

2 Peut être certaines images scatologiques assument-elles la même fonction. C'est peut être le cas des cloisirs déjà évoqués, et qui représentant les « soufflacus ». Le rôle protecteur du pet est patent dans un récit de Rutebeuf, le *pet-au-vilain*, nous apprend qu'il a la vertu d'éloigner le diable : Rutebeuf, « Li dis dou pet au vilain », in *Œuvres Complètes*, M. Zink ed et trad, Paris, 1989 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101490s.table>)

3 Cette image est courante dans les lieux de passage, au dessus des portes, dans les graffiti (C. Montenat et M.L Guiho-Montenat, *Prières des murs, graffiti anciens aux murs extérieurs des églises de Picardie*, Normandie, Ile de France, Beauvais, 2003). On la retrouve également au plafond du presbytère de Lagrasse.

4 G. Gonnet, « S. Bernardino da Siena e la cosidetta « eresia » del Nome di Gesù », dans *S. Bernardino da Siena Predicatore e Pellegrino, Atti del convegno nazionale di studi bernardiniani* (Maiori, 20-22 giugno 1980), p. 41-51.

5 Une « image efficace » que nous croisons encore tous les jours depuis qu'elle devenue au XIX^e siècle le symbole des pharmaciens.



Figure 4.20 : Grimace, Capestang.



Figure 4.21 : Grimace, enseigne.



Figure 4.22 : « Bien ai a qui me porte », enseigne

donc aussi être, sous un mode euphémique et tolérable, une métaphore des appétits sexuels et « bestiaux » des hommes. Un sens que de telles poursuites véhiculaient, parfois de façon plus explicite, dans les manuscrits à *marginalia*. Enfin ces chiens peuvent être aussi des images de protection si on pense à cette enseigne montrant un lévrier tout à fait semblable à ceux de Capestang et surmontant la phrase « bien ai à qui me porte » (figure 4.22). Les trois fonctions peuvent ici être véhiculées par la même image. Cette ambivalence de nombreuses images du plafond renforce le privilège de l'archevêque ou de son représentant, seuls légitimes à donner un sens moral à telle ou telle image, en fonction de leur interlocuteur.

Un dernier élément, dont nous n'avons pas parlé, permet d'articuler les différentes fonctions que l'on vient de décrire, il s'agit de la dimension *ludique* de ces images. Les termes médiévaux utilisés pour désigner ce type de représentation, comme celui de « droleries », rappellent la place importante que joue l'humour dans le décor marginal. Mais on aurait tort de penser que le ludique est sans enjeux : le divertissement et plus encore le privilège de l'autodérision sont des attitudes aristocratiques qui sont aussi identitaires. On sait par ailleurs depuis Freud à quel point le mot d'esprit est socialement conservateur : rire de quelque chose ou de quelqu'un suppose un univers culturel partagé, que l'humour rappelle et renforce. L'humour n'est pas nécessairement subversif, comme le pensait M. Bakhtine¹, mais peut au contraire venir au secours de la norme et la règle en mettant en avant ses transgressions².

S'il nous a paru pertinent de dégager ces grandes catégories, c'est aussi dans le but de « construire des comparables » et pour mieux pouvoir confronter les images du plafond de Capestang avec les autres iconographies « marginales ».

1 M. Bakhtine, trad. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, 1970.

2 Nous avons traité cette question dans G. Bartholeyns, P.O. Dittmar, V. Jolivet, *Image et transgression*, Paris, 2008, p. 36 et suiv.

Comparaisons

Le monde marginal est particulièrement proliférant. Les figures que nous repérons à Capestang se multiplient dans de nombreux espaces laissés vacants par la représentation canonique dans des proportions souvent impressionnantes : on compte ainsi plus de mille figures marginales dans le seul psautier de Renaud de Bar, 1200 closoirs dans le cloître de la cathédrale de Fréjus¹, 1200 petits animaux sur la façade de la cathédrale de Reims, quelque 130 gargouilles sur la Basilique Notre-Dame de l'Épine, et une centaine de panneaux dans la salle d'apparat du château épiscopal de Capestang. Cette profusion d'images parfois minuscules permet des études quantitatives à partir de corpus qu'on peut raisonnablement penser comme représentatifs.

C'est ce que nous voulons faire désormais, en comparant les images du plafond de Capestang avec deux corpus que les hasards de la recherche nous ont donné l'occasion d'étudier. Il s'agit du Psautier d'un Evêque du premier XIV^e siècle, Renaud de Bar², ainsi que d'un ensemble de gargouilles du début du XVI^e siècle présentes sur la basilique Notre-Dame de l'Épine, près de Châlons-en-Champagne³.



Figure 4.23 : Chien, Gargouille, Notre-Dame-de-l'Épine, (Marne), 1515-1524.

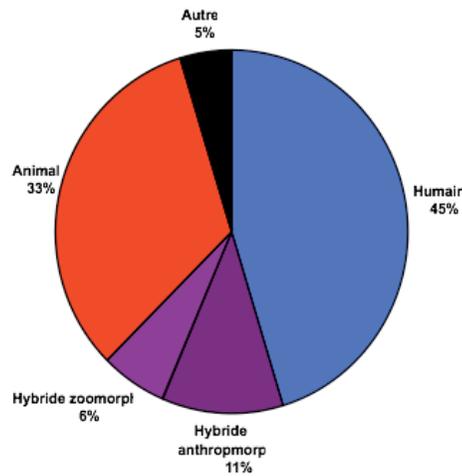
¹ C. Dumas et G. Dufal, *L'imagier de Fréjus. Les plafonds du cloître de la cathédrale*, Paris, 2001, p. 17.

² Il s'agit du Verdun, BM 107.

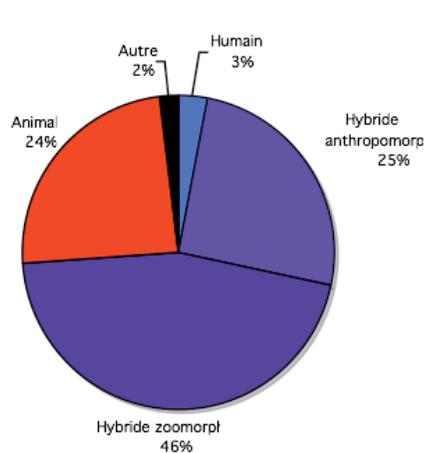
³ On trouvera le protocole du comptage du manuscrit de Verdun, et les résultats détaillés dans : P.-O. Dittmar, « La part animale de l'homme. L'hybride », Mémoire de DEA sous la direction de J. Cl. Schmitt, EHESS, 2001. Le comptage ne concerne que les 82 folios du Psautier, compris dans le Bréviaire de Renaud de Bar. Les comptages des gargouilles de Notre-Dame de l'Épine ont été publiés dans ID. ET J.-P. Ravaux, « Valeur symbolique et fonction d'usage des gargouilles, le cas de Notre-Dame de l'Épine », dans *Notre-Dame de L'Épine 1406 - 2006. Actes du colloque international. L'Épine-Châlons 15 et 16 septembre 2006*, t. II, Jean-Baptiste Renault (éd.), 2008 (Études Marnaises, t. CXXIII). On trouvera le relevé des comptages de Capestang en annexe.

Trois supports différents et trois époques différentes. La question chronologique est souvent négligée dans l'analyse des « marges » iconographiques, on doit cependant garder à l'esprit qu'au moment où le plafond de Capestang est peint, les marges des manuscrits de prestige ne contiennent généralement plus que des parterres de fleurs et présentent beaucoup moins d'analogies avec le plafond que les manuscrits des années 1250-1350.

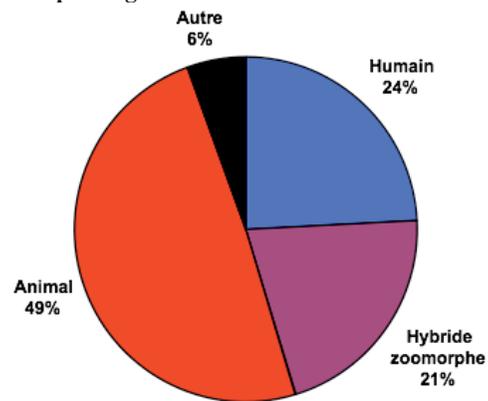
Comptages : motifs de Capestang par rapport aux marges des manuscrits et aux gargouilles



Plafond de Capestang



Marges du psautier de Renaud de Bar



Gargouilles de Notre-Dame de l'Épine

L'analyse des différentes *natures* présentes sur les différents supports permet de repérer trois faits marquants qui peuvent aider à mieux cerner la singularité de chaque médium.

Le psautier de Renaud de Bar frappe par le grand nombre d'hybrides zoomorphes qu'il contient, un chiffre qui est du à la singularité de son support : il n'y a pas une lettrine, pas un bout de ligne qui ne se finisse en s'hybridant en serpent, dragon, chien ou autre. Ces hybrides qui jouent avec la matérialité de la lettre peuvent être comparées aux têtes de monstre qui engloutissent les bouts de poutres à Capestang. Ce type d'hybridation participe d'une réflexion sur le signifiant, sur la forme et la matière, et ne semble pas posséder de signification ferme. Les figures ont plutôt un rôle articulatoire, entre le texte et l'image, entre le plafond et le mur.

En plus de ces hybrides « structuraux », les marges de Capestang se caractérisent par la présence importante d'hybrides anthropomorphes, dont on a vu qu'ils tenaient un discours moral et édifiant. L'humanité est par ailleurs très peu présente dans ces marges, si ce n'est sur un mode parodique ou critique, ce qui donne une valeur *édifiante* de contre-modèle à ces figures, mais sans exclure leur capacité à faire rire, ce qui est aussi un ressort du contrôle social.

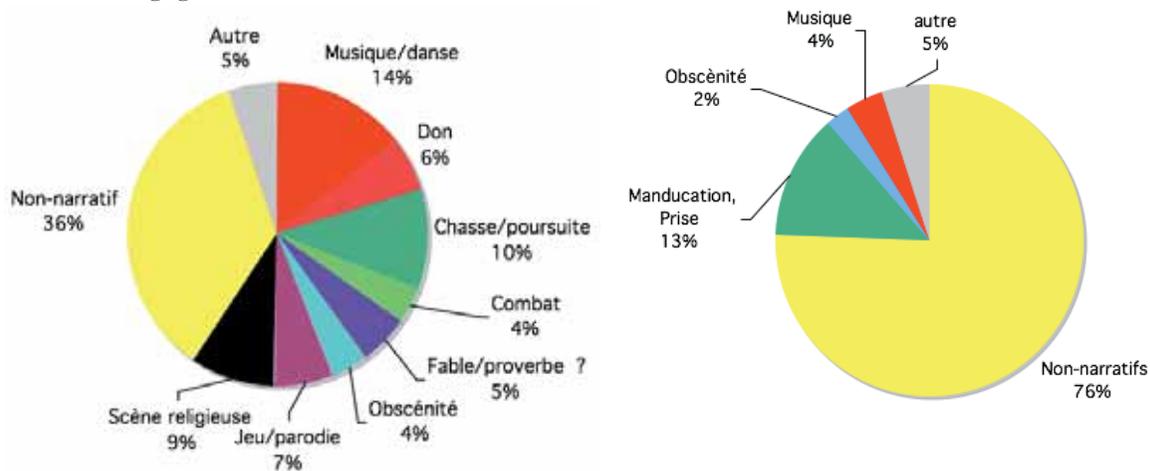
Ce qui frappe dans les gargouilles de Notre-Dame de l'Epine, c'est le nombre d'animaux (qui représentent la moitié des figures), d'autant plus que dans les $\frac{3}{4}$ des cas, ces bêtes ne font rien, ne s'inscrivent dans aucune narration et n'existent que par leur seule présence. Il est dans ce cas très délicat de leur prêter un discours moral. Il semble bien, et les sources textuelles en témoignent, que la mission de tous ces animaux sur les gargouilles soit de protéger l'édifice des attaques du mal. De façon significative, parmi tous les animaux, c'est le chien de garde qui est ici le plus représenté (*Figure 4.23*). C'est la fonction *protection* qui domine.

Revenons à Capestang après ce détour comparatiste, nous notons dans le plafond une présence de l'humain (45%)¹ qui ne se retrouve sur aucun de nos deux autres média ; un chiffre d'autant plus notable que les humains sont ici majoritairement représentés sous un jour positif : c'est le cas dans ces images « courtoises » d'échange de biens et de regard entre hommes et femmes, et de la série du cortège. Cette représentation positive de l'humain tranche avec les gargouilles et les marges, où l'homme est majoritairement impliqué dans des situations de combat avec des animaux ou des hybrides.

¹ Cette particularité à bien été relevé par J. Peyron, op.cit., p. 100.

En terme purement quantitatifs, l'animal est lui aussi très présent à Capestang, mais ici encore, sur un mode qui s'oppose aux monde des gargouilles. Tout d'abord parce que l'animal le plus représenté à Capestang est l'oiseau, animal honorifique et paradisiaque, qui rappelle la présence des salines et par là la puissance financière de l'évêque. Même lorsqu'un même animal est présent dans les deux édifices, sa nature et sa fonction diffèrent : alors que les dégorgeoirs de l'Epine représentent de puissants chiens de garde, les chiens de Capestang sont de fins lévriers, chiens de chasse réservés à la haute aristocratie. C'est dans la somme de ces petites variations entre les différentes iconographies marginales que leur raison d'être peut se dégager. Avec un vocabulaire en partie commun aux marges des manuscrits et aux gargouilles, le plafond de Capestang n'en tient pas moins un discours qui est moins moralisé, et moins tourné contre le mal, mais plus à même de représenter et d'augmenter la puissance symbolique de l'archevêque de Narbonne (c'est la fonction de *decorum* qui prime ici).

Ce sentiment peut être confirmé et affiné si l'on ne prend pas en compte seulement la *nature* des êtres représentés, comme on le fait trop souvent, mais aussi les *actes* dans lesquels ils sont engagés.



Actions au plafond de Capestang

Actions dans les gargouilles de Notre-Dame de l'Epine

De ces données dont il y aurait beaucoup à dire, nous pouvons retenir l'importance des scènes non-narratives à l'Epine, qui est autant la conséquence du support utilisé (les gargouilles limitent les possibilités narratives) que la manifestation d'une fonction, la *protection*, où la simple présence de telle ou telle figure est suffisante. L'autre élément de distinction fort

entre les deux corpus est la présence de scènes positives, notamment courtoises à Capestang, matérialisée par la forte présence des scènes de musique et de don. Il faudrait ajouter à Capestang les figures religieuses de Saint Jean, de la vierge et de l'enfant dont on ne trouve aucun équivalent sur les gargouilles. Enfin l'humour et le ludique, totalement absent des gargouilles ont une place à Capestang et dans les manuscrits à marges. Ce qui tendrait à confirmer leur caractère aristocratique et identitaire. De façon plus générale, ce qui ressort de ces comparaisons, c'est bien un usage décoratif et identitaire du vocabulaire marginal à Capestang. Une remarque dont on peut se demander si elle ne vaut pas pour le registre des plafonds peints en général.

Conclusion

Rappelons en finissant que Capestang est au XV^e siècle une agglomération importante, vouée au négoce et aux échanges, à un carrefour de routes et à proximité des salines qui lui donnent encore (bien quelles soient déclinantes au XV^e siècle), une part importante de sa richesse. L'archevêque de Narbonne y possède l'un de ses dix-huit châteaux. Il n'y exerce pas les mêmes fonctions que dans le palais épiscopal : il y est seigneur foncier, détenteur de la justice ecclésiastique (officialité), de droits de justice et de taxes sur les échanges. En un mot, il est ici un grand seigneur, au moins autant qu'un archevêque. Il n'est donc pas étonnant que le plafond de Capestang soit bien différent de celui du palais archiépiscopal de Narbonne, où abondent par exemple des scènes de siège de villes et de batailles sans équivalent ici. Le seul parallèle possible réside dans la présence des grands oiseaux.

Mais l'archevêque de Narbonne vient-il seulement à Capestang ? Très rarement semble-t-il. Son autorité s'y exerce à travers son représentant, son bayle, sur lequel rejaillit une partie - mais une partie seulement- de l'*aura* du prélat, son maître. Le château n'en est pas moins son château.

La grande pièce du château a des fonctions multiples, mais avant tout publiques : le maître des lieux y reçoit ses visiteurs, exerce son rôle de juge ou au moins d'arbitre, s'assure du versement des redevances et des taxes, conclue des actes, fait étalage de son pouvoir, et à l'occasion, organise des fêtes. Du moins peut-on l'imaginer...

Le maître de Capestang, ou son représentant, est inséré dans le monde, mais il le domine aussi, par sa position politique et matérielle, sa richesse, sa culture : il est « par-delà »

les clivages entre clercs et marchands, entre ville et campagne, entre nature et culture. Il est celui qui manipule les valeurs, bouleverse les temps, impose un ordre du regard.

N'est-ce pas cela que traduit finalement la succession des images et des poutres et de leurs thématiques propres ? La Vierge Marie et les fous, la série des échassiers et le cortège des couples : toutes ces figures sont rapprochées, mais pas confondues, chaque closoir et même chaque ensemble de closoirs sont spécifiques : les images trouvent leur place dans un ordre dont l'archevêque est le maître.

Les multiples motifs ne s'ordonnent pas systématiquement selon les *trois fonctions* de la société féodale (un vieux schéma sans doute, mais que la distinction des « états » reproduit tant bien que mal), même si on réussit à associer à chacune d'elles bon nombre de figures : les références à la religion chrétienne évoquent les *oratores*, le clergé ; les scènes de combat et de chasses l'aristocratie laïque des *bellatores* ; les couples et les scènes les plus corporelles le commun des *laboratores*

Mais ce n'est pas tant la distinction des thèmes qui importe, que leur juxtaposition ordonnée, un mélange des genres apparemment arbitraire et en fait soigneusement contrôlé : c'est cet ordonnancement subtil qui assure à l'archevêque la position d'arbitre, lui qui de son regard à la fois supérieur et bienveillant, contrôle à son profit le jeu social.

Il est le maître des regards : il montre et dissimule à la fois ; il fixe l'ordre dans lequel se découvrent successivement les poutres et doivent se « lire » les images. Pour finir il se réserve, à lui et à ses proches, le décryptage du plafond et de toutes ces images difficiles à voir et qu'on ne voit que si le regard est invité à se poser sur elles. Si quelqu'un peut apprécier le rapprochement du cul de carnaval et de la Vierge Marie, c'est bien l'archevêque, puisqu'il est le seul à savoir ce qu'il faut voir et qu'il est seul à pouvoir en rire en toute impunité. Rions donc, mais sans excès : car la tonalité de Capestang est finalement modérée : l'image la plus « excessive » est celle du fou qui présente son derrière à un trompettiste ; à cette image isolée, on peut opposer au contraire l'ampleur et l'élégance toute courtoise des couples, comme la stricte orthodoxie des images de la Vierge Marie ou de Saint Jean l'Évangéliste. Capestang est bien sage¹.

Pierre-Olivier DITTMAR
(GAHOM – EHESS)

Jean-Claude SCHMITT
(GAHOM – EHESS)

¹ Au terme de cet article nous tenons à remercier Monique Bourin, Patrick Beziat, Benoit Brouns, Sylvie Bethmont et Nicolas Cordonnier pour leur aide et leurs suggestions.

ANNEXE

Natures et actions dans le plafond peint de Capestang

	Bête (loup/renard)	Hybride zoomorphe	Hybride anthropomorphe	lion	Oiseau	Chien	Lapin	Homme	Femme	Fou	Figures Religieuses	Autres animaux	Héraldique	autre	
Musique/danse								13	9						22
Jeu/parodie	1	1						3		5					10
Scène religieuse	3							1	1		7	1	1		14
Chasse/poursuite	4		1			6	3	1				1			16
Don								5	4						9
Obscénité			1		1			3		1					6
Fable/proverbe ?	1				3			3				1			8
Non-narratif		6	11	1	17			5	4		2	3	4	1	54
Combat		1	1					4							6
Autre	1				1	1		1	1			3			8
TOTAL	10	8	14	1	22	7	3	39	19	6	9	9	5	1	153

52 animaux

*Homogénéité et nuances thématiques
autour de Narbonne
à travers les plafonds de Lagrasse et Capestang*
Marie-Laure Fronton-Wessel

Les plafonds languedociens décorés du XV^e siècle héritent de la longue tradition des décors de couverture, qui prend ses racines aussi bien dans l'architecture civile que dans l'architecture religieuse¹. De fait, dès le XIV^e siècle, les archevêques de Narbonne font décorer les plafonds de leurs demeures, notamment au palais de Narbonne ou au château de Pieusse. Le plafond se situe en général dans la pièce la plus importante du château : la salle, pièce d'apparat et de réception, mais aussi à Capestang salle de justice.

Le presbytère de Lagrasse quant à lui se situe dans une cité où les plafonds de cette époque sont nombreux². Cet édifice présente la particularité de comporter, dans une demeure à l'architecture somme toute assez simple, trois plafonds décorés : un au rez-de-chaussée et deux à l'étage. Chronologiquement, ces plafonds sont postérieurs de près de quarante ans à celui de Capestang. Pourtant, l'influence de ce dernier est manifeste à Lagrasse et témoigne de la qualité du plafond de Capestang, qui a rayonné dans la région durant près d'un demi siècle.

Le château des archevêques de Narbonne à Capestang : le discours d'un aristocrate

La salle du château de Capestang comportait un premier décor, à la fois sur ses murs et sur la charpente qui la couvrait primitivement³. Elle a subi au XV^e siècle un certain nombre de transformations, rendues nécessaires par l'état de délabrement de l'édifice. Un plafond, richement décoré, a alors été réalisé au-dessous de la charpente et le volume a été entièrement repensé, puisque la salle a été divisée en trois pièces, dont les traces sont visibles sur le plafond. L'ensemble a donc bien été conçu ainsi dès l'origine, et il ne s'agit pas d'aménagements postérieurs. Une première cloison s'appuyait sur la deuxième poutre en partant de l'est et une deuxième, perpendiculaire à celle-ci, était positionnée au niveau de la 6^e solive (depuis le mur nord).

1 En effet, cette région a conservé un nombre important d'églises du gothique languedocien à charpente décorée. Cf. M.-L. Fronton-Wessel, *Plafonds et charpentes ornés en Bas Languedoc*, thèse nouveau régime sous la direction de Michèle Pradalier-Schlumberger, Université Toulouse-Le Mirail, décembre 2000.

2 Des vestiges sont conservés aussi bien à l'abbaye, dans la salle sous le vestibule de la chapelle de l'abbé Auger, que dans la cité, comme à la maison Sibra, rue Foy. D'autres ont malheureusement disparu, comme le plafond (démonté) de l'hôtel des Postes, œuvre du même atelier que celui de la maison Sibra (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, PM 11000041), ou celui de la maison Lautier.

3 A. Marin, « Le château des archevêques de Narbonne à Capestang (Hérault) : les données de l'archéologie monumentale », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, T. LXVI, 2006, p. 133-174.

Au-delà du style des peintures ou des vêtements des personnages, c'est l'héraldique qui, comme souvent, apporte de précieux éléments de datation sur ce plafond. En effet, y figurent à plusieurs reprises des écus portant « de gueules à 2 fasces d'or », qui sont les armes simplifiées de la famille des Harcourt. Deux membres de cette famille se sont succédé à l'archevêché de Narbonne : Jean d'Harcourt de 1436 à 1451 puis son neveu Louis de 1451 à 1460. La présence d'un panneau figurant saint Jean amène à privilégier plutôt Jean d'Harcourt, qui aurait fait figurer sur le plafond son saint patron, et donc à dater ce plafond des années 1436-1450, ce que ne contredit pas l'étude des costumes.

La dimension sociale

Si 13% des panneaux conservés portent un écu, sans compter une poutre qui est elle aussi ornée d'écus, l'héraldique ne semble pourtant pas ici supporter véritablement un discours ou souligner des alliances, comme sur d'autres plafonds contemporains ou plus tardifs, tels ceux du presbytère de Lagrasse, mais plutôt faire doublement référence à l'archevêque, à la fois homme d'église, à travers les armes du chapitre Saint-Just de Narbonne (d'argent à la croix de gueules) et aristocrate à travers celles des Harcourt simplifiées (de gueules à deux fasces d'or). Une rangée entière de panneaux, consacrée à ces armes alternées, est mise à l'honneur par sa position, sur la poutre centrale de la pièce, visible dès l'entrée.

Le plafond de Capestang nous invite par ailleurs à participer à une grande fête, à laquelle le visiteur est accueilli par une série de danseurs et de musiciens, situés sur la première poutre de la grande salle, du côté de l'entrée originelle (côté est). Au milieu de cette poutre, deux panneaux portent chacun deux musiciens, coiffés de chapeaux à bords rembourrés en fourrure, qui jouent de la chalémie (sorte de longue flûte), d'une cornemuse et d'un tabor, petit tambourin sur lequel on ne frappe qu'avec une seule baguette. De chaque côté des musiciens figurent deux couples, habillés de pourpoints aux larges épaules pour les hommes, de robes aux encolures carrées et de hénins en « pain fendu » pour les femmes, qui témoignent d'un étonnant rendu du transparent du voile. Ces costumes permettent de confirmer une datation dans les années 1430-1450. Associés à de nobles visages, sérieux et un peu stéréotypés, ils évoquent un rang social élevé.

Enfin, la série est clôturée par des fous, habillés en jaune, couleur de la folie par excellence, des menteurs et des tricheurs. Pour accentuer le grotesque de ces personnages, ils possèdent un corps à l'envers par rapport à la tête, ce qui témoigne d'une certaine maîtrise des perspectives et des volumes.

D'autres personnages sont présentés en couple sur ce plafond, soit sur le même panneau, soit sur des panneaux différents. Ils échangent des fleurs, des cœurs, des anneaux. Parfois, l'homme tient l'objet et l'offre à sa compagne, alors qu'ailleurs elle le tient avec lui comme si elle l'avait accepté, selon une symbolique associée à l'amour courtois (*figure 5.1*).



Figure 5.1 : Château de Capestang – Scène courtoise.

Dans la petite pièce qui précède la grande salle, la première poutre côté est présente trois couples, séparés par des animaux. Le premier est un couple jeune, dont la femme est habillée très simplement. Elle est nu-tête, tout comme le jeune homme qui lui fait face. Celui-ci est habillé avec un pourpoint à larges épaules comme ses homologues danseurs. Le deuxième cou-

ple est tout à fait dans l'esprit de ce que l'on trouve ailleurs dans le plafond : la femme porte un riche hénin en pain fendu, rouge à rayures, et l'homme un chapeau à larges bords. Enfin, le troisième couple semble plus âgé : l'homme est nu tête et sa longue chevelure ondulée lui tombe sur les épaules. Il a une longue barbe et de larges lèvres aux commissures tombantes. La femme qui lui fait face a des traits moins marqués, mais sa coiffe empesée, avec des plis raides, évoque une guimpe, coiffure généralement réservée aux veuves et aux religieuses. Ces représentations, régulièrement portées sur une même poutre, font vraisemblablement référence aux trois âges de la vie.

À côté de ces scènes qui évoquent des classes sociales aisées figurent des panneaux qui représentent des activités plus quotidiennes. Les visages ne sont plus ici ceux, « nobles » et quelque peu stéréotypés, des danseurs : le chasseur qui enfonce sa lance dans le corps d'un sanglier¹ est par exemple affublé d'un visage au dessin plus grossier, avec un nez proéminent, et il est vêtu d'une simple tunique et d'un bonnet allongé. Plus loin, un moine à quatre pattes, en prière, dans une attitude d'imploration, les mains jointes, 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 témoignent que ce genre de distinction sociale n'épargne pas le clergé. De plus, sa position accroupie donne un côté presque irrévérencieux à cette représentation.

La dimension religieuse

Bien que l'on se situe dans la demeure d'un homme d'église, les sujets religieux sont relativement peu nombreux dans cet ensemble (moins de 3%). Un premier closoir porte le monogramme du Christ : IHS. En lettres gothiques en relief, il est entouré de motifs feuillagés. L'apparition de l'écriture est l'une des caractéristiques des plafonds à partir du XV^e siècle, et ce phénomène semble s'accroître avec le temps, comme en témoignent les plafonds du château de Pomas (1492-1494), de l'ancienne commanderie des chevaliers de l'ordre de saint Jean de Jérusalem à Rayssac, près d'Albi (1504), jusqu'au plafond de la librairie du château de Montaigne (1571).

¹ La chasse au sanglier, peu prestigieuse au regard de la chasse au cerf notamment, est souvent confiée à cette époque à des veneurs.

Un deuxième panneau figure saint Jean qui, selon la légende dorée¹, boit une coupe de poison sans en ressentir d'effet. Il porte une tunique rouge et une cape blanche, très longue et raide, comme soulevée par un grand vent. Le visage, assez doux, exprime bien la jeunesse du personnage, accentuée par les boucles blondes et pleines de volume de la chevelure.

Le panneau qui suit présente une Vierge à l'Enfant, thème rare sur les plafonds. La Vierge ne tient pas le Christ sur ses genoux, mais celui-ci semble « flotter » debout à côté d'elle, et tend affectueusement la main vers sa mère. Il est représenté à la manière traditionnelle dont sont figurés les enfants au Moyen Âge : comme des adultes en réduction, mais avec un trait de contour ondulé et tremblotant un peu curieux. Ces deux panneaux se suivent, le geste du saint étant à la fois un geste de bénédiction et qui semble désigner le panneau suivant sur lequel figure la Vierge. Ils sont mis en valeur par leur position, sur la première poutre que l'on voit depuis l'entrée de la grande salle, presque au milieu, légèrement sur la droite, près de la poutre qui porte les écus de l'archevêque.

Un autre closoir présente une âme sauvée du purgatoire² (*figure 5.2*) : il s'agit ici de l'un



Figure 5.2 : Château de Capestang – Une âme sauvée du purgatoire

1 Jacques de Voragine, *La légende dorée*, traduit par J. B. Roze, T.I, Paris, 1901, p. 98-99.

2 La présence d'une gueule de Léviathan et d'une âme en prière permettent d'identifier le purgatoire, bien qu'il manque la représentation des flammes. M. Fournié, *Le ciel peut-il attendre ? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (vers 1320- vers 1520)*, Paris, 1997.

des panneaux les plus complexes de cet ensemble¹, et peut être l'un des plus réussis. Selon une iconographie traditionnelle au Moyen Âge, l'âme est représentée sous la forme d'un personnage dénudé en miniature, les mains jointes, et l'ange l'enveloppe d'un tissu rouge pour l'extraire d'une gueule de Léviathan construite sur le même modèle que les engoulants des poutres.

Enfin, à l'inverse de la vision précédente, plutôt rassurante, un dernier panneau propose une femme dévorée par deux gueules de Léviathan. Malgré la gravité de la situation, son visage reste inexpressif, comme si elle était résignée à son sort. Elle est reléguée au fond de la salle, à quelques panneaux du monogramme du Christ.

Ainsi sont figurées dans ce plafond deux visions extrêmes : la Rédemption pour les justes et les tourments de l'enfer pour les pécheurs, alors que saint Jean et la Vierge peuvent apparaître comme des intercesseurs auprès de Dieu. On peut certainement voir dans le choix de ces sujets un rapport avec la fonction de la salle, qui était également salle de justice.

Proverbes, fables et veine humoristique

La première manière d'envisager les sujets humoristiques consiste à emprunter certaines scènes au vocabulaire scatologique. Ainsi, un personnage en costume de fou avec une coule aux longues oreilles, a baissé son pantalon et montre son derrière. Il se trouve juste à côté d'un personnage qui souffle dans une trompette. Il « répond » de la sorte à son voisin, selon une iconographie que l'on rencontre souvent dans les plafonds de cette époque.

Parmi les sujets originaux que l'on voit apparaître sur le plafond de Capestang figurent les illustrations des proverbes et des fables. Ainsi un panneau présente un âne ailé avec des lunettes qui semble lire une partition. Ce concept de l'âne musicien est courant dans le bestiaire médiéval, comme en témoigne les nombreuses représentations de l'âne à la lyre. Selon une iconographie traditionnelle dans les plafonds peints mais aussi sur d'autres supports, tels les marges de manuscrits ou les miséricordes de stalles, on peut également voir dans ce panneau

¹ Ce panneau présente en effet trois personnages, alors que d'ordinaire le nombre de personnages est assez réduit. De plus, la forme rectangulaire des closoirs ne s'accommode pas de scènes très compliquées, et la situation des panneaux, en hauteur, ne permet pas de multiplier des détails qui ne seront pas vus depuis le sol.

une illustration de la fable du monde inversé : l'âne, symbole de l'ignorance, devient ici un être particulièrement intelligent, qui maîtrise la lecture ou la musique. Il porte des lunettes, signe de la connaissance. Cette interprétation serait à mettre en relation avec le moine en prière, figuré accroupi, avec un visage caricatural, dans une position triviale, presque animale, qui s'oppose à l'attitude de l'âne érudit. Au même répertoire appartiennent un coq et un renard, illustration de la fable éponyme d'Esopé, alors que quelques panneaux plus loin, la suite de l'histoire est évoquée à travers un chien à la poursuite du renard. D'autres chiens, sur ce plafond, sont représentés à la poursuite de lapins. Ce sont des lévriers, chiens de noble race, et particulièrement appréciés de l'aristocratie, notamment pour leurs talents de chasseurs. D'ailleurs, plusieurs de ces lévriers portent un collier timbré aux armes de l'archevêque, ce qui témoigne de l'attachement de ce dernier à ses chiens.

Le plafond de Capestang propose une vision de la société qui est celle de son propriétaire. Or, ce n'est pas tant celle d'un homme d'église que celle d'un aristocrate, ce qui explique peut-être la rareté des scènes religieuses, alors que se développent des sujets liés à la fête et même à l'amour courtois. Le discours qui s'exprime ici oppose le rustre au noble, le travail des premiers aux divertissements des seconds.

Le presbytère de Lagrasse : trois plafonds dans une même demeure

L'architecture très remaniée du presbytère de Lagrasse ne donne malheureusement pas d'indication chronologique sur cet ensemble. Deux pièces, situées l'une au-dessus de l'autre à l'est de l'édifice comportent des plafonds à structure complexe, avec un rang de poutres secondaires qui déterminent de grands caissons. Ce sont les pièces les plus importantes en volume puisqu'elles courent sur les deux tiers de la façade. Les pyramides à degré des couvre-joints, les motifs stylisés des fonds et les larges feuilles enroulées autour d'une hampe, un peu plus lourdes cependant à Lagrasse, évoquent le plafond de l'archevêque. Même si ce ne sont pas des motifs propres à Capestang, puisqu'ils figurent parmi ces éléments que l'on rencontre, avec une remarquable constance, sur beaucoup de plafonds peints depuis le XIV^e siècle sur les éléments de structure, une utilisation similaire permet un premier rapprochement entre ces deux ensembles. Le deuxième plafond de l'étage du presbytère est lui sur un système simple de poutres et solives, identique à Capestang, mais les motifs d'ornementation sont différents.

Une organisation des motifs héraldiques qui ne laisse rien au hasard

Les plafonds de Lagrasse comportent davantage de panneaux figurant des écus que celui de Capestang, ce qui donne de précieux outils de datation¹. Ainsi au rez-de-chaussée figure l'écu plusieurs fois représenté, et notamment à la place d'honneur sur la poutre centrale, de la famille d'Abzac de la Douze. Pierre d'Abzac de la Douze fut abbé de Lagrasse de 1465 à 1495, puis archevêque de Narbonne en 1495 : il résigna alors l'abbaye à son neveu Audoin. Ce-dernier mourut en 1498, et son oncle reprit possession de l'abbaye de 1498 à 1501. Leur emplacement, au milieu de la travée, les met à l'honneur. Ils sont parfois surmontés d'une mitre et d'une crose².

Parmi les autres écus figure celui de Louis d'Albret, prédécesseur de Pierre d'Abzac comme abbé de Lagrasse de 1439 à 1465. Ce dernier, à sa mort, divise ses biens entre le diocèse de Cahors, dont il avait été nommé évêque en 1461, et l'abbaye de Lagrasse. La représentation de cet écu peut donc apparaître comme un hommage rendu à ce bienfaiteur. Les armes d'Innocent VIII, pape de 1484 à 1492 sont également plusieurs fois représentées, aussi bien au rez-de-chaussée qu'à l'étage. L'absence des armes de son successeur Alexandre VI amène à ne pas proposer une date postérieure à 1492 pour la réalisation de cet ensemble. Un écu fait référence à Guichard d'Aubusson, évêque de Carcassonne de 1467 à 1497, et enfin on trouve trace des armes de l'abbaye : d'or à 3 bandes de sables chargées d'étoiles.

Le pouvoir religieux est ainsi représenté de manière forte à Lagrasse, mais il fait contre-poids avec le pouvoir politique. En effet, les armes de France sont représentées plusieurs fois au rez-de-chaussée, mais également à l'étage, où elles s'accompagnent des armes d'Anne de Bretagne et de celles du Dauphin Charles Orland (1492-1495), amenant à proposer une datation entre 1492-1495³ pour les plafonds de l'étage. Par ailleurs, les écus que l'on peut voir sur les trois plafonds de Lagrasse se retrouvent pour la plupart sur le plafond du château de Pomas, lequel est daté, notamment par l'héraldique, des années 1492-1494⁴. Enfin, les plafonds de l'étage présentent à plusieurs reprises les armes de Georges d'Amboise, arche-

1 Il s'agit d'ailleurs d'un thème important, qui représente plus de 40% des motifs représentés encore visibles.

2 Cette particularité avait fait supposer à Hyvert que ces écus figuraient à la fois Pierre et Audoin, ce qui l'amenait à dater ces peintures des années 1495-1498. R. Hyvert, *Rapport de classement de la maison presbytérale de Lagrasse*, 1954, Archives départementales de l'Aude, 58J9. Mais les autres références héraldiques supposent une date légèrement antérieure.

3 Une préférence peut-être donnée pour le début de la période, puisque l'année 1492 marque à la fois la mort d'Innocent VIII et la naissance du dauphin Charles Orland.

4 J. Peyron, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, thèse de 3e cycle, Montpellier, 1977.

vêque de Narbonne de 1491 à 1494, et négociateur du mariage entre Anne de Bretagne et Charles VIII.

Si les écus sont relativement dispersés au rez-de-chaussée et dans la salle est de l'étage, ils sont beaucoup plus organisés et regroupés à l'étage, face à l'entrée, dans le coin sud ouest. Une première série se situe contre le mur face à l'entrée sur la droite. On y retrouve au milieu de la série l'écu du roi de France, un écu d'hermine plain et celui du dauphin. Ils sont entourés d'un écu malheureusement illisible, et des armes d'Innocent VIII. C'est donc la série des personnages importants, qui affirment à la fois le pouvoir politique et religieux. En face figure une autre série qui présente les armes d'Innocent VIII, un écu rouge écartelé, difficilement lisible¹ et les armes de Georges d'Amboise, en face des écus du roi et de la reine dans l'union desquels il a joué un rôle important. Enfin, on peut voir là encore les armes de l'évêque de Carcassonne Guichard d'Aubusson. Ici, c'est donc bien le pouvoir religieux qui s'affirme, et qui affirme également son influence sur le pouvoir politique.

Les scènes animées de Lagrasse : entre humour et morale

Les personnages de Capestang comportaient des caractéristiques physiques précises en fonction de leur rang social. Il s'agit d'une manière de faire que l'on retrouve également au presbytère de Lagrasse, où se côtoient des portraits très distingués et des personnes de condition modeste avec un nez fort, une bouche tombante et un double menton.

À l'étage, le plafond à l'est comporte une poutre dont l'iconographie est consacrée à la danse et à la musique. Comme dans la demeure de l'archevêque, ces scènes sont regroupées au presbytère sur une seule rangée, située ici face à l'entrée sur le mur du fond. Sur sept cloisons successifs sont représentés des fous et des musiciens. L'un des fous entraîne dans la danse une femme aux longs cheveux. Cette organisation, même si elle n'est pas sans rappeler celle de Capestang, n'en adopte pas toute la rigueur : même si les musiciens sont toujours disposés au centre de la composition, il n'existe qu'un seul couple de danseurs, et ce sont eux qui mènent la danse, une danse débridée et beaucoup moins solennelle qu'à Capestang. Une seule femme participe à cette cavalcade. Elle a de longs cheveux défaits et une robe rouge, caractéristiques de la prostituée. Elle figure à plusieurs endroits sur le plafond de la pièce est

¹ Il pourrait s'agir, comme au rez-de-chaussée, de celui de Louis d'Albret, prédécesseur de Pierre d'Abzac comme abbé de Lagrasse.

à l'étage : armée d'un bâton, elle tient en laisse un animal à tête humaine, dont le visage est particulièrement détaillé. Sur un autre closoir, la femme en rouge « chevauche » toujours ce même personnage, dans une figuration qui n'est pas sans rappeler le lai d'Aristote. L'homme est figuré quelques panneaux plus loin sous la forme d'un portrait où de sa main visible il esquisse un geste obscène¹. Sur un autre panneau de la même rangée, la prostituée fait face à un jeune homme aux riches vêtements. Elle tient un peigne et un miroir, autres « attributs » de la prostitution et le jeune homme lui tend des pièces de monnaie (*figure 5.3*).



Figure 5.3 : Ancien presbytère de Lagrasse – Salle est de l'étage – la prostituée.

Le deuxième plafond de l'étage reprend ce thème sur plusieurs panneaux. Sur la poutre contre le mur dos à l'entrée, cette même femme apparaît dans son intimité, en train de se raser, éclairée par une servante qui tient une bougie. Sur le panneau précédent, un fou avec une marotte met la main sur l'épaule d'un homme qui avec une arbalète s'apprête à lancer des pénis, dont il a une sacoche pleine, en direction de la femme du panneau suivant.

¹ Les traits du visage sont trop détaillés pour y voir un hasard : il s'agit bien de la représentation d'un personnage particulier, vraisemblablement identifiable par ses contemporains.

Sur l'avant dernier panneau de la dernière poutre à l'ouest, la prostituée figure avec un moine dont elle tient le poignet. Elle tend l'autre main pour accepter les pièces de monnaie qu'il lui tend. Sur le panneau en face de celui-ci, la même femme est à sa toilette : elle s'habille et enfile sa culotte.

Cette série est encadrée par des fleurs stylisées¹, qui permettent de l'isoler des panneaux suivants, comme pour bien indiquer que l'on passe ensuite à un autre sujet, d'autant que cet autre sujet est lui tout à fait sérieux, puisqu'il s'agit de la série des blasons où figurent les armes de la famille royale.

Enfin, un closoir présente un moine qui, à l'aide d'un seau, verse de l'eau dans un cuvier à baldaquin, tels ceux que l'on peut voir sur les miniatures qui figurent des étuves. Dans ce baquet un autre moine, reconnaissable à sa tonsure, et un autre personnage se serrent dans les bras.

Qu'il s'agisse d'un simple constat de la vie dissolue des moines ou de la volonté de donner un accent moralisateur à cet ensemble, le nombre de closoirs consacrés à la prostitution est relativement important sur les plafonds de l'étage, et porte le témoignage d'un véritable discours sur ce thème, qui fait l'une des grandes originalités de ces plafonds.

Ces ensembles présentent également d'autres scènes burlesques, tout à fait dans l'esprit de ce qui existait à Capestang et que l'on rencontre dans tous les plafonds de cette période. Ainsi un homme, tunique relevée, montre son derrière face à un moulin. Il s'agit vraisemblablement d'un jeu de mot sur le vent, selon une thématique que l'on retrouve, comme celle de la fable du monde inversé, dans l'iconographie des miséricordes de stalles. De même, sur un panneau de l'étage (plafond côté est), un personnage baisse son pantalon face à un canon, représenté sur le panneau suivant, alors qu'au rez-de-chaussée c'est face à un personnage armé d'une arquebuse.

À Capestang figuraient un certain nombre de panneaux qui pouvaient faire référence aux

¹ Les mêmes fleurs figurent sur l'autre plafond de l'étage. Ainsi, même s'il s'agit de deux plafonds de structure différente, l'homogénéité de l'iconographie et du style confirme la datation induite par l'héraldique et permet de considérer ces deux ensembles comme contemporains.

fables, notamment celles d'Esopé. Ce thème est repris à Lagrasse, mais le thème privilégié est celui de la fable du monde inversé, selon laquelle les animaux prennent le pas sur les êtres humains. En effet, sur trois panneaux qui se suivent, au rez-de-chaussée et à l'étage sur le plafond côté ouest, figurent un âne qui mène au fouet des hommes et des femmes attelés (*figure 5.4*).



Figure 5.4 : Ancien presbytère de Lagrasse – Salle du rez-de-chaussée
Fable du monde inversé

Enfin, le plafond du rez-de-chaussée du presbytère de Lagrasse, tout comme celui de Capestang, accorde une place importante aux divertissements, mais il semble davantage axé sur les jeux, notamment celui du court bâton ou de la pannoye. Il s'agit d'un jeu que l'on rencontre souvent figuré, par exemple dans les livres d'heures, ou sur les miséricordes de stalles jusqu'au début du XVI^e siècle¹. Il consiste à déséquilibrer son adversaire en tirant chacun de son côté du bâton. Les personnages qui pratiquent ces jeux sont représentés nus, mais il ne

¹ Voir par exemple le Livre d'heures de la famille Ango ou Livre des enfants, Rouen, 1500. Paris, Bibliothèque Nationale de France, département des Manuscrits, NAL 392, fol. 26 ter-v.

s'agit pas d'enfants, comme on peut le voir par exemple au château de Pomas. On trouve également un homme qui transporte une femme dans une brouette et un homme et une femme sur des tabourets.

Des scènes religieuses toujours minoritaires

Les scènes religieuses sont un peu plus nombreuses à Lagrasse qu'à Capestang, mais elles restent minoritaires et ne sont pas toujours faciles à interpréter. Ainsi, un panneau du rez-de-chaussée présente un moine expliquant la bible à deux personnages, peut-être des pèlerins. Un pendant exact de cette scène, hormis que les personnages sont féminins, figure sur une miséricorde de stalle de la cathédrale de Rodez¹, et souligne une fois encore les comparaisons que l'on peut faire avec cette forme de décor. Il n'est pas inintéressant de noter que ce panneau se trouve à côté d'une référence à l'abbaye à travers les armes de Pierre d'Abzac.

Une autre scène, au rez-de-chaussée, présente des personnages nus. Ils évoluent dans une végétation luxuriante et semblent ramasser des fruits, ce qui fait penser à Adam et Eve. Il s'agirait alors de la seule scène religieuse de ce plafond du rez-de-chaussée. La femme est sérieuse, l'homme se tourne vers elle et est plus souriant. À l'étage, dans la pièce du dessus, un homme nu semble se cacher dans une végétation luxuriante. Il est tentant d'y voir une référence à Adam, bien que sans la présence d'Eve, il est difficile d'être catégorique. D'autres thèmes sont plus abstraits. Sur ce même plafond de l'étage figurent les symboles de l'eucharistie : une cruche et un pain. Un soin particulier est porté à ce panneau où des ombres sont portées, grâce à des motifs en croisillons que l'on pouvait déjà voir à Capestang.

Enfin, un panneau comportant semble-t-il les restes d'un cadavre évoque la mort, dans une thématique fréquente en cette fin de XV^e siècle. Peut-être s'agit-il d'une illustration de la vision d'Ezéchiél du champ d'os desséchés².

La comparaison des plafonds de Lagrasse et de Capestang permet de se rendre compte des influences que peut avoir un ensemble de la qualité de celui de Capestang, par delà les

¹ D. et A. Kraus, *Le monde caché des miséricordes*, Paris, 1986, p. 150.

² Livre d'Ezechiel, chapitre 37, v.1 et suivants.

décennies. Ces rapprochements mettent également en lumière l'importance dans le choix de l'iconographie du commanditaire : c'est lui qui définit un programme, des sujets et parfois un véritable message à diffuser par le biais du décor. Ce commanditaire, inconnu à Lagrasse, a néanmoins laissé sa marque à travers une iconographie précise et très riche, alors qu'à Capestang se profile l'image d'un aristocrate attaché aux fêtes et aux loisirs de son rang.

Marie Laure FRONTON-WESSEL
Docteur en histoire de l'art

*Le plafond de la loggia de la reine
au palais des rois de Majorque de Perpignan*

Jean-Philippe Alazet et Agnès Marin

Le Royaume de Majorque : une entité territoriale éphémère

Lorsqu'il règne sa succession le 21 août 1262, Jaume I^{er}, roi d'Aragon, ampute sa couronne des îles Baléares¹, des comtés de Roussillon et de Cerdagne et de ses possessions en Languedoc, seigneurie de Montpellier, baronnie d'Aumelas et vicomté de Carlat, au profit de son fils cadet Jaume II, pour qui il forme le nouveau royaume de Majorque, devenu effectif à la mort du souverain aragonais le 27 juillet 1276. La crise dynastique ouverte alors au sein de la Maison de Barcelone devait s'achever à la bataille de Lluchmajor le 24 octobre 1349, entérinant l'annexion de l'éphémère royaume à la couronne d'Aragon.

Grâce aux dispositions promulguées alors par son père pour le promouvoir dès cette date procureur et lieutenant général des territoires alloués, le jeune héritier Jaume II, alors âgé de 19 ans, pris en charge l'administration de son futur royaume dès le mois de septembre 1262. Il est probable que s'imposa dès lors l'idée d'établir sa capitale à Perpignan, ville alors en pleine expansion et de position géographique idéale pour rallier des territoires épars et sans unité culturelle. Mais à Perpignan même, le patrimoine immobilier vétuste de l'ancien comté de Roussillon² ne pouvait répondre aux exigences pratiques et symboliques d'une puissance qui restait à construire, imposer et défendre, face aux contestations de légitimité rapidement exprimées par son frère et rival Pierre d'Aragon³.

Sur un promontoire dominant la ville au sud, le château royal forme une enclave fortifiée de plan carré d'environ soixante mètres de côté, reliée par deux murs à la nouvelle enceinte de la ville édifiée dans le dernier tiers du XIII^e siècle (*figure 6.1*). Cet exemple précoce d'architecture palatiale de plan extrêmement concertée, en dépit des moyens considérables que durent mobiliser sa conception et sa réalisation, n'a laissé presque aucune trace dans les rares textes

1 Excepté l'île de Minorque, émirat tributaire jusqu'à sa conquête par l'infant d'Aragon Alfons en 1287 et rattachée à la couronne de Majorque en 1298.

2 « Depuis 1250, la cour royale, lorsqu'elle se trouvait à Perpignan, prenait ses quartiers dans une partie du couvent des Dominicains ; cette pratique continua durant les vingt premières années de l'administration du jeune souverain, comme en atteste le fait que les actes émanés de sa chancellerie, jusqu'en 1280, sont passés dans cet établissement. Par contre, on ne sait rien de précis sur le lieu où Jaume II résida pendant cette période » : R. Treton, *Le palais des rois de Majorque, Perpignan (Pyrénées-Orientales)*, vol. II, Données historiques, bureau d'investigations archéologiques Hadès, 2007, p. 20.

3 Dès 1279, Pere d'Aragon impose un serment de vassalité à son frère Jaume de Majorque.



Figure 6.1 : Le palais dans la ville. (A. DE ROUX, *Atlas historique des villes de France, Perpignan*, Paris, CNRS, 1997)

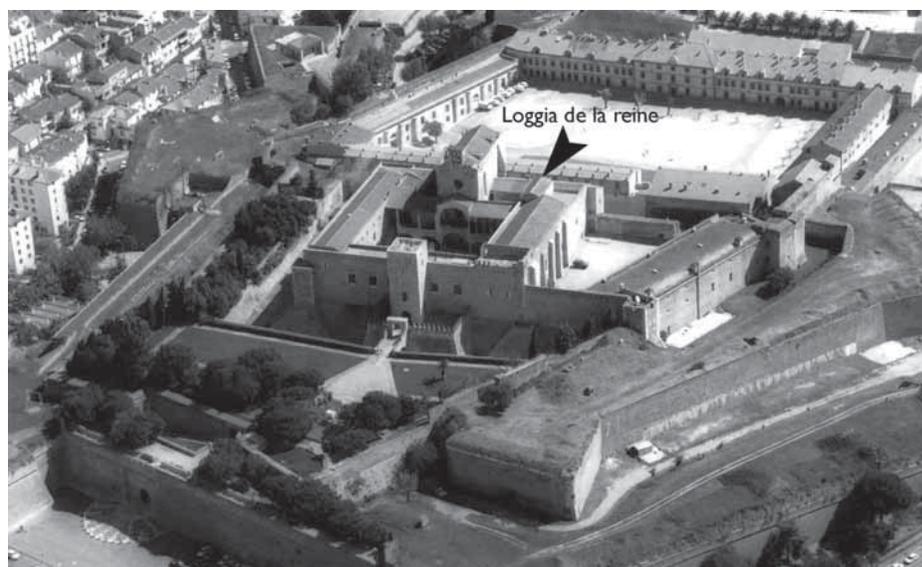


Figure 6.2 : Vue aérienne du palais depuis l'ouest, vers 1990. (Service photographique de la Mairie de Perpignan)

conservés de cette époque¹. La période de construction comme le début exact des travaux et de leur achèvement restent ainsi inconnus. Du reste, la gestion anticipée de ses terres par le futur roi de Majorque n'interdit pas de faire remonter au milieu des années 1260 le lancement de la construction, ou du moins l'élaboration de son projet.

Le célèbre récit rapporté dans la chronique de Bernat Desclot² de la fuite de Jaume II par l'égout du palais lors de la prise de ce dernier par le frère rival Pere III, roi d'Aragon, suggère que l'édifice était déjà suffisamment avancé pour abriter la famille royale et peut-être une partie de la cour. Cet épisode inaugure un conflit dynastique de dix ans, dont les conséquences -privation provisoire mais durable pour le royaume de Majorque des ressources considérables que lui procuraient les Baléares- ont pu avoir un impact sur la conduite du chantier du palais, ce qui nécessiterait des recherches complémentaires pour être confirmé³.

Dès 1962, Marcel Durliat, affirme que la dotation du chapelain et des desservants des chapelles en 1309 « marque, à peu près certainement l'achèvement des travaux »⁴. L'évidence de l'assertion, pourtant étayée par bien d'autres données, ne supplanta pourtant pas l'idée tenace et fondée sur l'interprétation erronée des textes bien plus abondants et prolixes de la seconde moitié du XIV^e siècle, d'un édifice dont des aménagements aussi importants que les galeries sur cour et les degrés attenants aient pu n'être mis en œuvre qu'après le rattachement à la couronne d'Aragon, dans la seconde moitié du XIV^e siècle⁵. La redécouverte du plafond de

1 Pour toute la période d'existence du Royaume de Majorque, « il ne subsiste en effet aucun registre comptable des travaux effectués au palais, pas plus que des comptes de la trésorerie royale. De fait, l'essentiel des informations dont nous disposons procède d'indications éparées et rarement explicites, que nous distillent avec parcimonie les chartes et registres de la Procuracion Royale conservés aux Archives départementales des Pyrénées-Orientales (liasses et registres de la série 1B, notamment 1B14 et 1B16), et le Livre vert mineur de Perpignan consultable aux Archives municipales de Perpignan (AA3). Pour la plupart, ces documents ne fournissent que des mentions laconiques du palais et de quelques-unes des salles qui le composent. Pour palier à cette défaillance des sources diplomatiques, restent les brefs mais précieux détails narratifs que livrent deux chroniqueurs contemporains de la construction du palais royal de Perpignan : Bernat Desclot et Ramon Muntaner (chroniques rassemblées et éditées dans une édition commune par l'historien catalan F. Soldevida, *Les quatre grans cròniques*, Barcelone, s.d.). R. Treton, *op. cit.* 2007, p. 3-4.

2 Chronique rédigée vers 1288 : B. Desclot, *Crònica dels reis d'Arago e comtes de Barcelone* (chap. CXXXIV) dans *Els edificis en la crònica de Desclot, Miscel·lania Puig i Cadafach*, I, M. Coll I Alentorn dir., Barcelone, 1947-1951, p. 331, note 9.

3 Pendant cette période de conflit, le prince héritier de Pere d'Aragon, Alphonse, conquiert Majorque, Ibiza ainsi que Minorque, qui étaient alors encore sous domination musulmane. Ces domaines ne furent rétrocédés au Royaume de Majorque qu'en 1295, après que la paix d'Anagni fut signée : malgré la mauvaise volonté des aragonais, Jaume II retrouva la pleine possession de ses domaines, augmentés de l'île de Minorque environ trois ans plus tard. M. Durliat, *L'art dans le royaume de Majorque*, Toulouse, 1962, p. 17-18.

4 M. Durliat, *op. cit.*, p. 198.

5 C'était la thèse, entre autres, de Sylvain Stym-Popper : J. Verrier et S. Stym-Popper, « Le palais des rois de Majorque », *Congrès Archéologique de France*, CXII^e session tenue dans le Roussillon en 1954 par la Société Française d'Archéologie, Paris, 1955, p. 13 et 23.

la loggia de la reine, parmi de nombreuses autres données issues de l'étude archéologique menée depuis 2004, peut contribuer à démontrer la rapidité d'exécution d'un chantier dont les phases principales, qui concernent les salles et logis, pourraient même avoir été terminées bien avant la mise en service des chapelles au tout début du XIV^e siècle.

Le palais royal de Perpignan : un édifice encore méconnu

En dépit de sa renommée et d'un intérêt patrimonial hors du commun, le palais royal de Perpignan est resté à l'écart du renouvellement des recherches archéologiques de ces trente dernières années. À la différence de sites médiévaux d'importance comparable, cet édifice n'a pas bénéficié des méthodes d'investigation plus rigoureuses qui ont bien souvent révélé sous un jour nouveau l'histoire et l'évolution de monuments pourtant connus et étudiés de longue date.

Après quelques ouvrages érudits des XIX^e et XX^e siècles, les contributions de Marcel Durliat, dont la plus complète date de la fin des années 1950¹, continuent à faire autorité par la qualité incontestable de la recherche documentaire relative à l'édifice et la justesse de son interprétation. Restait pourtant à interroger le bâtiment lui-même, ce que permit en 2004 le lancement d'une étude archéologique globale, commanditée par le Conseil Général des Pyrénées-Orientales et confiée au bureau d'étude Hadès².

L'état nécessairement factice du monument, façonné par plusieurs décennies de travaux de restauration intensifs depuis les années 1950, opposait nombre d'obstacles à l'observation détaillée nécessaire à la compréhension archéologique de l'édifice (*figure 6.2*). Ils ont été en partie surmontés par une analyse critique menée grâce à un fonds de clichés photographiques réalisés durant les phases principales des restaurations dirigées par l'architecte des Monuments Historiques Sylvain Stym-Popper de 1948 à 1969³. Bien que la partie où est conservé le plafond peint dont il va être question ait subi alors d'importants travaux de remise en état, aucune photographie ou témoignage écrit n'indique qu'il ait été remarqué à cette époque, en

1 Étude issue de sa thèse de doctorat publiée en 1962 : M. Durliat, *op. cit.*, p.194-215.

2 A. Marin, *Le palais des rois de Majorque, Perpignan (Pyrénées-Orientales)*, rapport d'étude archéologique du bâti, 9 volumes, bureau d'investigations archéologiques Hadès, 2007.

3 Nous adressons nos remerciements à Jean-Daniel Pariset pour nous avoir révélé l'existence du fonds Stym-Popper conservé à la Médiathèque du Patrimoine, et dont le potentiel documentaire concerne l'ensemble des Pyrénées-Orientales.

dépit de l'attention archéologique incontestable dont l'équipe de restauration a fait preuve à l'époque¹.

La loggia de la Reine : localisation et fonctions



Au premier étage de l'angle sud-est du palais, la loggia dite « de la Reine » est ouverte par quatre grandes arcades en arc brisé sur une cour privative (figure 6.3). Cet espace en retrait est nettement séparé de la cour d'honneur par un mur rideau établi au droit des façades des chapelles superposées qu'abrite « la tour Major ». Comme les deux autres loggias, plus vastes, mais de modénature identique, intégrées aux frontispices est et ouest de cette dernière, la fonction distributive de cette galerie haute et du porche qu'elle surmonte devait s'accompagner d'un rôle d'agrément et participer en certaines occasions aux mises en scène d'une cour organisée selon un protocole très élaboré². Implantés à la jonction de deux corps de logis disposés en retour d'équerre à l'angle sud-est de l'enceinte, ces espaces

Figure 6.3 : Le porche et la loggia de la reine, façade sur la cour sud. (Cl. A. Marin, 2007)

1 Les archives déposées à la Médiathèque du Patrimoine témoignent des échanges nombreux entre les différents architectes en charge du chantier (Alfred Joffre et Sylvain Stym-Popper en particulier), ainsi qu'avec Marcel Durliat et Pierre Ponsich comme avec les artisans qui œuvraient sur l'édifice, contribuant à la bonne compréhension de ce dernier pour des choix de restauration qui semblent le plus souvent avoir été pris en fonction des données recueillies en cours de travaux. L'article de Sylvain Stym-Popper, « La chapelle double du Palais des Rois de Majorque à Perpignan » (*Monuments Historiques*, 1965, p. 39-59) donne une bonne illustration de cette ambiance d'émulation.

2 *Leges Palatinae Jacobi II Regis Majoricarum*, n° 261, M. Durliat, *Op. cit.*, 1962, p. 210, note 144. Les *Lois palatines* ont été promulguées le 9 mai 1337, sous le règne de Jacques III. La fonction de ce texte, actuellement conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles (Ms. 9169), semble avoir été avant tout d'entériner un cérémonial royal établi sous Jacques Ier au commencement du Royaume de Majorque : à ce sujet, voir G. Kersch, « Le palais des papes, entre le palais des rois de Majorque et les palais italiens », dans *Monuments de l'histoire. Construire, reconstruire, Le palais des Papes, XIV^e-XX^e siècle*, D. Vingtain dir., Avignon, 2002, p. 109-114.

superposés largement ouverts sur la cour constituent le nœud de circulation d'un ensemble identifié avec certitude comme étant les « appartements de la reine »¹ qui semblent avoir toujours été dépourvus de communication directe avec la grande *aula* qu'ils jouxtent par l'ouest (figure 6.4). La loggia desservait ainsi à la fois la grande salle sud (IV-19) qu'elle longe, mais aussi les pièces du logis oriental par la porte du mur est (H14, figure 6.4). Elle participe en

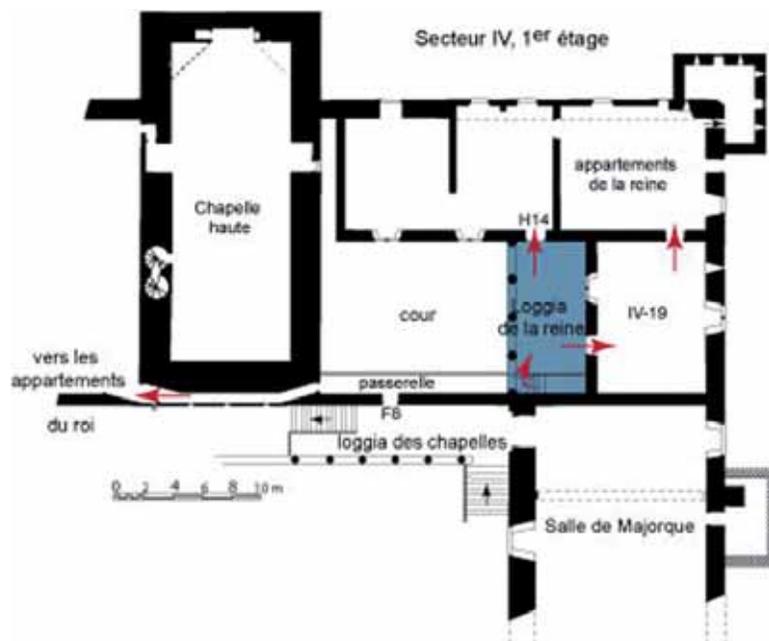


Figure 6.4 : Plan des appartements de la reine, distribution. (Relevé A. Marin, 2005)

de l'aile nord. Mais cette même passerelle permettait aussi de rejoindre, à l'abri des regards, les appartements du roi installés à l'opposé nord du palais, via le passage dérobé ménagé dans l'épaisseur du mur ouest des chapelles.

outre au réseau de circulation transversal constitué par les galeries établies de part et d'autre du mur qui ferme la cour d'honneur à l'est. D'une part, la porte F8 à l'étage de ce mur, et accessible par la passerelle surplombant la cour le long de la face orientale de ce mur, introduisait à l'espace public du palais par la loggia de la cour d'honneur, qui elle-même relie la « salle de Majorque » à la chapelle haute, et au-delà, aux salles à fonction probablement plus administrative de l'étage

1 Sur les arguments qui corroborent cette identification : M. Durliat, *Op. cit.*, 1962, p. 205 et A. Marin, *Op. cit.*, 2007, vol. I, p. 16. Le principal d'entre eux est que les appartements de la reine sont régulièrement associés au verger de la reine avec lequel ils communiquaient directement, ce dernier étant toujours clairement localisé contre l'aile sud du palais.

Le plafond de la loggia de la Reine : les étapes de sa découverte

Comme bien d'autres vestiges conservés de ce palais du XIII^e siècle aux avatars multiples, la conservation de cet ouvrage et de son décor peint tient du prodige. Les relevés précis effectués par le Génie dans le 1^{er} quart du XIX^e siècle et les photographies de la fin des années 1940 montrent bien l'étendu des dégâts (*figure 6.5*). Des chambrées avaient été installées dans la partie orientale, nécessitant le bouchage des grandes arcades à l'intérieur duquel diverses ouvertures avaient été ménagées. Une cheminée occupait l'emplacement de la fenêtre à baies géminées de la salle sud, et dont les arcs ont dû être entièrement refaits. La hauteur de cette pièce avait été diminuée de son tiers supérieur par l'installation d'un plancher. Enfin, une cage d'escalier desservant les deux niveaux aménagés au-dessus du plancher de la loggia avait nécessité le percement du plafond d'origine par simple enlèvement de quatre de ses solives et des pièces de bois qui les soutenaient, tels solives de rive et corbeaux ouvragés. Deux photographies datées de 1983 montrent que ces pièces manquantes ont bien été remplacées à l'identique de celles conservées, lors de la phase de remise en état de cette partie au début des années 1950, sans pour autant que le décor peint, dissimulé sous une épaisse couche de suie, n'ait alors été mis au jour¹. Ce dernier n'a véritablement été révélé qu'en 1984, semble-t



Figure 6.5 : Façade nord des appartements de la reine, état en 1947. (Médiathèque du Patrimoine, Cl. J. Comet, M.H. 142 123)

¹ Aucune allusion n'est faite dans les écrits de MM. Joffre, Stym-Popper, Durliat et Ponsich. Toutefois, Jean-Philippe Alazet a recueilli le témoignage oral d'un maçon ayant participé au chantier de remplacement des poutres et qui en avait noté la présence, visible aussi sans peine sur les clichés noir et blanc de 1983.



Figure 6.6 : Plafond de la loggia de la reine, vue générale vers l'est. (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.7 : Vue générale des deux niveaux de support du plancher, rive sud. (Cl. A. Marin, 2004)

il après des péripéties qui en auraient dangereusement compromis la sauvegarde¹. Une campagne de nettoyage, de fixation et de restitution des lacunes a été confiée à l'atelier d'Assalit de Toulouse, sous le contrôle de M. Mester de Paradj, architecte en chef des Monuments Historiques. C'est à cette occasion que Roger Llado pu rendre compte pour la première fois de la richesse de ce décor, par un article publié en 1987 assorti de nombreux dessins, dans une revue qui n'offrait pas alors le luxe des reproductions photographiques en couleur². Depuis lors, ce plafond qui a retrouvé l'éclat et la délicatesse de son décor d'origine, ne peut malheureusement être apprécié à sa juste valeur du fait des 7,70 m qui le séparent du plancher de la salle, et de la pénombre dans laquelle il est le plus souvent plongé par contraste avec le vif éclairage des arcades sur cour. À l'origine, de petites baies rectangulaires encore réparables dans le parement extérieur devaient atténuer cet effet, en projetant une lumière rasante (*figure 6.3*). Grâce à la mise en place d'un échafaudage par les services techniques du Conseil Général fin 2004, une couverture photographique complète et une observation attentive de l'ouvrage ont pu être réalisés³. Cette présentation ne saurait toutefois dispenser d'une véritable étude iconographique et stylistique de ce décor qui reste à mener pour mieux comprendre les modèles dont il procède et préciser au mieux, par des comparaisons pertinentes, la datation de sa réalisation.

La conception technique de la charpente de plancher

Les dimensions de la salle à couvrir sont de 10,30 m de long sur 4,70 m de large, déterminant une portée modeste. La forme de cette charpente de plancher s'adapte à cette configuration qui autorise à remplacer avantageusement la superposition poutres porteuses et solivage par une simple succession de solives rapprochées couvrant l'espace d'une seule volée (*figure 6.6*). C'est donc le long des murs dans lesquels ces pièces sont ancrées que se concentre un dispositif de support conjuguant fonctions architectonique et décorative (*figure 6.7*). La

1 Roger Llado mentionne des « circonstances qui mirent en danger, et ceci d'une façon irrémédiable, sa conservation », et renvoie à un article du 7 décembre 1984 paru dans *L'Indépendant*.

2 R. Llado, « Un plafond peint au Palais des Rois de Majorque », *Etudes roussillonnaises offertes à Pierre Ponsich*, Perpignan, Le publicateur, 1987, p. 335-340. L'ouvrage a en outre été traité dans une thèse récente non publiée : M.-L. Fronton-Wessel, *Plafonds et charpentes ornées en Bas-Languedoc (diocèse de Narbonne et Carcassonne)*, thèse nouveau régime sous la dir. de Mme Pradalier-Schlumberger, Université Toulouse-le Mirail, 2000, Vol. I, p. 223-226, Vol. II, p. 174-197.

3 Un inventaire systématique des vestiges des décors des corbeaux et planchettes de joues de poutre a été effectué, qui permet de situer précisément chacun des thèmes iconographiques.

totalité de ses composantes est en sapin (*abies*), essence couramment employée pour ce type d'ouvrage dans le sud de la France, en concurrence avec le mélèze des régions alpines¹.

Huit corbeaux de marbre en quart-de-rond sont ainsi implantés à équidistance et de manière symétrique dans les murs nord et sud pour soutenir des solives de rive aboutées. Leur assemblage en coupe à sifflet est toujours situé à l'aplomb d'un corbeau. Il n'a souffert aucune déformation, la jonction des deux bois demeurant d'une rectitude parfaite, sans espace interstitielle².

Ces solives portent la deuxième chambrée de la structure, composée de chaque côté par vingt et un corbeaux en bois³ qui confortent l'assise des poutres du plafond, par un encorbellement d'environ 50 cm. Ces supports enchâssés dans le mur sont monoxyles, découpés en profil chantourné⁴. En partie basse des deux faces, la masse du corbeau est démaigrie de 2 cm d'épaisseur pour démarquer un rebord festonné souligné par une ligne du décor peint, conférant à la pièce de bois l'apparence d'un contour beaucoup plus sinueux et travaillé qu'il ne l'est en réalité. La rainure de 3,5 cm de large pratiquée dans la tranche du corbeau⁵ participe du même subterfuge : il procure l'illusion d'un support non point constitué de la massive pièce de bois qu'il est pourtant, mais plutôt d'un savant assemblage de deux planchettes parfaitement parallèles. La poutre repose ainsi sur les deux parties latérales épargnées du corbeau, de 5 cm de large chacune, un gros clou forgé logé à l'arrière du deuxième lobe du sommet du corbeau fixant les fragiles extrémités polylobées dans la poutre. Une rainure oblique dans chacune des faces latérales des corbeaux permet d'assujettir les closoirs⁶ qui occultent l'espace compris entre deux supports, au-dessus de la solive de rive.

La troisième chambrée de la charpente est constituée par les poutres transversales et le long des murs, par des closoirs superposés à la première rangée, mais projetés en avant, ap-

1 Pour la ville de Montpellier par exemple : B. Sournia et J.-L. Vayssettes, « La grand-chambre de l'*Hostal* des Carcassonne à Montpellier », *Bulletin monumental*, 160-I, 2002, p. 125. Nous ne savons rien de l'approvisionnement en bois au moment de la construction du palais dans la deuxième moitié du XIII^e siècle. Plus tard dans le XIV^e siècle (1388), une quittance fait mention de livraison par flottage sur la rivière Têt de trente poutres en provenance de la région de Prades (A.D.P.O., 1Bp 639) : R. Treton, *Op. cit.*, Vol. III, Historique, p. 9.

2 Bien qu'impossible à vérifier sans démontage, les deux pièces contiguës ont très certainement été clouées l'une à l'autre sur la coupe en sifflet lors de la mise en place, pour les assujettir avant la pose des solives. (Communication orale Pierre Carcy, technicien des Bâtiments de France, charpentier, archéologue de la construction en bois).

3 De 26 cm de haut, et 14 de large, espacés d'environ 35 cm.

4 Leur contour est formé à la base d'un plat de 20 cm de long, suivi d'un large cavet au profil assez tendu, amorti, au contact avec la poutre, par un demi-cercle suivi d'un quart de cercle.

5 Rainure produite par enlèvement complet de la matière jusqu'à l'aplomb du talon du corbeau.

6 Leur inclinaison a pour but de rendre plus lisible le décor apposé sur les closoirs depuis le sol.



Figure 6.8 : Rive sud, vue en contre-plongée : deux niveaux de supports superposés. (Cl. A. Marin, 2004)

puyés sur des planchettes horizontales qui ferment une sorte de caisson (*figure 6.8*).

Les poutres ont 31 cm de haut pour une largeur égale à celle des corbeaux, soit 14 cm. Le profond cavet de 3 cm de large qui élégi leurs angles inférieurs, dégage sur le lit de pose des corbeaux un plat d'à peine 2 cm, rebord suffisant à l'appui de l'extrémité des planchettes de 20 cm de large qui servent de soubassement au second registre de closoirs. Le champ de ces planchettes est lui-même délardé, et coupé plus ou moins habilement à chaque extrémité pour s'adapter au profil incurvé de l'angle de la poutre, dans lequel il s'emboîte. La face supérieure de ces planchettes coïncide avec l'arête du cavet des poutres, assurant ainsi une continuité visuelle entre ces deux parties en retour d'équerre, liaison renforcée par les jeux de polychromie. Les closoirs sont, à ce niveau, un peu plus inclinés vers le bas, et reposent sur le bord extérieur des planchettes horizontales. Elles ne sont pas maintenues latéralement par des rainures pratiquées dans les poutres, mais par des planchettes découpées au profil des corbeaux du registre inférieur, et clouées sur les joues des poutres. Le bord en contact avec le closoir est scié légèrement en biais pour bloquer simplement ce dernier selon l'angle correspondant à l'inclinaison choisie.

Les poutres, tout comme les corbeaux, présentent des fentes dans la partie médiane de leurs faces, suivant les fibres horizontales du bois¹. À l'aune des connaissances actuelles concernant le traitement des bois d'œuvre au Moyen Âge², comme à celle de l'expérience des praticiens, il est maintenant admis que le temps de séchage des bois d'œuvre est très court, excédant rarement une année. Sur du sapin, ce type de fentes se forme très rapidement, dès les premières semaines consécutives au ressulement après flottage, mode de transport le plus courant au Moyen Âge³. La date d'abattage a donc probablement précédé de peu leur pose⁴,

1 Un complément d'observation serait nécessaire pour vérifier que l'importance et le nombre de ces fentes varient bien d'une face à l'autre, indice probant que ces poutres auraient été taillées de part et d'autre du cœur de l'arbre, ce qui semble probable, par leur module même. La différence de densité entre les fibres au cœur et en périphérie d'un tronc d'arbre explique en effet la présence de fentes plus nombreuses et plus larges sur la face dont les fibres sont plus denses et plus promptes à la contraction, alors que les fibres plus souples situées proches de l'aubier gardent davantage de cohésion (information technique communiquée par Pierre Carcy).

2 Voir entre autre : P. Mille, « L'usage du bois vert au Moyen Âge : de la contrainte technique à l'exploitation organisée des forêts », dans *L'homme et la nature au Moyen Âge*, Actes du Ve congrès international d'archéologie médiévale, M. Colardelle dir., 1996, p. 166-170, et J.-Y. Hunot, *L'évolution de la charpente de comble en Anjou du XIIe au XVIIIe siècle*, « Le parcours du charpentier », Patrimoine d'Anjou, Travaux et études, 1, Conseil Général du Maine-et-Loire, p. 28-39.

3 Attesté par les textes au palais dans le dernier quart du XIV^e siècle, voir note 10.

4 L'idée souvent évoquée d'un temps de séchage hors œuvre de plusieurs années afin d'exclure les bois ayant tendance à vriller ne tient pas pour un charpentier, qui peut détecter ce type de défaut sur l'arbre même, et qui plus est, après seulement le temps minimum du ressulement avant pose : sur un chantier prestigieux comme celui-ci, il va sans dire que le nombre de bois d'œuvre excédait forcément les besoins, de manière à pallier toutes éventuelles avaries.

ce qui fondait l'espoir d'une datation par dendrochronologie assez précise¹. Mais le travail extrêmement soigné de l'équarrissage a entièrement libéré la surface des bois de toute trace d'écorce, et la présence des profonds cavets, sur les seuls axes obliques accessibles, aptes à fournir la section de cernes la plus complète², privent d'une quantité de ces derniers impossible à évaluer avec précision à notre connaissance.

Le plancher, posé directement sur les poutres, est constitué de merrains de largeur irrégulière³. Les conditions limitées d'observation n'ont pas permis d'identifier avec certitude leur mode d'assemblage, mais quelques données fournissent des indices intéressants. Au lieu de rainures opposées à des languettes, propre au type bouveté, les bords des merrains paraissent découpés en simple biseau qui se recouvrent mutuellement, du plâtre colmatant certains joints trop larges. Une observation plus poussée permettrait peut-être de déterminer s'il s'agit d'un aboutement en coupe d'onglet⁴, ou à grain d'orge⁵.

Telle est la structure générale de cette charpente de plancher dont la mise en œuvre procède avant tout par empilement et recourt de manière privilégiée au mode de fixation par cloutage. Elle exige une précision absolue dans la découpe de chaque élément, d'autant que le décor qui revêt la plupart d'entre eux a été appliqué avant la pose, comme l'analyse de ce dernier le montrera plus loin. Opposé au système qui consiste à doubler le support du plan

1 Datations confiées au laboratoire Archéolabs : C. Dormoy et P. Perard, *Expertise dendrochronologique d'échantillons provenant de la galerie de la reine du palais des rois de Majorque à Perpignan (66000)*, Archéolabs, 2005. Les résultats de cette expertise des solives proposent une fourchette comprise entre 1260 et 1290 pour la période de mise en place de l'ouvrage, les conditions nécessaires à la précision de la datation n'étant pas réunies : aucun des 12 bois prélevés ne comportait de trace d'écorce, élément indispensable à l'obtention d'une date d'abattage de bois de sapin, où l'aubier a la particularité de ne pas présenter de différence structurelle avec le bois de cœur. L'expertise montre une relative cohérence séquentielle des 12 éléments prélevés, (cerne le plus ancien relevé : 1021, cerne le plus récent : 1257), les derniers cernes de 9 d'entre eux appartenant à une fourchette resserrée comprise entre 1233 et 1257. Aucun argumentaire scientifique n'a été livré dans le rapport pour étayer la conclusion selon laquelle « Les 12 éléments prélevés (...) forment un ensemble homogène mis en place entre 1260 et 1290 » C. Dormoy et P. Perard,, *Op. cit.*, 2005, p. 4. À défaut, la rigueur impose donc de considérer que ces résultats ne peuvent fournir qu'un *terminus post quem* de 1257, qui toutefois, permet d'écarter une datation postérieure au début du XIV^e siècle, vu l'état des connaissances concernant à la fois l'usage des bois d'œuvre à l'état vert, et les contraintes d'économie de matière qui excluaient l'usage de troncs surdimensionnés par rapport aux sections nécessaires.

2 Ceux partants des angles inférieurs des poutres, le plancher n'étant malheureusement plus accessible depuis le coulage de la chape béton dans les années 1980.

3 Environ 35-40 cm.

4 Découpe à 45° et plus des faces contiguës de deux pièces pour augmenter la surface de contact et/ou de recouvrement.

5 Découpe en biseau de la tranche d'un merrain (chant ou about) formant un triangle saillant et correspondant à la taille en triangle inversée du merrain contigu.

cher, par adjonction d'un solivage au-dessus des poutres porteuses, cet agencement simplifié est particulièrement adapté au couvrement d'espaces barlongs où chacune de ces poutres peuvent s'appuyer directement sur des longrines supportées par des corbeaux¹. Ce système constructif semble avoir été adopté majoritairement, voire exclusivement dans les salles du palais, même quand les portées approchaient les 10 m².

Avant que ne soient précisées par des études techniques plus systématiques les différentes catégories des charpentes de plafond de la France méridionale, ce modèle peut d'ores et déjà être opposé à celui du plafond où se superposent poutres porteuses et solivage³. Les rapprochements avec le « plafond plat », surtout en usage dans l'ancien royaume d'Aragon et dans une moindre mesure dans le centre de la péninsule ibérique et en Andalousie⁴, a suscité la dénomination aussi contestable que commode de plafond « à l'espagnole »⁵. Mais les exemplaires hispaniques sont caractérisés, en surplus de la charpente simplement constituée d'une unique rangée de solives, par un travail de menuiserie avec moulures rapportées contre les merrains, dessinant étoiles, rosaces et divers entrelacs de facture hispano-musulmane qui n'existe pas ici⁶, bien que ce genre d'ouvrage ait pourtant été connu au palais même, comme en témoignait la porte de la chapelle Sainte-Croix disparue au XIX^e siècle⁷. L'exemplaire du palais de Perpignan fait certes appel à un décor combinant la polychromie aux découpes savantes des bois, mais ces dernières se concentrent sur les seuls éléments de supports, et ne procèdent pas à proprement parler des techniques de menuiseries sophistiquées qui distinguent les ouvrages hispaniques. Si ce procédé ornemental alliant l'art de menuiserie à celui

1 Les plafonds des salles II-13 et II-25 en offrent d'autres exemples dans le palais.

2 Pour exemple, les traces des solives d'origine, dont des photographies anciennes conservent le souvenir, attestent que ce dispositif existait pour couvrir les plus de 9 m de portée du porche d'entrée, tout comme sûrement le « palais blanc » qui le surmonte.

3 Type de structure souvent dénommée « plafond à la française », mais outre l'absence de fondement argumenté pour une telle désignation impliquant une origine géographique inopérante pour le Moyen Âge, l'acception restrictive qu'elle prend au XVII^e siècle, désignant souvent des entrevous de solives tant plein que vide selon les préceptes de l'architecte Le Muet, rend l'expression d'autant plus inappropriée pour les plafonds médiévaux totalement affranchis de ce type de règle.

4 M. Durliat, *Op. cit.*, 1962, p. 262-265, et J. F. Ráfols, *Techumbres y artesonados españoles*, Barcelone, 1945.

5 Définition et historiographie du terme : M.-L. Fronton-Wessel, *Op. cit.*, 2000, vol. I, p. 62-76.

6 L'exemple le plus connu de ce type d'ouvrage en Languedoc reste celui de l'hôtel de Mirman à Montpellier : B. Sournia et J.-L. Vayssettes, *Montpellier : la demeure médiévale*, Paris, 1991, p. 166-174.

7 Voir, entre autre, sa description complétée d'une reproduction dans J. Taylor, C. Nodier et A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Languedoc*, Paris, 1835, II, planche 142.

de la polychromie s'inscrit bien dans une tradition propre au style *mudéjar*¹, Marcel Durliat a néanmoins justement souligné la relative simplicité des ouvrages majorquins au regard de l'exubérance formelle des productions contemporaines d'Aragon et de l'ensemble de la Péninsule ibérique encore sous domination musulmane. Selon lui, cette sobriété peut être imputée à une volonté d'imitation de modèles d'origine musulmane alors en vogue dans le monde chrétien, mais desservie par des artisans d'origine locale qui ne possédaient pas la dextérité que procure la transmission de techniques sur plusieurs générations².

Par contre, plusieurs de ses caractéristiques sont communes à d'autres plafonds de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle formant un groupe typologique majoritairement centré dans la partie occidentale du bassin méditerranéen, et dont il conviendrait d'étudier plus avant les parentés techniques et stylistiques. En Languedoc, Jacques Peyron³ a déjà mis en évidence « une famille » de décors plafonnants où transparaissent, selon des modalités diverses, l'inspiration *mudéjar* qu'il attribue aux liens historiques qui « unissent la seigneurie de Montpellier, les royaumes de Majorque et d'Aragon et le comté de Barcelone » à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e siècle⁴ : le plafond du palais vieux des archevêques de Narbonne et celui de « La maison des Notaires » à Béziers⁵ sont ceux qui, par leur conception, autant que par les types de décor mis en œuvre, sont les plus proches de celui du palais de Perpignan⁶. En Roussillon, des enquêtes systématiques seraient nécessaires⁷. Celui de la salle d'une tour du

1 Ce terme, sujet à de nombreuses polémiques depuis sa création en 1859, est employé ici dans l'acception large d'une stylistique originaire du domaine hispanique, et telle qu'elle est généralement admise par les historiens de l'art, soit « une capacité extraordinaire à intégrer les données de provenances diverses pour en proposer une synthèse d'une profonde originalité » (Ph. Aragüas, « L'âge d'or du syncrétisme hispanique (1350-1500) », dans *L'art espagnol*, V. Gérard-Powel dir., Paris, 2000, p. 105.

2 Pour le détail de son argumentaire, fondé sur l'analyse des noms d'artisans cités dans le Livre de la Sacristie de la cathédrale de Palma du 2^e quart du XIV^e siècle : *op. cit.*, 1962, p. 265.

3 J. Peyron, « Un aspect de l'art roman tardif languedocien : le décor des charpentes », *Peintures murales romanes. Isoire, 25 octobre 1991, Revue d'Anvergne*, 1992, 106, p. 77-101.

4 Plus récemment, citons J.-C. Rivière, « Les bois peints de Sainte-Marie d'Aragon, témoins inattendus des échanges entre Espagne et Languedoc au XIV^e siècle », *Archéologie en Languedoc*, n° 27, 2004, p. 125-138.

5 J. Peyron, « Une salle armorisée à Béziers (Hérault) », *Cahiers d'Héraldique*, IV, 1983, p. 131-135. Les corbeaux, sculptés ici en forme de visages ou têtes animales, portent des solives sur les joues desquelles des planchettes découpées en forme d'engoulant sont fixées.

6 Jacques Peyron ajoute à cette liste, qu'il conviendrait d'actualiser, les poutres en remploi de l'église de Frontignan, datées du dernier quart du XIII^e siècle, et, à Montpellier, les plafonds de l'hôtel de Mirman, plus directement inspirés des « plafonds plats » espagnols, de l'hôtel de Castan (vers 1300) et de la maison Sicard, daté du 3^e quart du XIII^e siècle (ouvrage détruit en 1835, mais dont certains panneaux sont conservés dans les collections de la Société archéologiques de Montpellier : voir aussi A. Robert-Peyron, « Les jardins sur les plafonds peints languedociens », *Flaran*, 1987, 9, p. 245-250.

7 À Perpignan même, la maison consulaire, conserve un plafond de même structure, mais les solives reposent ici sur des corbeaux sculptés en pierre : S. Stym-Popper, « L'architecture civile à Perpignan », *Congrès archéologique de France*, XCII^e session, « Le Roussillon », 1954, p. 127-128.

château de Collioure semble avoir pu être une réplique assez proche de celui du « plafond de la reine »¹, comme celui du corridor placé contre la façade nord de la tour de l'Ange de l'Almudaina de Palma de Majorque², où est mis à contribution le dispositif ornemental auquel participent les corbeaux chantournés et les planchettes de joues de même profil clouées sur les faces latérales des solives. D'autres exemples catalans³ ou plus éloignés encore de l'aire méditerranéenne⁴ seraient à répertorier afin de préciser les modalités de transmission de ces modèles d'inspiration apparemment hispanique et leur véritable signification.

Le décor peint : état de conservation et remarques techniques

Tous les éléments du plafond ont reçu une parure polychrome, plus ou moins soignée, des corbeaux et joues de poutre recouverts de plusieurs couches de peinture au simple badigeon qui protège les merrains. L'état de conservation est souvent remarquable, mais disparate, la rive nord, davantage exposée aux écarts thermiques et hydrométriques, ayant beaucoup plus souffert, de ce côté situé au revers de la façade extérieure : les figures n'y sont donc conservés qu'à 32,5%⁵. Au sud, la surface du décor encore en place fournit un échantillon nettement plus significatif⁶, le tout représentant 70% du décor primitif.

Les couches préparatoires ne sont pas systématiques : ainsi les faces des corbeaux en sont dépourvues, mais leur tranche a parfois été garnie d'un épais badigeon blanc afin de régulariser la surface. De même, les plus grosses fentes des poutres ont été colmatées avec du plâtre avant la phase de peinture. Une sous-couche orange uniforme transparaît aussi bien sous la

1 M.-L. Fronton-Wessel, *Op. cit.*, 2000, vol. II, p. 198-202.

2 M. Durliat, *Op. cit.*, 1962, p. 223, ill. XVII, B.

3 Marie-Laure Fronton-Wessel cite le château de Vulpellach, la salle de la cathédrale de Tarragone (néanmoins très différent du point de vue de sa structure), le château de Vilasar, la galerie de Jaume II au monastère de Santa Creus, et des vestiges démontés conservés au musée d'art catalan de Barcelone provenant du château de Peralada (près de Gérone) : *Op. cit.*, vol. I, 2000, p. 64.

4 Rappelons le plafond du cloître canonial de Fréjus dans le Var, daté de la charnière entre XIII^e et XIV^e siècle et qui fixe traditionnellement la limite orientale de l'aire d'influence du style *mudéjar*.

5 Sur une totalité de 40 panneaux peints sur les 21 corbeaux d'origine de la rive nord, 13 seulement sont d'un état permettant d'identifier le thème iconographique, 8 autres ne comportent plus que des îlots de couche picturale, celle-ci ayant complètement disparu sur les 11 restants. Les joues n'ont pas été plus épargnées avec 23 panneaux lisibles : 2 comportent des traces de couche picturale, cette dernière a complètement disparu sur 3 planchettes, 4 sont manquantes, et 8 ont été refaites lors de la restauration sur les poutres 17 à 20.

6 28 panneaux des corbeaux sont lisibles sur les 40 que comptaient l'ouvrage à l'origine, et 27 joues sur 40. Des lambeaux de couche picturale ont conservés sur un panneau, deux autres en ont perdu toute trace, 2 sont manquants, et 4 ont été entièrement refaits par la restauration sur les poutres 17 à 20.

teinte rouge ou verte des poutres, qu'à l'endroit des panneaux peints dans la partie médiane de chacune de leur face. Enfin, les planchettes des joues des poutres ont également reçu le même type de préparation, qui, en raison de l'effacement de la couche picturale superficielle, est parfois devenue la couleur dominante du décor (*figure 6.9*).

Des analyses seraient indispensables pour déterminer la nature des pigments et du liant qui pourrait être organique au vu de l'épaisseur de la texture¹. Cette dernière a permis aux décorateurs de réaliser un véritable travail pictural, à la différence de la plupart des ouvrages de ce type dont la qualité se révèle avant tout par la sûreté et la délicatesse du trait, les couleurs, souvent limitées, ne simulant les effets de volume que sur des aplats. L'étendue de la palette



Figure 6.9 : Sous-couche orange sur planchette de joue de poutre. (Cl. A. Marin, 2004)

¹ Il est probable que l'aspect luisant que présentent aujourd'hui les vestiges de décor soit redevable au traitement de surface appliqué lors de la restauration, réalisé avec du Paraloid B72, après nettoyage à la solution Mors (devis de mise au jour et de conservation, Atelier d'Assalit, Toulouse, 14 septembre 1983). Notons aussi que de nombreuses lacunes ont alors été comblées de manière plus ou moins délicate.

qui intègre toutes les couleurs primaires, permet d'obtenir par fondus et superpositions toute une gamme de teintes intermédiaires.

Des indices probants permettent par ailleurs de préciser l'ordre d'exécution des différentes parties du décor. Les poutres, solives de rive comme les merrains, recouverts de simples badigeons, ont été peints sur place : en témoignent quelques défauts de raccord aux angles de jonction, où une maladresse du peintre a parfois fait déborder une teinte sur un élément contigu. En revanche, il est certain que les corbeaux, les panneaux de joues de poutre, les closoirs et les planchettes qui leur servent de support, ont été décorés avant montage. Outre qu'aucune coulure ni débordement malencontreux d'une partie sur une autre n'altère leur qualité, l'examen des joints permet de constater que la peinture outrepassé le plus souvent la limite des parties visibles, tandis qu'en d'autres endroits, du fait de légers décalages dus à un défaut de



Figure 6.10 : Bordure de cloisoir non peinte. (Cl. A. Marin, 2004)

montage, la bordure laissée brute des closoirs, destinée à coulisser dans la rainure du corbeau ou derrière le panneau de la joue de poutre apparaît pourtant (*figure 6.10*), type de maladresse impossible si le décor avait été réalisé en place.

L'ordonnance décorative : aspects esthétiques et emblématiques.

L'impression dominante que procure l'ensemble est celle d'une grande unité chromatique, fondée sur un jeu très concerté de trois couleurs primaires, dont le choix n'est sûrement pas indifférent.

Le rouge et le vert alternent sur les poutres¹, en teinte de fond du décor des corbeaux et des planchettes de joues de poutre, comme sur les closoirs. Ces derniers sont bipartis à fond rouge, côté de la poutre rouge, et inversement, de manière à contraster avec la teinte dominante du fond des corbeaux et des joues qu'ils jouxtent, alternance reproduite aussi sur les cavets (*figure 6.15 et 6.18*).

Or ces couleurs sont celles du roi et de sa cour, elles régissent jusqu'aux moindres détails le *décorum* du palais, et pas seulement celui, permanent, des murs ou plafonds. Marcel Durliat rapporte que les Lois Palatines², spécifient que « le lit royal est entouré de rideaux de cendal³ qu'on renouvelle tous les deux ans. Ils sont de couleur verte de Pâques à la Toussaint, et rouge de la Toussaint à Pâques ». De même, les tapisseries de laine accrochées derrière le roi dans la chambre du Conseil sont rouges ou vertes, selon la période de l'année, comme le cendal tendu sur les murs de l'oratoire, d'où le souverain écoutait les offices dans la chapelle.

Le jaune et le rouge font références aux armes du royaume, qui étaient d'or à trois pals de gueule. Depuis le plancher, se juxtaposent ainsi deux séries de trois bandes alternant ces deux couleurs. La première est formée par l'association visuelle de la face inférieure de la solive de rive, à une bande rouge, et des deux bandes rouges de la planchette qui ferme le caisson supérieur des closoirs⁴. Au-dessus, le merrain en contact avec la « corniche » de soutien des poutres est souligné de même de trois bandes rouges sur fond jaune⁵.

La répartition des différents types de décor semble également se conformer à un agencement hiérarchique qui outrepassé peut-être le seul dessein esthétique. Si les bandes alter-

1 Notons que le surdimensionnement évident des sections, outre l'opulence des commanditaires qu'elle manifeste, a peut-être un rôle visuel : en se plaçant à l'une des extrémités de la salle pour contempler l'ensemble, la hauteur de ces pièces permet d'obtenir, presque sans césure, une alternance ininterrompue de bandes rouges et vertes, rappelant les règles rythmiques de l'héraldique.

2 M. Durliat, « Histoire du château des rois de Majorque », *Reflets du Roussillon*, 17, 1957, p. 19-20.

3 Etoffe de soie.

4 Le strict respect des trois bandes rouges n'apparaît pas sur la face verticale de la solive qui ne comporte que deux bandes rouges, mais cette partie n'est pas la plus visible depuis le sol.

5 C'est peut-être aussi les couleurs d'origine qui couvriraient les corbeaux en marbre, où se distinguent encore des bandes verticales d'une teinte sombre, qui peut avoir été du rouge altéré par la réaction chimique liée au support en marbre, tandis que du fond jaune, ne subsistent que des traces très ténues.

nées de couleurs primaires évoquées plus haut structurent le cadre, tout en imposant leurs dominantes emblématiques, leur rigueur austère fait contrepoint à la débauche fantaisiste de figures souvent facétieuses, voire subversives, repoussées en marge, sur les organes de supports latéraux, opposition tranchée qui n'est pas sans rappeler les tensions visuelles propres à l'ordonnance des manuscrits enluminés (*figure 6.11*).



Figure 6.11 : Vue générale de la rive sud : échassier à tête couronnée sur le corbeau de premier plan. (Cl. A. Marin, 2004)

En fonction de leur support, sont distribuées des formes ornementales appartenant à plusieurs catégories distinctes. L'une d'elles demeure impossible à déterminer, puisque entièrement disparue : ce sont les panneaux à peu près carrés d'environ 25 cm de côté qui étaient peints sur chacune des faces latérales des poutres, en leur milieu, et dont ne restent que des traces de couleurs multiples, sans plus laisser transparaître aucun motif ou figure¹. Un rap-

¹ Ces surfaces semblent avoir été volontairement grattées pour faire disparaître toute trace de décor.

prochement s'impose avec le plafond *mudéjar* du palais de l'Almudaina à Majorque, où des panneaux peints qui marquent de la même manière l'axe médian des poutres, sont garnis de rinceaux géométriques¹.

L'inspiration hispano-musulmane se retrouve de manière explicite sur les niveaux superposés de closoirs, au décor exclusivement composé d'entrelacs dessinant deux motifs géométriques distincts². Pour chacun d'eux, le même thème est dédoublé afin qu'une partie se détache sur la moitié à fond rouge et l'autre sur le fond vert. Toujours de couleur claire (blanc ou jaune pâle), le ruban est ainsi alternativement cerné de rouge sur le fond vert, et de noir sur le fond rouge. Les deux motifs permutent régulièrement, et sont identiques d'un registre à l'autre. Ces linéaments tressés, caractéristiques de l'art ornemental *mudéjar*, constituaient l'essentiel des décors couvrants des parois du palais, au vu des lambeaux d'enduits peints déjà connus ou découverts durant l'étude archéologique lancée en 2004, et ce, dans les salles publiques ou pièces des logis à caractères plus intimes comme dans les chapelles.

Enfin, les supports des thèmes figurés sont paradoxalement les faces latérales des corbeaux et les planchettes qui les surmontent, clouées sur les joues des poutres, le faible espace séparant ces éléments, tout comme la hauteur de leur emplacement, invalidant grandement leur lisibilité. Le cadre est partout de forme strictement identique et impose les mêmes contraintes à la composition ornementale qui s'adapte à la distorsion opposant une partie à peu près rectangulaire contiguë au closoir, et l'extrémité effilée en forme de polylobe en contact avec la poutre ou le plancher. Le bord de chaque cadre est souligné par une bande blanche ou jaune, festonnée par un tracé noir longeant le contour de la pièce de bois, pour donner l'illusion d'une découpe plus travaillée qu'elle ne l'est en réalité. Le lobe inférieur de l'extrémité du cadre est partout garni d'une demi-palmette qui naît du prolongement de ce contour festonné.

Aspects de l'iconographie

Les thèmes figurés appartiennent à plusieurs catégories, sans que leur répartition ne paraisse, à première vue, participer d'un programme iconographique. Mais rappelons que l'ensemble est lacunaire : sur 160 panneaux peints, le thème de 90 d'entre eux peut être identifié

¹ M. Durliat, *op. cit.*, 1962, pl. XVII, B, et p. 223.

² Leur dessin général a été relevé par Roger Llado dans son article *op. cit.*, 1987, p. 335-340.

partiellement ou avec assurance : l'analyse de l'iconographie du plafond se base donc sur un « échantillon » qui représente à peine plus de 50 % de la totalité des thèmes. Déjà détaillés par Roger Llado et Marie-Laure Fronton-Wessel, ils seront rappelés ici selon un classement qui cède à un arbitraire nécessaire à la commodité de l'exposé.

Les arabesques végétales structurent presque toutes les compositions, qu'elles se limitent à un rôle d'accompagnement ornemental ou que leurs formes envahissent le cadre au point de devenir le thème exclusif de la représentation¹. Sans qu'aucune composition ne soit semblable à une autre, de forts caractères communs leur confèrent une unité stylistique indéniable, au-delà des disparités d'aisance des différents peintres à l'œuvre. Le schéma directeur repose partout sur un canevas linéaire de rinceaux en volutes plus ou moins amples, soit lovées en colimaçon², soit formant un cœur né de la rencontre de deux lianes convexes, soit encore tressés en entrelacs plus ou moins serrés. Les rinceaux sont de couleur claire, blanc ou ocre jaune, cernés de noir sur fond rouge ou de rouge sur fond vert. Le plus souvent, les ramifications sont soulignées par une bague, ou un renflement de la tige d'où s'échappent deux nouveaux brins. De ces rinceaux sinueux naissent des demi-palmettes très travaillées : l'axe de la feuille se déploie en une gracieuse contre-courbe sur laquelle se greffent les lobes de la feuille aux contours renforcés d'un trait noir. C'est ensuite le travail très délicat du peintre qui permet, par la juxtaposition de plusieurs teintes souvent fondues entre elles par le jeu conjugué des superpositions et transparences, ponctuées de rehauts de couleur claire, de donner l'illusion, le plus souvent très réussie, du relief et de ses irrégularités. Un motif de couronne à trois pointes, très souvent reproduit, contribue encore à donner un air de famille à toutes ces compositions (*figure 6.12*). Sur six panneaux, ce motif constitue le centre de la composition, autour duquel s'enroule le rinceau, remplacé sur d'autres par un bouquet. Un troisième thème ornemental, plus ponctuel, est constitué par un bouton floral encadré de pétales divergents rappelant la fleur de lys, représenté à trois reprises. Ce réseau végétal luxuriant est appliqué selon la même technique picturale sur l'ensemble des panneaux, y compris ceux pourvus de figures.

Le monde animal domine largement la catégorie des représentations figurées, toujours inextricablement mêlées à des méandres feuillagés. Il concerne 41 panneaux sur les 90 dont le

1 Sur les 90 panneaux dont le thème iconographique est reconnaissable, 24 offrent une composition de rinceaux à palmettes. L'ornement végétal occupe donc une proportion de 26% par rapport aux autres thèmes.

2 Thème le plus fréquent avec 13 occurrences.



Figure 6.12 : Détail de rinceaux à palmettes et couronnes. (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.13 : Echassier gobant un poisson. (Cl. A. Marin, 2004)

thème a pu être déterminé¹, sans compter les sujets anthropomorphes où les corps d'animaux sont associés à des visages humains, qui ajoutent 18 panneaux, soit un total de 69². Le genre le plus commun est l'oiseau³. Hormis un aigle, un pélican, et deux volatiles indéterminés, l'échassier est le plus courant, la forme gracile de cette espèce s'adaptant tout particulièrement aux contraintes imposées par le cadre : la tête allongée, prolongée par la fine pointe du bec, trouve naturellement sa place à l'extrémité supérieure de chaque panneau, souvent prolongée par un poisson ou une palmette, logés à l'extrémité de ce dernier (*figure 6.13*). Il a donc peut-être été choisi en partie pour les avantages formels qu'offrent les contours déliés de son corps, support de toutes sortes d'engendremens chimériques caractéristiques du bestiaire médiéval. Toutefois, certains oiseaux, et quelques autres des espèces animales figurées, paraissent avoir été représentés pour eux-mêmes avec une volonté de réalisme évident, tantôt gobant un poisson ou encore un serpent. À cette veine, appartient un pélican, reconnaissable à la forme particulière de son bec autant que par celle de son corps, plus ramassée. De même, un cerf courant, dont les bois ramifiés couvrent le haut du panneau, tend ses deux pattes arrières en appui sur la base du corbeau, tandis que tout le haut de son corps s'élance vers la pointe supérieure de ce dernier, comme s'il s'apprêtait à franchir l'espace entre les deux rives du plafond. Ces deux représentations se démarquent nettement de la plupart des autres créatures fantaisistes par une attention manifeste au rendu de détails spécifiques aux espèces animales auxquelles elles se réfèrent. Trois autres panneaux se rattachant au thème de la chasse peuvent leur être associés : sur l'un, un lévrier en pleine course poursuit deux petits félins à pelage tacheté et pattes griffues qui évoquent le léopard, logés à l'extrémité supérieure du panneau. Un autre, très lacunaire, laisse entrevoir la croupe d'un quadrupède indéterminé (la tête manque), aux prises avec un oiseau de proie enfonçant ses serres dans ses flancs. La figure humaine intervient sur le troisième, sous les traits d'un nègre enturbanné vêtu d'un drapé à l'antique⁴ et soufflant dans un olifant, tandis que les deux lévriers qui le devancent fondent sur une proie dont l'espèce ne peut plus être déterminée avec assurance à cause des manques importants du décor⁵.

1 Soit une proportion de 45,5%.

2 Ce qui représente 65,5% des sujets iconographiques reconnus.

3 Sa silhouette apparaît sur 55 de ces panneaux.

4 Malheureusement, des repeints évidents et maladroits font perdre son authenticité à cette figure qui pouvait être d'un très grand intérêt : la carnation noire et les traits nettement négroïdes du personnage, s'ils ne sont pas l'invention du restaurateur, peuvent être un indice de datation de la seconde moitié du XIII^e siècle, période où se généralise ce type de représentation du Sarrasin : Ph. Sénac, *L'Occident médiéval face à l'Islam, l'image de l'autre*, Paris, 1983, p. 71-72.

5 On distingue toutefois en haut du panneau le pelage d'un animal rendu par une succession de lignes blanches et que semble prendre dans sa gueule un des lévriers.

Hormis ces représentations teintées de réalisme qui sont exceptionnelles¹, les formes animales sont le plus souvent combinées, laissant libre cours à l'imaginaire débridé qui préside à la création de toutes sortes de créatures, chimères et bouffonneries, engendrées tantôt par l'association de plusieurs espèces animales (21 panneaux), tantôt par un corps d'animal affublé d'un visage ou masque humain (18 panneaux). Au total, ce type de figures représente donc plus de 43% des thèmes identifiés. Les corps sont presque invariablement ceux d'échassiers, perchés sur de frêles et longs membres, la plupart du temps terminés en pattes de griffons. Pour ceux à tête animale, un exemplaire a la particularité de comporter un long bec qui s'accorde bien avec le corps d'oiseau, mais les pattes sont celles d'ongulés, et surtout, le cou et la tête sont enveloppés dans un capuchon bleu (*figure 6.14*). Sur le corps d'un autre, dans le



Figure 6.14 : Echassier encapuchonné. (Cl. A. Marin, 2004)

¹ C'est le cas pour 15 panneaux seulement.



Figure 6.15 : Echassier à tête « végétalisée ». (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.16 : Echassier à tête de loup encapuchonné. (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.17 : Echassier à tête humaine soufflant dans un olifant. (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.18 : Echassier à tête humaine soufflant dans un olifant - détail. (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.19 : Echassier à visage féminin. (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.20 : Créature appartenant à la veine facétieuse. (Cl. A. Marin, 2004)

bec duquel se jette un poisson, est greffée une tête de canard couverte d'un bonnet à longues oreilles, accoutrement dont l'aspect satirique est tout aussi évident. Il est parfois bien malaisé de déterminer de quel règne procède la tête de certaines autres figures qui se fondent dans les volutes des rinceaux couvrant le haut du corbeau, au point de se confondre avec le règne végétal (*figure 6.15*). Les autres panneaux associent têtes de chien, de chat, parfois barbus, de loup (*figure 6.16*), de biche et de vache¹.

Les créatures hybrides affublées de visages humains appartiennent au même esprit facétieux. On compte 14 spécimens de ce genre fondé sur l'assemblage d'un corps d'échassier monté sur des pattes de griffons et d'un visage masculin (12) ou féminin (4). Ces faciès appartiennent à des types très différents. Certains procèdent de la stylistique de l'époque : ainsi les minois aux contours parfaitement ovales ou ronds des personnages tous figurés de trois quarts, aux traits délicats, les joues rehaussées de pommettes rouges pour les hommes comme pour les femmes, aux chevelures souvent ondulées et mi-longues, ourlées en bas d'une grosse boucle en rouleau à hauteur de menton, caractéristiques de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle. Trois de ces personnages sont accompagnés d'un olifant, mais un seul de ces instruments est véritablement lié à la figure qui souffle en gonflant ses joues de manière très suggestive, tandis qu'un poisson semble s'engouffrer dans l'embouchure de l'olifant (*figures 6.17 et 6.18*), les deux autres étant seulement plaqués sans lien, pour garnir la partie étroite du panneau (*figure 6.19*). Notons la présence d'un visage apparemment féminin mais très altéré, coiffé d'une couronne. Les personnages représentés de face ou de profil appartiennent à une série bien distincte, leurs traits tirants soit sur le grotesque enjoué (*figure 6.20*), soit sur la caricature humoristique accentuant à outrance les difformités de visages ingrats.

Dans cette galerie cocasse de personnages hybrides, quatre représentations se démarquent, du fait qu'elles échappent au corps d'oiseau commun à tous les autres. Ainsi les deux centaures d'un corbeau de la rive sud : l'un vient de décocher une flèche de son arc (*figure 6.21*), et l'autre joue de la viole (*figure 6.22*). Une sirène à queue bifide de poisson porte à trois les thèmes d'inspiration antique (*figure 6.23*). Enfin, des oreilles de bovin greffées sur une belle tête barbue à la chevelure blonde effilée outrage un visage aux poncifs évoquant celui d'un Christ, dont la bouche crache des rinceaux (*figure 6.24*). Deux représentations humaines échappent au monde chimérique mais participent à l'inspiration bouffonne de l'ensemble : il s'agit d'une face joufflue aux pommettes marquées encore par des pastilles rouges, au nez épaté, coiffé

¹ Huit figures restent de nature indéterminée.

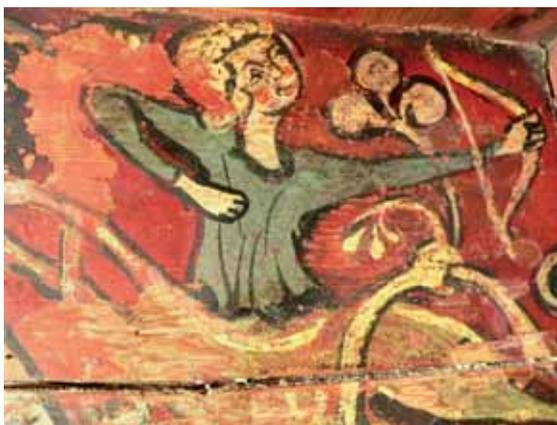


Figure 6.21 : Centaure tirant à l'arc. (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.22 : centaure jouant de la viole. (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.23 : Sirène à queue bifide. (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.24 : Visage humain à oreilles de bovin. (Cl. A. Marin, 2004)



Figure 6.25 : Veine bouffonne. (Cl. A. Marin, 2004)

méridionale, mais aussi à celui des marges des manuscrits contemporains avec lequel elles partagent probablement, au-delà de l'alacrité aux accents parfois subversifs, un réseau de significations multiples, dont le décryptage que nous appelons de nos vœux, relève autant de l'étude des mentalités que de l'histoire de l'art.

Conclusion

L'intérêt de ce décor plafonnant qui érige en caryatides des files d'oiseaux aux ailes déployées est multiple. Au sein du palais, il reste le seul exemplaire conservé permettant d'imaginer non seulement ce que devait être la structure de la plupart des charpentes de plancher de l'édifice, mais aussi le style composite, la richesse chromatique et la valeur emblématique des

diverses formes de décor que comportait l'édifice. Par comparaison avec les infimes traces d'enduits peints encore en place, ici ou là, dans quelques-unes des salles¹, il se révèle tout autant représentatif de la parure qui revêtaient de même les parois et les moulures d'encadrement des baies : figures humaines, oiseaux ou diverses créatures parfois insérées dans des scènes historiées², côtoyaient de savants réseaux d'entrelacs ou damiers géométriques dans un chatoyement de couleurs et une débauche luxuriante de formes entremêlées, qu'on peine aujourd'hui à restituer mentalement dans des espaces le plus souvent recouverts d'austères crépis ou peintures monochromes récents.

Le caractère *mudéjar* de l'œuvre ne doit pas être considéré comme un fait d'exception : il est au contraire à l'image non seulement de ce qui est connu aujourd'hui des différents aspects du décor du palais, mais bien plus, il est l'expression de l'esprit de l'œuvre architecturale même où le langage de formes d'origine et de signification fort différentes est mis à contribution à des fins esthétiques, symboliques voire politiques, qu'il serait intéressant de décrypter plus avant : le bandeau décoratif de damiers où des fragments de divers versets islamiques transcrits en caractères angulaires³ semblent avoir été copiés, orne ainsi la paroi de la chapelle haute dédiée à la Sainte-Croix, dont la conception architecturale, comme le décor sculpté intérieur, dérivent directement des modèles d'Ile-de-France, citations impossibles à percevoir de l'extérieur, puisque masquées par le massif donjon quadrangulaire et insoupçonnables en façade au vu du décor archaïsant d'inspiration romane du portail d'entrée...

D'autre part, l'analyse archéologique ayant montré que l'ouvrage appartenait à une étape ultime d'aménagement des logis du palais⁴, sa datation précise apporterait un précieux indice pour mieux caler la période de construction de l'édifice. Dans l'attente d'une étude stylistique plus poussée, quelques comparaisons peuvent d'ores et déjà y contribuer. En se limitant à l'examen des différents visages, des similitudes d'un graphisme très stylisé, tel les joues systématiquement marquées d'une pastille rouge, les coiffures blondes retournées en rouleaux sur le front et formant de grosses boucles à hauteur des joues, dites « à la saint Louis », les

1 En particulier dans la « salle des Timbres », et la salle dite « des gardes » de l'aile nord, ainsi que, dans l'aile occidentale, sur le mur ouest de la « salle blanche » et sur le même mur de salle la jouxtant côté sud.

2 Une scène de combat entre deux hommes armés est conservée dans l'embrasure d'une porte de la salle dite « des gardes » de l'aile nord.

3 Un même type d'ornement à inscriptions coufiques a été découvert sur deux registres du décor couvrant qui masquait à l'origine le mur ouest de la « salle blanche », située en face des chapelles et où était installé le trône royal, selon les sources de la 2^e moitié du XIV^e siècle. Expertise réalisée par Ludwig Kalus, Professeur d'Histoire de l'Orient médiéval à l'Université Paris IV Sorbonne. A. Marin, *Op. cit.*, 2007, vol. IX, annexe V.

4 A. Marin, *Op. cit.*, 2007, vol. I, p. 61.



Figure 6.26 : Enluminure de capbreu roussillonnais

bouches schématiquement marquées aux commissures par des traits verticaux, tout comme les yeux très étirés sur les tempes dont les bords ne se rejoignent pas toujours, cumulent des caractéristiques communes aux figures de la série des *capbreus* roussillonnais du roi de Majorque, ces livres de reconnaissances illustrés d'enluminures dans le courant des années 1290 (figure 6.26)¹. Le cloisir n° 4 de la maison Sicart de Montpellier, daté plus avant dans la seconde moitié du XIII^e siècle (figure 6.27)², présente quant à lui deux types très contrastés de figures qui se côtoient de même sur différents tableaux ornant le plafond du palais : à la frimousse charmante et stéréotypée de la femme qui rappelle à s'y méprendre plusieurs visages du plafond (figure 6.19 et 6.21), s'oppose la trogne du musicien qui l'accompagne, dont

1 Cette série effectuée au cours d'une période allant de septembre 1292 à février 1294 est en cours d'édition intégrale par les Archives départementales des Pyrénées-Orientales. Sur la nature et l'origine de ces documents : R. Treton, « Un prototype ? Remarques à propos d'un *capbreu* des revenus et usages du comte d'Empúries dans le *castrum* de Laroque-des-Albères fait en 1264 », dans *L'Albera, Terre de passage, de mémoires et d'identités*, Actes du colloque de Banyuls-sur-Mer (3-4 mai 2005), M. Camiade dir., Saint-Estève, 2006, p. 1-4. L'auteur nous précise que les miniatures pourraient avoir été réalisées entre 1294 (fin de la procédure) et 1307, probablement commanditées par le frère templier Jaume d'Ollers (mort en 1307), un administrateur qui exerça l'office éminent de procureur du roi de Majorque pendant toute cette période. Sur ces enluminures : M. Durliat, « La peinture roussillonnaise à l'époque des rois de Majorque », *Les études roussillonnaises*, juillet-septembre 1952-53, p. 201-205.

2 A. Robert-Peyron, « Les jardins sur les plafonds peints languedociens », *Flaran*, 1987, 9, p. 246, fig. 1.



Figure 6.27 : Closoir n° 4 déposé de la maison Sicart à Montpellier, collection de la Société archéologique de Montpellier.

le profil accentue à l'envie les disproportions de ses traits caricaturaux, à l'instar de plusieurs figures cocasses qui caractérisent la veine satirique du décor du plafond de la reine. Gageons que bien d'autres comparaisons que facilite aujourd'hui une diffusion plus large des images, permettront de nuancer et préciser ces pistes sommaires.

Agnès MARIN
*archéologue du bâti,
membre correspondant de la Société archéologique
du Midi de la France*

Jean-Philippe ALAZET,
*guide-référent des Monuments Historiques départe-
mentaux des Pyrénées Orientales*

Trois plafonds montpelliérains du Moyen Âge

Bernard Sournia et Jean-Louis Vayssettes

Prenons pour point de départ de notre réflexion l'article *plafond* du *Dictionnaire raisonné de l'architecture* d'Eugène Viollet-le-Duc. Au Moyen Âge, nous assure-t-il, c'est la construction du plancher qui confère au plafond "*sa forme et son apparence (...) Il ne venait jamais à l'idée des maîtres de cette époque de revêtir le dessous d'un plancher de voussures, de compartiments et caissons de bois (...) n'ayant aucun rapport avec la combinaison donnée par la construction vraie*".

Cependant, contradictoirement, VLD doit reconnaître, à l'article *menuiserie*, qu'il existe dès le XIV^e siècle des plafonds de menuiserie dissimulant, en sous-face, la charpente à laquelle ils sont suspendus. Mais VLD expédie ces objets comme des phénomènes tardifs, décadents. C'est qu'ils vont à l'encontre du principe en lequel VLD reconnaît la règle fondamentale de l'esprit gothique : l'identité absolue de la structure et de la forme.

Il y a des traits de la pensée et de l'esthétique gothiques que VLD ne veut pas considérer : le plus génial théoricien français, auquel la pensée contemporaine de l'architecture doit presque tous ses repères fondamentaux, fait preuve ici, par esprit de système, d'une espèce d'aveuglement qui l'empêche de voir le caractère organique des évolutions qui se produisent à la fin du Moyen Âge. C'est sur cette évolution que nous avons choisi de bâtir le présent exposé.

Nous allons mener cette réflexion en observant trois exemples de plafonds médiévaux à Montpellier, représentant chacun un type différent, et à travers lesquels nous semble se dessiner une évolution de l'esthétique du plafond.

Le plafond des Carcassonne : vers 1275

***L'hostal* médiéval et sa restitution**

Dans le vieux cœur de Montpellier, la famille de Gayon remanie au début des années 1660 un vieil *hostal* gothique et le met aux normes esthétiques du moment. La découverte et la lecture d'une expertise de 1661 puis du devis de rénovation de l'année suivante, nous ont permis de reconstituer, jusqu'en ses plus minimes caractères, la demeure du Moyen Âge et d'en repérer tous les vestiges sous les enduits et habillages ultérieurs. Plusieurs publications nous ont fourni l'occasion de présenter une restitution détaillée de ce qui nous apparaît comme le

spécimen le plus complet et le plus représentatif de l'architecture patricienne vers l'époque où Montpellier fait partie intégrante du royaume d'Aragon, quelque part entre 1204 et 1347. Spécimen d'autant plus précieux que l'ensemble du patrimoine médiéval privé de cette ville, complètement refondu à l'âge classique, ne laisse voir que d'infimes vestiges de l'âge antérieur. Nous avons la naïveté de croire qu'il suffisait pour assurer sa sauvegarde et sa protection, d'attirer l'attention du public et des services chargés de la protection du patrimoine sur l'intérêt archéologique majeur de l'immeuble.

Douce illusion ! Au matin du 2 mars 1999, les auteurs de la présente notice sont alertés : un chantier de rénovation a débuté dans la maison avec tous les accords administratifs d'usage. L'on nous fait savoir qu'il s'y produit des interventions quelque peu brutales. Et en effet, dans la pièce qui avait été la grand chambre de la demeure médiévale, l'on vient, à la tronçonneuse et à la barre à mine, d'abattre un vénérable plafond de bois : des poutres frais taillées s'élève une puissante odeur de résine ! Les éclats de bois et autres fragments entassés au sol au milieu des gravats, apparaissent revêtus de couleurs et motifs décoratifs en lesquels l'œil le moins averti reconnaît tous les traits d'un ouvrage médiéval. Le projet de rénovation, dessiné par un architecte autoproclamé "*du patrimoine*" et dûment visé par les responsables des diverses administrations, prévoit en effet le remplacement des plafonds d'origine, réputés "*pourris*", par des sols de béton. Récupérant le plus grand nombre possible de fragments, nous parvenons à reconstituer idéalement ce plafond irrémédiablement perdu et parvenons à stopper in extremis la destruction d'autres plafonds de la maison, médiévaux eux aussi. Les fragments récupérés sont aujourd'hui déposés au Laboratoire d'Archéologie Médiévale Méditerranéenne d'Aix.

Brève description : structure et technique

L'usage de loin le plus répandu pour la construction des plafonds montpelliérains est celui, d'ailleurs universel, formé d'une série de poutres disposées dans la largeur de la salle et portant la suite longitudinale des solives. Dans le présent spécimen, deux poutres subdivisent la chambre en trois travées, onze solives soutenant à leur tour les aix du plancher. Entre les solives, de petits panneaux de bois A, localement appelés *bougets*, ferment les intervalles au dessus des poutres. Leur fonction est d'éviter l'empoussièrement. C'est là, soit dit en passant, un

des traits qui distinguent les charpentes de l'architecture noble ou patricienne de celles de la construction rustique et des classes sociales plus modestes. Ce n'est pas pour rien, d'ailleurs, si ces planchettes sont porteuses de toutes sortes de signes distinctifs, blasons peints devises etc. ! Car ces *bougets* sont le support privilégié du décor peint : aussi sont-ils présentés légèrement inclinés vers l'avant afin d'améliorer leur visibilité.

On n'a aucun besoin, techniquement, de mettre des *bougets* ailleurs qu'entre les solives : or une particularité du plafond qui nous occupe ici est de retourner le principe des *bougets* sur les murs latéraux de la chambre en habillage des solives de rive : en B, une planchette, inclinée comme les *bougets* eux-mêmes et présentant le même type de décor peint que ces derniers,

habille la solive de rive C. L'artifice nous donne l'illusion que le registre des *bougets* se poursuit sans interruption sur tout le pourtour de la travée ! (figure 7.1)

Mais on observe un autre artifice remarquable, corollaire du premier : les *bougets* ne sont pas posés directement au dessus de la poutre ! Ils s'adaptent à une planchette de manière à former avec elle un coffrage D dont l'objet est de nous donner l'illusion que les solives de rive se retournent elles aussi et pourtorent les quatre côtés de chaque travée du plafond ! Chaque travée s'individualise ainsi au regard comme une sorte de grand caisson, l'ensemble du plafond se donnant l'apparence d'une suite de trois grands caissons. Si nous analysons cette structure à la lumière de la formule liminaire de VLD, nous pouvons donc remarquer qu'aux organes proprement

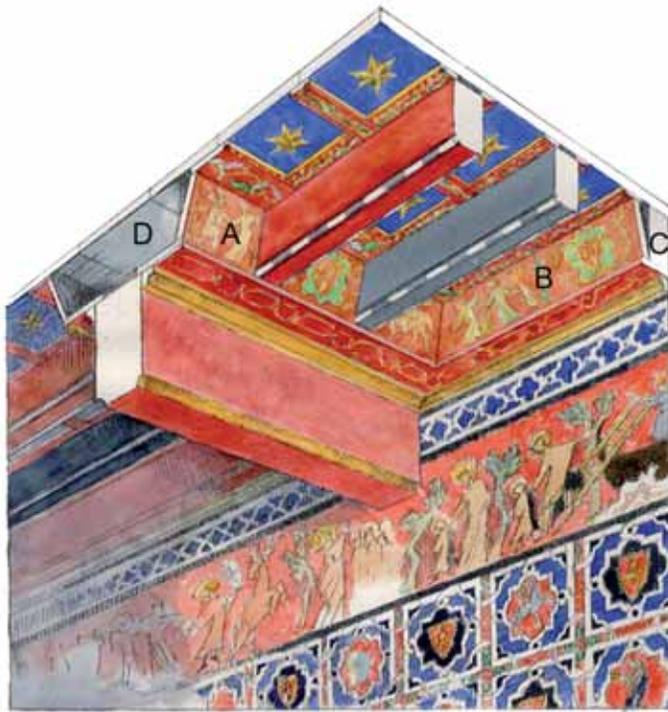


Figure 7.1 : Ecorché du plafond de la grand chambre des Carcassonne. A : bougets. B : planchette (paredal ?) clouée à la solive de rive. D : coffrage portant les bougets (dessin B. Sournia).

fonctionnels, poutres, solives et *bougets*, viennent s'associer, par pur goût de la régularité, des organes fonctionnellement et structurellement superflus : faux *bougets*, fausses solives de rive !

Puisque voici introduite la notion de caissons, observons maintenant une autre particularité du plafond des Carcassonne où nous voyons, de nouveau, se dessiner l'idée de caissons. Il convient d'indiquer tout de suite que les aix des planchers sont toujours, à Montpellier, d'une largeur standard de 42 centimètres. Cette standardisation est nécessitée par le fait que les couvre-joints étaient posés avant les aix du plancher : il fallait donc en connaître d'avance, avec précision, la largeur. Comme les solives sont, quant à elles, espacées de cinquante-cinq centimètres environ entre-axes, la sous-face du plancher dessine un quadrillage avec des compartiments à peu près carrés. On a donc eu l'idée chez les Carcassonne, de rapporter et de clouer, au milieu de chacun de ces carrés, une étoile décorative de bois découpée puis dorée se détachant sur fond azur. Ici, la formule de VLD se vérifie et c'est bien la nécessité constructive qui détermine la forme de ces sortes de caissons (Notons incidemment que de semblables étoiles clouées existent dans l'art décoratif mudéjar : un bel exemple est au plafond de la cathédrale aragonaise de Teruel, ouvrage du XIII^e siècle. Nous aurons à reparler de cet édifice en même temps que des sources ibériques de nos plafonds montpelliérains).

Ce plafond était entièrement peint : sous les badigeons modernes se discernent blasons, scènes à personnages, frises d'entrelacs qu'un nettoyage en cours des fragments récupérés commence à faire reparaitre (Maritiaux 2007). La teinte de fond était un somptueux cinabre sur laquelle s'enlevaient figures et motifs en teintes plus claires : ocre-jaune clair, vert malachite tendre, rose, blanc. Les teintes une fois posées par aplats, le dessin était repris en cerné noir d'un pinceau spirituel et délié. Des guillochis exécutés au petit pinceau couvrent les fonds rouges afin d'atténuer la dureté des aplats. Le bleu et l'or sont réservés aux *caissons* avec leurs étoiles.

Le vocabulaire du plafond

Les informations des documents médiévaux sont rarissimes pour toute la période antérieure au XV^e siècle. Renouvier a cependant ramené au jour quelques documents locaux où

apparaissent diverses mentions parcimonieuses du travail de charpente (Renouvier 1850). Nos propres recherches ont surtout exploité les renseignements contenus dans les sources modernes, expertises et devis de restauration du XVII^e siècle, qui se sont avérés une source d'une richesse inestimable pour la connaissance du patrimoine médiéval. Les termes techniques utilisés dans ces documents pour décrire les différentes composantes de ces plafonds obéissent manifestement à une tradition plus ancienne, assurément médiévale. C'est ainsi que les poutres sont désignées comme *saumiers*, calque du mot médiéval *saumenum*. Les solives portent le nom de *doublis* et les couvre-joints sont désignés sous celui de *listels*. Le mot *boujets*, déjà commenté ci-dessus, désigne les métopes entre les solives ou, pour parler comme les compagnons charpentiers contemporains, les *closoirs*. *Bouget* reparait d'ailleurs dans le vocabulaire des maçons languedociens au sens de cloison, ce qui nous rapproche du mot *closoir*. C'est le *copripolvere* des textes toscans. Selon J. Peyron, suivi par R. Saint-Jean, il faudrait les désigner du nom languedocien de *paredals*. Mais nous pensons plutôt, en accord avec le dictionnaire de Mistral, que ce mot désigne un élément de charpente accolé à un mur, une solive de rive par exemple. C'est en tout cas ce que semble impliquer la composante *paret* qui, dans les divers dialectes d'oc, signifie mur. Dans l'exemple du plafond des Carcassonne, *paredal* conviendrait assez bien à désigner la planchette qui habille la solive de rive en retour du registre des *boujets*. Aux planches qui portent sur les solives, nos textes donnent le nom, bien français et toujours en usage, d'*aix* (auxquels les dictionnaires anciens, notamment le *Trevoux*, donnent encore le nom de *merrains*). L'un des rarissimes documents médiévaux retrouvés à Montpellier et traitant de charpente, daté de 1393, comporte la recommandation suivante : *VI fusts de roure bos, sans et sufficiens et talbats et escayrats en la luna vielha del mes d'octobre de l'any present*.

La datation par dendrochronologie

Le bois du plafond des Carcassonne est du sapin de provenance alpine, comme c'est l'usage général à Montpellier (où l'on trouve aussi, quoique moins fréquemment, des bois en provenance de Quillan, dans l'Aude). L'étude dendrochronologique, effectuée par Frédéric Guibal, Institut Méditerranéen d'écologie et de paléoécologie, donne le terminus de 1275 (Guibal 2002). On peut donc placer la création de cette charpente quelque part vers la fin du XIII^e siècle, datation approximative que tous les autres éléments de style, dans le reste de la maison, corroborent : modénature des nervures de voûtes, type des fenestragés etc.

Le décor mural et l'histoire de la maison

À la faveur du catastrophique chantier ayant abouti à l'anéantissement de ce beau spécimen de charpente médiévale, quelques sondages à travers les mortiers pulvérulents de la grand chambre nous ont permis de faire reparaître les lambeaux d'une peinture murale à la détrempe de même facture que le plafond, et qui couvrait la totalité des parois. Un vaste réseau d'entrelacs blancs sur fond azur contient des médaillons quadrilobés contenant à leur tour des figures de fantaisie (bêtes, personnages etc) alternant en quinconce avec des blasons. Un rideau en trompe l'œil formait la plinthe de ce décor tandis qu'une frise historiée sur fond rouge en occupait le registre supérieur.



Figure 7.2 : Décor peint de la grand chambre des Carcassonne avec la frise à la légende de Saint Eustache (relevé B. Sournia).

Cette frise retrace la légende de saint Eustache, patron des drapiers (*figure 7.2*). Il convient de rappeler ici que Montpellier était au Moyen Âge l'un des principaux centres méditerranéens de la draperie, draperie rouge-carmin en particulier, dont la teinture était produite grâce à la décoction de certains parasites du chêne kermès (d'où le mot carmin), chêne spécifique des garrigues, très abondant dans l'arrière pays montpelliérain : la frise de l'histoire de saint Eustache se déroule d'ailleurs dans un décor de convention peuplé de moutons et complanté d'une multitude de chênes parfaitement étrangers à l'iconographie conventionnelle de saint Eustache : l'allusion à la laine et au produit tinctorial constituant les matières premières de

l'industrie locale du drap, est donc patente. La maison qui nous intéresse se dresse d'ailleurs en plein quartier des drapiers et le nom médiéval de la voie où donne sa façade d'entrée était rue Draperie-Rouge. Et c'est une famille de grands capitalistes montpelliérains que les documents ont permis d'identifier comme les occupants les plus anciennement connus de la demeure : les Carcassonne. Leurs armes parlantes, qui remplissent le décor mural de la grand chambre et quelques métopes du plafond, sont en effet des clochettes d'or sur champ de gueules. Cette famille, parfaitement repérée sur les lieux à partir de 1374 était donc installée là depuis bien plus longtemps ! Et la légende de saint Eustache semble prouver que, avant de s'adonner à la banque, activité attestée de la famille à la fin du XIV^e siècle, elle s'adonnait à la production et au commerce du drap rouge.

Murs et plafond : un même atelier de peinture.

Revenons à notre plafond. Plusieurs détails de montage attestent que les éléments de charpente ont été peints à terre, avant la pose. L'on observe en particulier que les décors de rinceaux des couvre-joints se poursuivent même dans les parties non visibles de la charpente. Car, en effet, les charpentiers ne se sont même pas donné la peine de recouper les lattes des couvre-joints pour les adapter aux intervalles des solives. Ils les ont fait courir sans interruption sur toute la largeur des pièces et donc, à intervalles réguliers, les décors se trouvent masqués et protégés par le passage des solives. Ce sont d'ailleurs les segments de charpente où les couleurs d'origine, soustraites aux campagnes de repeinture, se sont le mieux préservées. On trouve aussi des esquisses décoratives peintes sur le revers de certaines planches d'habillage et qui montrent que le travail de peinture s'est fait avant montage, certains essais étant exécutés sur la face destinée à rester cachée. L'on peut comprendre, pour des décors aux motifs parfois complexes et dont on attendait les qualités d'un graphisme délié et virtuose, que leur exécution se soit faite au sol et non, tête et bras levés, une fois la charpente construite !

L'on observe d'autre part que la technique picturale et les stylèmes sont rigoureusement les mêmes dans la peinture des plafonds et dans celle des murs. Même palette, même répartition de la couleur par aplats, mêmes dessins soutenus de noir, mêmes guillochis de fond pour atténuer la brutalité des aplats, mêmes réseaux géométriques entrelacés d'inspiration hispanique (inspiration dont nous aurons lieu de reparler un peu plus loin). Nous pensons donc que le même atelier assumait la décoration des murs et celle de la charpente.

De cet ensemble d'observations, nous pouvons tirer tout de suite deux indications importantes qui sont aussi des recommandations de méthode dans notre réflexion sur l'art décoratif médiéval :

Premièrement, la pratique des charpentiers est rigoureusement planifiée : l'on use de modules standards qui facilitent et permettent d'accélérer la construction. On peut imaginer des équipes d'ouvriers préposés au sciage et coupant pour les stocker des aix de largeur constante. Sans doute en allait-il de même pour les solives et les couvre joints. Dans le même objectif de simplification des tâches, charpentiers et décorateurs devaient s'accorder sur un certain nombre de conventions : celle par exemple de peindre les rinceaux de couvre joints mécaniquement et sans tenir compte des intervalles entre les solives.

Deuxièmement, l'esthétique du plafond ne peut pas être envisagée indépendamment de celle des murs : il y a donc lieu d'étudier et de réfléchir sur ces décors intérieurs comme sur des ensembles insécables, murs et plafonds obéissant à des règles esthétiques et iconographiques communes. Nous reviendrons là dessus.

Catalogue de plafonds

Par analogie stylistique, nous pourrions dresser l'ébauche d'un catalogue de réalisations de même type dont certaines attribuables au même atelier. La maison des Roch, la famille du fameux saint anti-pesteux, rue Embouque d'or, avait un plafond dont la Société montpelliéraine d'archéologie a recueilli quelques métopes lors de la démolition de la maison (dite *maison Sicard*) au XIX^e siècle. Un autre plafond, ayant appartenu à un *hostal* sis 1 rue Collot (ayant peut-être appartenu à un rameau de la famille de Conques) se rattache stylistiquement à la même série (Saint-Jean et Peyron, 1970). L'une des maisons remembrées au XVII^e siècle par le médecin Chirac, sise 22 rue de L'Aiguillerie, a un plafond et un décor mural présentant de nombreuses affinités avec les précédents (Alessendri et alia, 2000).

Ce type de plafonds peints, d'importantes dimensions et de facture luxueuse, est lié aux grandes demeures patriciennes montpelliéraines. Ils ont été généralement dissimulés, à partir du XVIII^e siècle, sous des plafonds de plâtre sur lattis, qui procurent une meilleure réflexion de la lumière dans les intérieurs. Mais il nous est facile de présumer que toutes les grandes maisons médiévales de la classe patricienne comportaient de semblables plafonds. Le pointa-

ge de ces demeures figure dans notre ouvrage “*Montpellier, la demeure médiévale*”. Les archéologues que nous sommes rêveraient d’une campagne systématique de sondages sur ce fabuleux gisement archéologique ou, au moins, que l’édiction d’un cahier de charges précis, adapté à ce genre particulier de maisons, permette une surveillance étroite des chantiers de rénovation à venir dans le centre historique.

Le plafond des Bucelli : vers 1300

L’hostal médiéval et sa restitution

Les plus anciens occupants connus de la demeure où se trouve ce second plafond, sont les Bucelli. Cette famille italienne apparaît assez tardivement : ses premières mentions datent de la seconde moitié du XV^e siècle (compoix de 1469). Elle fait partie de la vague d’immigrants accueillis par le consulat montpelliérain en vue de compenser les pertes humaines consécutives aux pestes du siècle précédent. On ne connaît pas les occupants antérieurs, responsables de la construction de l’*hostal*, belle et spacieuse demeure patricienne dont, sur la foi de divers détails de style, nous situons l’édification à la fin du XIII^e ou au tout début du XIV^e siècle. La maison est connue aujourd’hui sous le nom d’hôtel de Mirman, du nom de la famille qui la posséda et procéda à sa modernisation au XVII^e siècle.

Cette demeure contient une salle d’apparat à son rez-de-chaussée, fait rare à Montpellier au Moyen Âge, mais point unique. Le plafond couvre cette grande salle, sise au fond de la cour, dans le corps opposé à celui de l’entrée et nous semble contemporain du gros œuvre de l’*hostal*, vers 1300. Le local étant aujourd’hui affecté en salle de bureaux d’une banque, l’accès nous en a été interdit, de sorte que nous n’avons pas pu en vérifier les dimensions ni les détails du montage avec tout le scrupule qui eût été désirable. Mais nous le connaissions bien, déjà, pour l’avoir examiné de fort près et photographié lors de la publication de notre étude de 1990 sur les demeures médiévales de Montpellier (*figure 7.3*).



Figure 7.3 : Détail du plafond de l’hostal des Bucelli.

Brève description du plafond

À côté du type de charpente à poutres et solives que nous venons de voir chez les Carcassonne, existe un second type formé d'un simple solivage aux éléments assez rapprochés (environ 50 cm entre axes, 40 cm environ d'espacement entre les solives). Ces structures peuvent atteindre des portées considérables (jusqu'à huit mètres !). L'*hostal* des Carcassonne, notamment, a plusieurs charpentes ainsi faites.

De ce type, la charpente des Bucelli nous offre une variante remarquable et même exceptionnelle : elle a sa structure dissimulée en sous-face par un plafond de menuiserie cloué aux solives. Un réseau quadrillé de planchettes (b et c) cale des panneaux ou caissons (a) sculptés de rosaces et de patères alternant en quinconce. De petits corbeaux de bois (d) engagés dans

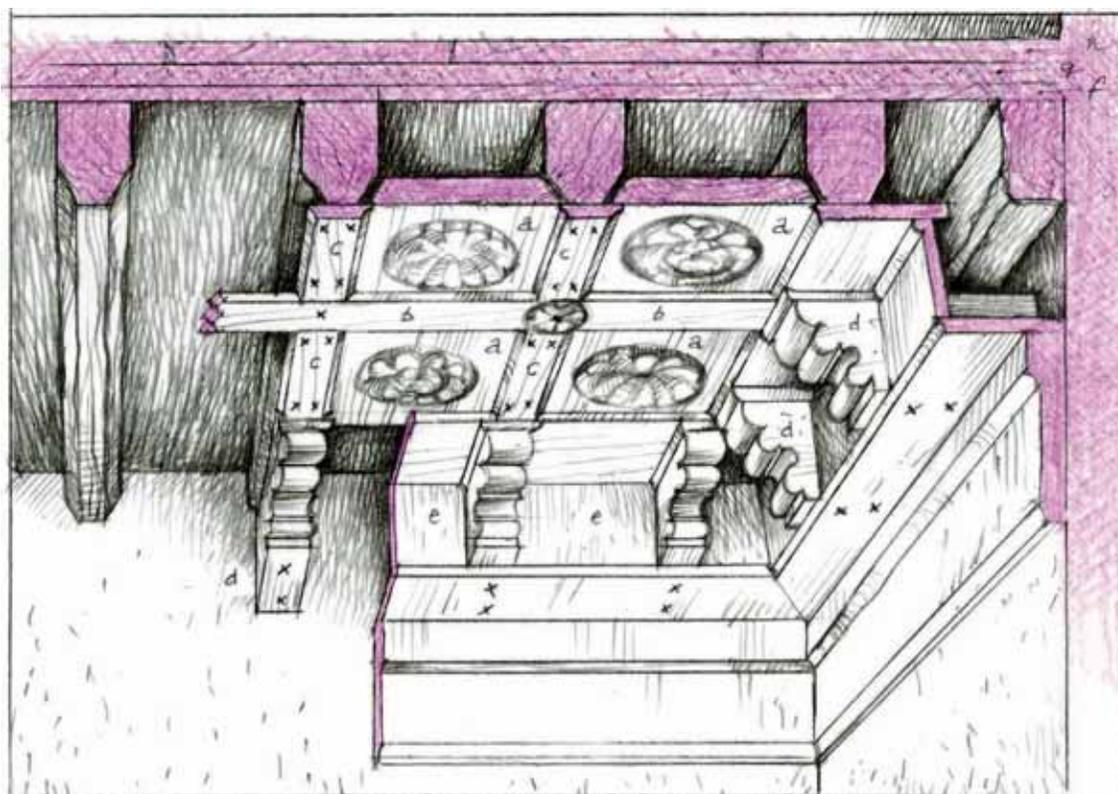


Figure 7.4 : Ecorché du plafond des Bucelli. Les lattes b et c soutiennent les panneaux a (ou caissons); corbeaux : d ; bougets : e ; aix : f ; couche de sable : g ; bards de calcaire : h. Les x localisent les clous. (dessin B. Sournia).

les murs d'appui soutiennent l'extrémité des solives entre lesquels sont fixés des *bougets* (e). Mais les mêmes corbeaux existent aussi sur les murs en retour, où il n'y a pourtant pas de solives à soutenir ! La fonction de ces derniers est donc purement illusionniste ! Purement décorative ! De même, entre ces corbeaux sans fonction, prennent place des *bougets* de sorte que le motif corbeaux-*bougets* règne sans discontinuer sur tout le pourtour de la salle ! (figure 7.4)

Voilà donc le paradoxe qui répugnait à Viollet-le-Duc : par une sorte d'esprit de géométrie poussé au bout de ses conséquences, on a éprouvé ici le besoin d'amener à la perpendiculaire des organes effectivement fonctionnels, de simili-organes, parfaitement identiques en apparence aux précédents, mais non fonctionnels ! L'œil ne fait plus la distinction entre ce qui est porteur et ce qui ne l'est pas !

En somme ce quadrillage à caissons ramène sur un plan situé au-dessous du niveau des solives le jeu quadrillé que nous avons observé tout à l'heure directement sur les merrains à l'*hostal* des Carcassonne. Il est clair que ce genre d'écran décoratif est né du besoin de minimiser les effets de l'empoussièremment, inversement très élevés avec les structures apparentes. On peut remarquer au passage que la fabrication d'un tel plafond semble impliquer l'intervention de deux corps de métier distincts : le charpentier proprement dit, chargé de la structure porteuse; et le menuisier, occupé à l'habillage décoratif, d'ailleurs passablement virtuose avec ces rosettes et ces patères sculptées à plein bois et en fort relief.

L'apparition dans notre typologie de cet écran décoratif nous contraint à une brève parenthèse sémantique. Le français moderne tend à n'utiliser que du mot *plafond* pour désigner à la fois la structure porteuse du plancher et ce type d'écran décoratif. Mais les dictionnaires anciens, distinguent le *plancher* du *plafond* qui est fait, dit expressément le Trévoux, "*pour cacher les poutres et solives*". La distinction existe aussi dans le vocabulaire toscan du moyen-âge avec les mots *palco*, qui désigne la charpente, et *soffitto* qui désigne le plafond (Schiapparelli 1905, p 19-20). La même distinction existe encore dans le vocabulaire espagnol de la même époque, qui use du mot *alfarje* pour parler de charpente à solives visibles et du mot *taijeles* pour parler de l'écran ornemental fixé en sous-face (Borras-Gualis, 2000). Et, à ce point de notre réflexion, nous nous demandons si la notion de *plafond à la française*, (*plancher* à la française devrait-on dire puisqu'il se caractérise par le fait que l'ouvrage de charpente reste non dissimulé) ne s'est pas constituée par double opposition aux plafonds espagnols de tradition arabe, avec leurs menuiseries à décors géométriques complexes, et aux soffites italiens qui, à partir du XV^e siècle, tendent à dissimuler l'armature de charpente sous des décors évoquant les caissonnages antiques.

Comme celui des Carcassonne, le plafond des Bucelli est entièrement peint sur fond cinabre : palette, style et caractéristiques d'exécution sont en tous points identiques. Les motifs figurés de ce décor sont des animaux du bestiaire naturaliste ou fabuleux, accompagnés de feuillages, rinceaux etc. Les panneaux à rosaces et patères ont été uniformément badigeonnés à l'époque moderne d'une vilaine teinte brune, mais on présume que ces panneaux devaient être à l'origine or et azur.

Une autre particularité de ce plafond est de posséder une frise de bois peint à la place théorique du bandeau supérieur du décor mural. Soit à la place qu'occupait à l'*hostal* des Carcassonne le bandeau aux histoires de saint Eustache. Ici aussi se développe tout un récit continu, certainement tiré de romans ou de poèmes épiques, mais dont, hélas, les conditions d'observation ne nous ont pas permis de décrypter l'iconographie. Sous les repeints l'on discerne notamment une scène de banquet. Pas plus que nous n'avons eu le loisir de décrypter l'iconographie de cette frise ni d'examiner de près la structure de ce plafond, nous n'avons pu songer à sonder les enduits muraux : quel décor à fresque ne se cache-t-il pas sous les revêtements successifs d'époque moderne ?

Sources *mudejares* ?

La date de ce plafond nous paraît contemporaine du gros œuvre de l'*hostal*, soit du tournant du XIV^e siècle. Pour l'instant au moins, nous ne connaissons pas d'autre plafond de ce caractère dans l'environnement régional à la même époque. Il ne peut donc s'insérer dans aucune série évolutive et sa présence ne peut s'expliquer, dans l'état actuel des connaissances, que par l'imitation d'un modèle extérieur. Pour replacer cette réalisation dans son contexte historique et culturel, il convient de rappeler que Montpellier, entré dans le domaine d'Aragon en 1204, va demeurer dans cette mouvance seigneuriale jusqu'en 1349. Politiquement, la ville fonctionne, sous son consulat, comme une république bourgeoise, à peu près indépendante, en dépit de quelques conflits, sous le regard débonnaire d'un viguier du roi catalan. Économiquement, c'est sa grande période d'essor : spécialisée, comme on l'a vu, dans l'exportation de la draperie rouge, elle importe du Levant le poivre et les épices et s'impose comme l'une des plaques tournantes de la redistribution de ces produits en direction de l'Europe du Nord. Il serait bien étonnant que ses relations avec l'ensemble du monde méditerranéen et son lien privilégié avec la péninsule ibérique, soient restés sans écho sur sa culture artistique. Quant

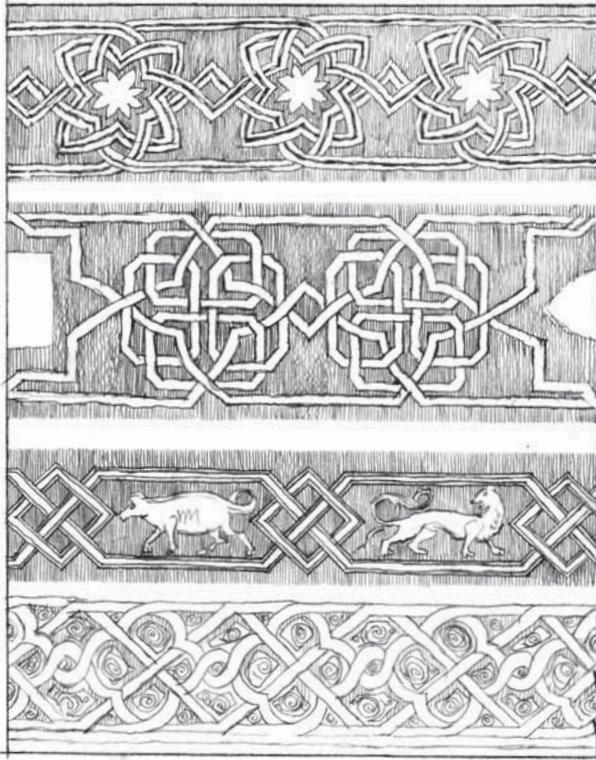


Figure 7.5 : Motifs à entrelacs de plusieurs plafonds montpelliérains de la fin du XIII^e ou du début XIV^e siècles. Les deux bandeaux en haut et le bandeau inférieur proviennent du décor d'un hostel du 1 rue Collot, Ce dernier bandeau a son équivalent exact au plafond des Carcassonne. L'avant dernier bandeau provient du plafond des Buccelli. (croquis B. Sournia).

deux motifs différents, mettons un polygone et une étoile : leurs rubans passent alternativement dessus et dessous les uns des autres, comme les brins d'osier dans le tressage d'un panier (*figure 7.5*). Chez les Buccelli un motif géométrique d'entrelacs à ligatures rhomboïdales appartient à cette veine : on en a un équivalent presque littéral au plafond de la cathédrale de

aux manières de bâtir, nous avons montré en de précédents travaux les parentés typologiques existant entre l'architecture domestique montpelliéraine et celle des républiques italiennes et de la Catalogne contemporaines. Pour nous en tenir à cette dernière source, ibérique, on se demande si l'*unicum* typologique de ce plafond montpelliérain ne dériverait pas de l'*alfarje* des menuisiers arabes d'Andalousie par la médiation d'ouvriers mudéjars, peut-être venus s'établir dans la ville languedocienne à la faveur des flux de personnes liés aux échanges internationaux qui marquent cette période.

Sur le plan de l'esthétique décorative, nombre de motifs évoquent plutôt les répertoires ibériques d'ascendance arabe que le répertoire gothique proprement dit. Le professeur Robert Saint-Jean n'hésitait pas, pour sa part, à qualifier de *mudejars* certains motifs peints de nos plafonds montpelliérains, en particulier les entrelacs mixtilignes, entrelacs dont la complexité ressortit plutôt aux géométries de la tradition islamique qu'aux motifs familiers de l'art d'occident. Le principe consiste à imbriquer à l'infini

Teruel (dernier quart du XIII^e siècle). D'autre part, le motif des patères, dans les caissons du plafond, n'a aucun référent connu, au moins de nous, dans l'art décoratif gothique : en revanche, le motif abonde dans l'art des menuisiers catalans, valenciens ou majorquins. Frédéric Mazeran vient de nous signaler la présence de ce motif au plafond de la salle capitulaire de la cathédrale de Tarragone. Nous croyons qu'il dérive d'un type de coupolette côtelée caractéristique de l'art maghrébin et andalou (voûtes de la mosquée Koutoubiya à Marrakech, de la mosquée al Qarawiyyin de Fèz, de la mosquée de Cordoue etc.).

Le principe du quinconce fait partie des universaux de l'art décoratif : on le trouve aussi bien dans l'art gothique que dans les arts de l'Islam avec, tout de même, une présence incomparablement plus marquée dans ces derniers. L'ordonnance à quinconce des caissons du plafond des Bucelli n'est donc pas à mettre automatiquement sur le compte d'une influence mudéjare. Mais l'usage exclusif du principe du quinconce, dans les décors montpelliérains, associé comme il l'est aux motifs à entrelacs, nous incline à penser à une généalogie ibérique. C'est pourquoi nous insistions plus haut sur la nécessité d'envisager ensemble décors muraux et décors de plafonds, qui relèvent manifestement des mêmes principes esthétiques.

Les plafonds « renforcés » de Jacques Cœur (1432-1448)

Le palais de Jacques Cœur et son architecte

Jacques Cœur, le grand argentier de Charles VII, eut, entre 1430 et sa chute en 1451, le centre de ses affaires méditerranéennes à Montpellier, à deux pas d'Aigues-Mortes et de Lattes où mouillait sa flotte de commerce. Lui aussi s'était intéressé au négoce de la draperie rouge et au troc de cette marchandise, sur les ports du Levant, contre les épices. On sait par les minutes de son procès qu'il eut une importante demeure dans cette ville. Au terme de vives controverses d'érudits, Albert Leenhardt a établi la localisation du palais de Cœur au n° 5 de la rue des Trésoriers de France, dans l'hôtel désigné habituellement sous le nom d'hôtel de Lunaret, siège actuel de la Société archéologique de Montpellier. De drastiques rénovations à l'âge classique en avaient presque effacé, extérieurement, tous les caractères gothiques. Au XIX^e siècle, une nouvelle refonte, intérieure celle là, avait à son tour maquillé tous les intérieurs sous un profus décor de style troubadour (d'ailleurs inspiré de l'héraldique de Cœur). En

dissimulant les polychromies d'origine, les repeints néo-gothiques donnaient aux plafonds l'apparence d'ouvrages modernes : l'authentique se dissimulait sous le faux, ce qui explique les hésitations de l'érudition sur la localisation du palais de l'argentier. Reprenant le dossier, nous avons pu établir pour notre part la succession complète des mutations de la propriété depuis sa confiscation au grand argentier et surtout, par l'analyse convergente des sources d'archives et des vestiges archéologiques, nous avons pu reconstituer la distribution et l'aspect général de la demeure au XV^e siècle, demeure moins splendide sans doute que celle de Bourges, mais néanmoins imposante, raffinée d'architecture et fort à la hauteur du personnage qui l'habita. Nous pensons également avoir établi la paternité de l'architecte : le lyonnais Simon de Beaujeu, maître des ouvrages royaux en la sénéchaussée de Beaucaire, personnalité dont la formation en terres de France explique la présence, dans cette maison, de nombreux motifs inspirés de la mode dominante d'Ile de France et du Val de Loire contemporains, et qui font de cette résidence un *unicum* absolu à Montpellier.

Plafond de la loge

Les plafonds des appartements de l'étage noble sont tous conçus suivant un même schéma à grands caissons : telle grande pièce carrée de 6 x 6 mètres est "écartelée" à quatre compartiments ou caissons; telle autre rectangulaire de 8 x 3,50 mètres est composée de six caissons. Ces plafonds correspondent à l'un des modèles dominants en France dans le courant du XV^e siècle et nous pensons que les exemplaires du palais de Cœur comptent parmi les premiers dans la région méridionale. Le plafond le mieux conservé de la résidence est celui qui couvrait la loge, au rez-de-chaussée : toute maison d'un certain relief se devait d'avoir, largement ouvert sur cour, un espace que les textes anciens appelaient *porche couvert*, mot que nous traduisons en français moderne par loge. Ces loges ont eu apparemment l'usage d'espaces d'attente, où la clientèle de la maison stationnait en attendant l'audience, soit encore un usage festif : à l'occasion des grands rassemblements de sociabilité, mariages ou bals du carnaval, une partie des réjouissances avait ces loges pour cadre.

La loge du palais de Jacques Cœur n'est pas voûtée (contrairement à l'usage dominant) mais plafonnée. Ce plafond est à six caissons couvrant un espace rectangulaire de 9x7 mètres. À la vérité, sur les deux réseaux des membrures perpendiculaires qui délimitent ces grands caissons, un seul est fonctionnel : le réseau des poutres qui traversent l'espace dans sa largeur. Le réseau qui le croise dans le sens de la longueur est, quant à lui, purement illusionniste :



Figure 7.6 : Plafond de la loge de Jacques Cœur, vue d'ensemble.

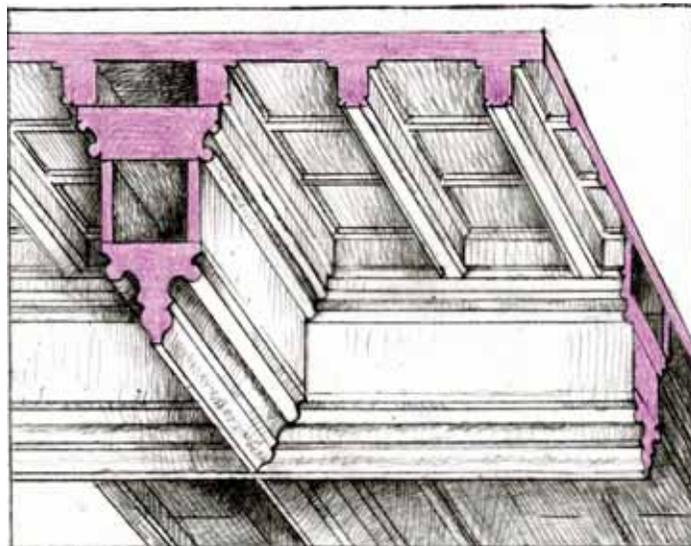


Figure 7.7 : Plafond de la loge de Jacques Cœur, écorché (dessin B. Sournia).

il consiste en un coffrage non fonctionnel de planches moulurées ! De prime abord, il est impossible de voir, des deux réseaux perpendiculaires, lequel est porteur et lequel non. L'on discerne même une sorte de malice dans cette ambiguïté, une malice un peu de la même nature, à la même époque, qui pousse l'appareilleur de la voûte à faire des clefs pendantes pour susciter chez le regardant la question inquiète : mais comment cela tient-il ? Détail technique notable : les planches utilisées pour confectionner ces structures secondaires sont des planches trouées qui servaient, à l'aide de cordages, à assujettir les radeaux de bois pour leur descente par flottage au fil du Rhône ! En somme, la charpente proprement dite est recoupée à la perpendiculaire par un ouvrage de menuiserie simulant une charpente ! Au point que l'on peut se demander si le mot *caisson* associé à ce type de plafond, ne s'expliquerait pas par ces coffrages à valeur purement décorative, ces sortes de caisses en somme, ou de coffres (en italien *cassoni*) plutôt que par la forme des compartiments proprement dits.

Si, de tous les plafonds du palais de Cœur nous avons choisi comme exemple celui de la loge, c'est qu'il est seul dans la maison à avoir conservé sa polychromie pratiquement intacte. Le bois est nu sur la sous-face des aîs et sur les flancs des poutres. La couleur ne concerne que les parties moulurées et les couvre-joints. Dans les profils en gorge courent de menus motifs de tiges fleuries ou feuillagées tandis que des bagues colorées ou noires scandent les tores. Des triangles noirs et blancs garnissent les couvre-joints (*figure 7.6*).

Le mot utilisé dans une expertise du début du XVII^e siècle pour parler de ces plafonds est le mot : *plafond renfondré* (*figure 7.7*). Ne trouvant le mot *renfondré* dans aucun des dictionnaires anciens que nous avons consultés, nous pensons que le rédacteur de l'expertise a voulu dire : *plafond renfoncé*. Le dictionnaire de Trévoux donne d'ailleurs *soffite renfoncé* comme synonyme de plafond à caissons, citant en exemple les plafonds romains de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Paul-hors-les-murs. D'autres beaux exemples régionaux de tels plafonds, exactement contemporains de ceux de Jacques Cœur existent à Nîmes, à Sauve (détruit), à Poussan, à Béziers, toujours liés à des demeures de la classe patricienne de ces différentes villes.

Conclusion

L'on ne peut évidemment pas, à partir de trois exemples seulement, prétendre décrypter le mécanisme d'une évolution échelonnée sur deux bons siècles. Néanmoins, ces trois exemples nous donnent quelques indications intéressantes sur les mutations intervenues au cours de cette durée dans la manière de penser le rapport entre la construction et son habillage décoratif.

Le plafond des Carcassonne, le plus ancien des trois, est celui où la *vérité constructive*, pour reprendre le concept de VLD, est la plus lisible, même si une suggestion de caissons, indépendante de toute nécessité constructive, se superpose à la structure strictement fonctionnelle.

Le *soffite* des Bucelli se moque quant à lui de la *vérité constructive*, qu'il dissimule sous un pur jeu de surface. Certes nous savons bien avec quelles réserves il convient de manipuler ce concept de *vérité constructive* chère à VLD. Au moins nous offre-t-il la commodité de mettre en évidence en quoi ce plafond des Bucelli se distingue de la typologie usuelle du plafond en France dans le courant des XIII^e et XIV^e siècles. Ici, l'idée de caissons, balbutiée chez les Carcassonne, se précise et s'affirme.

Mais où cette idée atteint son plein accomplissement, c'est avec les plafonds *renfoncés* de Jacques Cœur. Ceux-ci viennent après le hiatus de la guerre de Cent Ans. Les jalons évolutifs dont il procède manquent. Des modèles étrangers, italiens par exemple, ont-ils joué un rôle dans l'élaboration de cette formule ? Les plafonds à caissons des basiliques paléochrétiennes de Rome, alors encore en leur état originel, l'ont-ils inspirée ? Ou bien procède-t-elle de l'évolution interne du style gothique ? Il serait du plus haut intérêt que les investigations suscitées par le présent colloque conduisent à reconstituer la genèse de ce type. On ne peut provisoirement essayer de l'expliquer que par analogie avec ce qui se passe dans la conception architecturale au cours de cette phase finale du gothique, dite *flamboyante*, celle précisément que VLD évacue de son champ d'observation : alors, architectes et tailleurs de pierre tendent à supprimer toutes césures et divisions, particulièrement les divisions horizontales qui décomposaient l'élévation des supports (chapiteaux, tailloirs, astragales, socles), pour donner tout l'accent au jaillissement vertical des membrures. Poussant ce principe au bout de lui-même, on répugne à interrompre le parcours d'une moulure, quelle qu'elle soit, verticale aussi bien qu'horizontale et, traitant la pierre, non comme un matériau opaque, mais comme un corps transparent, on fait se croiser et recroiser les moulurations afin de n'en interrompre jamais la trajectoire. Ainsi voit-on, sur les murs gouttereaux de la nef, les bandeaux horizontaux de l'élévation traverser le réseau vertical des colonnettes. Dans les voûtes, il devient fréquent que les nervures du formeret pénètrent et traversent celles de l'arc doubleau. L'on escamote même l'expression traditionnellement discoïdale de la clef pour se limiter à recroiser les moulures des branches d'ogives. À la fenêtre, plus question de poser la traverse sur des piédroits et un meneau en forme de colonnettes : la même moulure profile indistinctement le cadre de la fenêtre, son meneau et sa traverse : tous ces faisceaux se pénètrent et se croisent sans hiatus. On pourrait

allonger indéfiniment la liste de ces jeux formels caractéristiques du gothique final.

C'est comme si, après avoir travaillé pendant les XII^e et XIII^e siècles à individualiser chaque membre du corps architectural (à individualiser la colonne, à la distinguer du chapiteau puis à séparer visiblement ce dernier de la nervure etc), bref à rendre lisibles la fonction spécifique de chacun de ces membres en insistant sur leurs articulations, l'on voulait à présent mettre en évidence l'unité dynamique de l'édifice tout entier, la continuité des réseaux de nervures par lesquels s'effectuent les descentes de charges ou la continuité des bandeaux qui assujettissent horizontalement les faces d'un corps de bâtiment. Sans doute est-ce un autre aspect de la *vérité constructive* qui s'affirme là, mais l'on observe simultanément que cette logique nouvelle, en privilégiant les continuités linéaires, induit une tentation à poursuivre les réseaux par pur désir de cohérence géométrique, même là où structurellement ils sont inutiles ! La logique géométrique, entre en conflit avec la logique structurelle. Et c'est bien là ce que VLD reproche à ce développement du style gothique. Et c'est aussi ce qui se passe avec nos plafonds *renforcés* dans lesquels la mouluration de la poutre se poursuit sans interruption dans le même plan horizontal, contre les murs « périmétraux » de la salle, sans aucune utilité constructive, tandis que de fausses poutres viennent, à la perpendiculaire des vraies, et tout aussi inutilement, recroiser leurs moulures avec les siennes !

Il ne nous paraît pas hors sujet de remarquer que cette valorisation des continuités linéaires est contemporaine de celle qui, de l'autre côté des Alpes, conduit les peintres à construire l'espace sur une structure linéaire virtuelle continue et infinie : la perspective. C'est comme si un concept nouveau de l'espace se faisait jour, par des voies indépendantes, de part et d'autre des Alpes, brisant sans retour l'idéale clarté gothique, telle que la décrit Viollet-le-Duc, pour laisser émerger un idéal de clarté fondé sur un sentiment tout autre : celui de l'infinité de l'espace.

B. SOURNIA,
Conservateur en chef du Patrimoine
Inventaire général Languedoc-Roussillon,

J.-L. VAYSETTES,
Ingénieur de recherche
Inventaire général Languedoc-Roussillon

Bibliographie

Alessendri, Guibal, Huser, Vayssettes, 2000

P. Alessendri et A. Huser, avec la collaboration de Frédéric Guibal et Jean-Louis Vayssettes, *Hôtel de Chirac – hôtel de Vaissières à Montpellier*, Nîmes, 2000.

Borràs-Gualis, 2000

G. Borràs-Gualis et alii, *L'art mudéjar, l'esthétique islamique dans l'art chrétien*, Aix-en-Provence, 2000.

Guibal, 2002

F. Guibal, « Analyse Dendrochronologique de l'hôtel de Gayon à Montpellier (Hérault) », *Bulletin Monumental*, 160-I, 2002, p. 129-131.

Laforgue, 2002-2003

J. Laforgue, « Le plafond peint de la salle Vinas du château d'En-bas à Poussan », *Études héraultaises*, n° 33-34, 2002-2003, p. 43-56.

Maritiaux, 2007

P. Maritiaux, *Étude et proposition de conservation-restauration d'un panneau polychrome appartenant à un plafond montpelliérain du XIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Laboratoire d'archéologie médiévale méditerranéenne, juin 2007 (compte-rendu dactylographié).

Mesuret, 1966

R. Mesuret, *Le décor peint des menuiseries en Languedoc du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1966.

Peyron, 1977

J. Peyron, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de 3^e cycle, Montpellier, Université de Montpellier Paul-Valéry, 1977.

Renouvier, Ricard, 1850

J. Renouvier et A. Ricard, « Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier », *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, 1^{ère} série, tome II, 1850.

Saint-Jean, Peyron, 1970

R. Saint-Jean et J. Peyron, « Un plafond peint de style Mudéjar découvert à Montpellier », *Fédération Historique du Languedoc Méditerranéen et du Roussillon* (Perpignan, 1969), Montpellier, 1970, p. 145-158.

Schiapparelli, 1908

A. Schiapparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Florence, 1908.

Sournia, Vayssettes, 1987-1

B. Sournia et J.-L. Vayssettes, « L'évolution d'un hôtel particulier, du XIII^e siècle à nos jours », *Le Foyer Castellane. Montpellier. Histoire et Architecture*, Saint-Georges-de-Luzençon, 1987, p. 11-23.

Sournia, Vayssettes, 1987-2

B. Sournia et J.-L. Vayssettes, « Restitution de la demeure médiévale montpelliéraine », *Archéologie du Midi médiéval*, tome V, 1987, p. 143-152.

Sournia, Vayssettes, 1991

B. Sournia et J.-L. Vayssettes, *Montpellier : la demeure médiévale*, Paris, 1991.

Sournia, Vayssettes, 1998

B. Sournia et J.-L. Vayssettes, « Monographie de maison n° 15 », dans *Cent maisons médiévales en France (du XII^e au milieu du XVI^e siècle) : un corpus et une esquisse*, J.-M. Pezet et Y. Esquieu dir., Paris, 1998, p. 193-198.

Sournia, Vayssettes, 2002

B. Sournia et J.-L. Vayssettes, « La grand-chambre de l'hostal des Carcassonne à Montpellier », *Bulletin monumental*, 160-I, 2002, p. 121-131.

*Quelques exemples de plafonds peints
médiévaux et tardo-médiévaux à Béziers*

Elian Gomez

Voilà plus de quinze ans qu'été créé à Béziers un très vaste secteur sauvegardé (235 ha) pour répondre aux besoins de réhabilitation du centre-ville riche en vestiges antiques, bâtis médiévaux, modernes (hôtels particuliers) et contemporains (artères haussmanniennes, Allées P.-P. Riquet, jardin des Poètes...).

Ces dernières années, l'accélération des programmes de réhabilitations et l'engagement croissant en faveur du patrimoine bâti ont favorisé la mise au jour de nombreuses élévations médiévales parmi lesquelles la problématique des plafonds peints tient une place de choix.

Je présenterai ici quelques exemples de plafonds peints médiévaux et tardo-médiévaux (re)découverts ces derniers temps dans le cadre de missions dévolues au Service Archéologique Municipal de Béziers, soit au cours de simples visites de travaux (à l'invitation des aménageurs et/ou maître d'ouvrage) ou à la demande de l'Architecte des Bâtiments de France, ou encore sur prescription archéologique (diagnostic de bâti) motivée par le Service Régional de l'Archéologie.

Le secteur sauvegardé de Béziers comprend prioritairement l'importante emprise de la ville médiévale organisée en bourgs. Elle se délimitait sur l'acropole par ses murailles (à l'est le long des Allées P.-P. Riquet, à partir du XII^e siècle, elles s'agrandissent vers le nord pour enserrer les bourgs de Saint-Aphrodise et du Cap-Nau, puis suivent la rupture de pente à l'ouest et n'englobent au sud le bourg Saint-Jacques qu'au XV^e siècle) mais s'étendait aussi en faubourgs vers le nord et au bas de la ville à proximité de l'Orb et de son passage obligé : le Pont-Vieux.

Ainsi, au regard de la vaste étendue de la ville médiévale, le potentiel architectural du Moyen Âge est particulièrement fort. C'est aussi ce que laisse entrevoir le début de nos investigations dans la mesure où la majorité d'entre elles mettaient au jour la conservation d'élévations médiévales en différents secteurs (*figure 8.1*) : dans le bourg Saint-Louis (5 rue du Général Crouzat et rue Maître Gervais), dans le bourg de la Salvetat (impasse de la Notairie), dans le bourg de Lespignan (23 rue des Dr Bourguet), et dans le bourg de Saint-Aphrodise (34 rue E. Dolet).

L'objectif de cette communication n'est pas de présenter une étude exhaustive des plafonds abordés mais se veut plus simplement une invitation à la recherche (ou plus encore aux chercheurs) dans l'esprit de la dynamique créée par l'association internationale de recherche sur les charpentes et plafonds peints médiévaux.

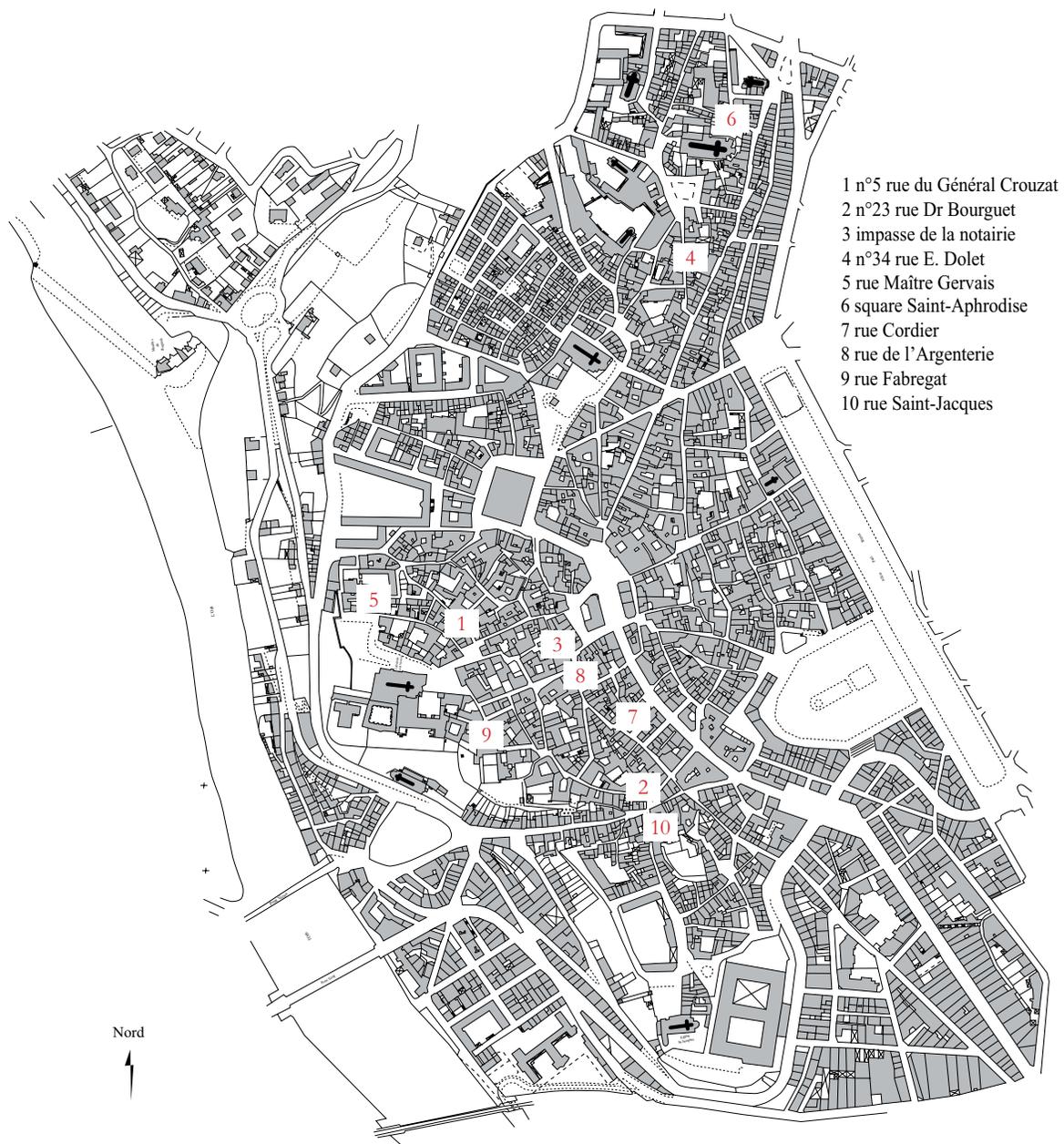


Figure 8.1 : Carte de localisation des plafonds peints médiévaux repérés à Béziers.

Le n° 5 de la rue du Général Crouzat

Situé dans le bourg Saint-Louis qui concentrait les pouvoirs (épiscopal, vicomtal puis royal) et attirait une population aisée, l'immeuble n°5 de la rue du Général Crouzat (anciennement rue de Lignan qui donnait accès à la porte Tourventouse) présente actuellement une façade du XVIII^e siècle, meurtrie de multiples remaniements postérieurs. Elle masque en réalité un bâti des XIV^e et XV^e siècles, caractérisé par de puissants murs dotés d'arcs brisés de décharge. Le bâtiment, toujours desservi par son escalier à vis hexagonal, conserve une certaine unité jusqu'à la base du troisième niveau. C'est au deuxième niveau, l'étage noble, qu'est apparu en sondant des plafonds plâtrés du XIX^e siècle, un plafond à la française blanchi de lait de chaux.

Malgré une évidente unité de construction du plafond (particulièrement évidente au regard de la poutre qui supporte la totalité du niveau), le cloisonnement intérieur a permis un traitement différents des espaces. La pièce centrale, au débouché de l'escalier présente le plus de soins tandis que la pièce orientale (amoindrie par l'emprise de la cage d'escalier) démontre un réel souci d'économie (closoirs monochromes, doublis non chanfreinés, absence de planchettes et de corniches). Quant à la pièce occidentale, nous observons une qualité intermédiaire (les doublis ne sont pas moulurés mais les peintures plus soignées malgré l'absence de motifs historiés, les corniches sont décorées de bandes obliques rouges et vertes, et les planchettes de motifs végétaux sur leur sous-face, de damiers sur leur tranche).

S'agissant de la pièce centrale (33 m²), le plafond à la française s'organise de la sorte :

- une poutre centrale chanfreinée, parallèle au mur de façade (à ossature bois), soutient dix solives. Sa sous-face est peinte en rouge tandis que ses joues, vert foncé, portent des décors végétaux vert clair soulignés de jaune (*figure 8.2*). Au centre, se trouve un écu orné du monogramme



Figure 8.2 : Béziers (XIV^e-XV^e s.), maison au n° 5 de la rue du Général Crouzat, pièce centrale, face latérale de la poutre médiane, décor végétal (détail).



Figure 8.3 : Béziers (XIV^e-XV^e s.), maison au n° 5 de la rue du Général Crouzat, pièce centrale, closoir orné d'un phylactère.

du chapitre Saint-Nazaire et Saint-Celse (alpha et oméga entrecroisés) auquel s'entrelace un B majuscule. Les recherches en archives de l'un d'entre nous¹ indiqueraient la propriété de la maison entre 1487 et 1512 à Johan Bernagon, ce qui s'accorderait bien avec l'association du B sur l'écu. Plus loin, sur la même face est peint un phylactère où se lie une devise latine en lettres gothiques « *Sit nomen domini* », abréviation de « que le nom du seigneur soit béni... ».

– Une corniche, aujourd'hui disparue ornait le raccord entre la poutre et les solives chanfreinées. Les solives espacées de 52 cm étaient peintes alternativement en rouge et en vert et portaient de fins motifs végétaux.

– Entre ces dernières, des closoirs historiés formaient un registre décoratif d'exception. Malheureusement tous ne sont pas conservés eu égard à des remaniements ponctuels du plafond et à des dégâts des eaux. Il sera donc bien difficile d'en restituer une logique ornementale. En position centrale figure un couple en buste. À sa gauche le closoir est orné d'un phylactère où une devise en lettre gothique n'a pu être traduite avec exactitude « *Sans mal pracet* » (ou « *pruret* ») (figure 8.3). Plus encore à gauche, un closoir porte la peinture d'un chien (de race lévrier) à collier rouge.

– À la droite du couple, nous trouvons deux closoirs (sur quatre) qui ont conservé leur ornementation originelle. Ils fonctionnent ensemble et se lisent de gauche à droite. Sur le premier

¹ Lionel Rodriguez, Service Archéologique Municipal de Béziers, dans les compoix aux archives municipales de Béziers, CC10, f°70, 73, 97.



Figure 8.4 : Béziers (XIV^e-XV^e s.), maison au n° 5 de la rue du Général Crouzat, pièce centrale, closoir, homme nu courant et urinant dans une fiole.

Figure 8.5 : Béziers (XIV^e-XV^e s.), maison au n° 5 de la rue du Général Crouzat, pièce centrale, closoir, médecin inspectant une fiole de verre.



Figure 8.6 : Béziers (XIV^e-XV^e s.), maison au n° 5 de la rue du Général Crouzat, pièce centrale, closoir portant un lion sorti du registre héraldique.

figure un homme nu (vraisemblablement un malade) courant, verge dans une main pour uriner dans une fiole (*figure 8.4*). Dans sa main gauche, au devant de lui, l'homme tient une fiole identique qu'il semble présenter au personnage qui lui fait face sur le closoir voisin. Manifestement, il s'agit d'un médecin, richement vêtu, qui inspecte une fiole en verre (d'urine ?) semblable à celles dont dispose son patient (*figure 8.5*).

– Au fond de la même pièce, contre le mur arrière (donnant anciennement sur une cour intérieure), d'autres closoirs se sont avérés lisibles malgré les couches de chaux qui les recouvraient. Il s'agit d'un lion sorti du registre de l'héraldique (*figure 8.6*) et d'une sirène également traitée avec talent. Son reflet dans le miroir qu'elle tient est parfaitement lisible, tout comme les détails du peigne avec lequel elle se coiffe. Elle semble correspondre à l'iconographie de la fée Mélusine dont on connaît la popularité à cette période (cf. « Les très riches heures du Duc de Berry » par Jean d'Arras).

La maison du 23 rue des docteurs Bourguet

Au 23 rue des docteurs Bourguet (anciennement Bourg de Lespignan), la réhabilitation d'un immeuble modeste nous a conduit à découvrir les restes d'un plafond à la française fortement endommagé mais conservant quelques beaux restes. Trois poutres chanfreinées traversent la pièce noble (au premier étage). Leurs extrémités sont pourvues de corbeaux en bois sur lesquels débordent des représentations d'engoulants aux dents acérées.

Des piliers en bois peints engagés dans une cloison en parefeuille et ossature bois supportent les extrémités orientales des poutres. Aussi, pouvons-nous fermement envisager la continuité du plafond dans la pièce contiguë, désormais propriété voisine.

Les doublis qui ont un espacement de 39 centimètres ne sont pas chanfreinés mais conservent quelques restes de peinture uniforme. Seuls trois closoirs restent lisibles et s'ornent d'écus dont l'identification n'a pas encore abouti (*figure 8.7 et 8.8*). Les espaces vides du cartouche y sont décorés de fins rinceaux végétaux comme sur les corniches, planchettes et baguettes couvre-joint. Ces dernières ont un fond rouge et vert en alternance. Quant aux baguettes couvre-joint en quart de rond, elles sont décorées de chevrons noirs, jaunes et rouges. Les merrains, peints en rouge ne semblent pas avoir reçu de décors.

Enfin, l'ensemble de la structure a connu un deuxième état dans la mesure où elle a été intégralement repeinte en jaune et la sous-face des poutres fleur-de-lysée au pochoir en blanc. La deuxième moitié du XVI^e siècle est envisagée pour le deuxième état.



Figures 8.7 et 8.8 : Béziers (XVe s. ?), maison au n° 23 de la rue des docteurs Bourguet (anciennement Bourg de Lespignan) closoirs ornés de blasons.



Le niveau du sol actuel correspond à celui de l'époque tardo-médiévale, contemporain du plafond. La hauteur sous poutre est de 3,18m, celle sous merrains de 3,58m. Le sol tardo-médiéval (du XV^e siècle ?) se situe à 1,80m au-dessous du plancher médiéval primitif (du XII^e, XIII^e siècle) qui a disparu et au niveau duquel reposent les pieds d'un arc de décharge en plein cintre sis mur Nord.

L'impasse de la Notairie

Le caractère exceptionnel du plafond de l'impasse de la Notairie lui a valu une inscription par les Monuments Historiques depuis 1944. En 1970 il faisait l'objet d'une restauration et en 1990 Jacques Peyron en publiait sa partie visible¹. Nous nous trouvons en présence d'un plafond hors normes du troisième quart du XIV^e siècle (à en juger par les armoiries peintes et par le répertoire iconographique) qui ornait

la salle de justice de l'évêque. Située dans le bourg de la Salvetat, à proximité immédiate du bourg Saint-Louis, cette salle en rez-de-chaussée disposait d'un beau volume : 80 m² au sol pour une hauteur sous poutres de 4,70 mètres et 5,50 mètres sous merrains.

Quatre imposantes poutres chanfreinées sont supportées par des corbeaux en pierre figurant des têtes fantastiques. Ces poutres sont décorées d'engoulants, volutes végétales et florales sur leurs joues. Elles ne supportent pas directement les solives mais une rangée de corbelets anthropomorphes en bois sculpté (à l'exception d'une gueule de dragon) (*figure 8.9*). Ainsi, ce n'est pas une mais deux rangées de closoirs qui ont été aménagées, multipliant par conséquent le nombre de supports pour les décors peints. Cela explique en partie la diversité des thèmes iconogra-



Figure 8.9 : Béziers (3^e quart du XIV^es.), maison impasse de la Notairie, corbelet à gueule de dragon.

1 Peyron J. « Deux charpentes décorées de Béziers », *Bulletin de la Société Archéologique Scientifique et Littéraire de Béziers*, 1989-1990, p. 19-29. Plus récemment, en 2003, suite à l'engagement de travaux dans l'immeuble, une évaluation archéologique d'urgence a été prescrite par le Service Régional de l'Archéologie : A. Huser, Service Archéologique Municipal de Béziers et C. Olive, *Béziers, impasse de la notairie, parcelle MN 66. Évaluation archéologique d'un ensemble de bâtiments*, 12 p., notice déposée au SRA.



Figure 8.10 : Béziers (3e quart du XV^e s.), maison impasse de la Notairie, extrémités des solives du plancher.

XIX^e siècle. De plus, nous avons également pu mettre en évidence la présence de plafonds à la française peints à l'étage supérieur, dans ce qui devait correspondre aux appartements du vignier.

La maison du 34 de la rue E. Dolet, au bourg Saint-Aphrodise

Dans le bourg Saint-Aphrodise, au n° 34 de la rue E. Dolet, nous avons également eu l'opportunité de découvrir un plafond à la française, certes plus tardif (fin du XVI^e siècle) mais au regis-

phiques : héraldique, vie quotidienne, animaux fantastiques, hybrides, objets liturgiques, lignes géométriques sur les planchettes et motifs floraux.

Les extrémités des solives sont agrémentées de planchettes dont la découpe ouvre largement la gueule des engoulants qui y sont peints (*figure 8.10*).

La rangée inférieure de planchette sous closoirs est décorée d'une succession de motifs végétaux encadrés de feuilles cordiformes tandis que les rangées supérieures (sous l'autre rangée de closoirs et sous merrains) portent des motifs géométriques (juxtaposition de losanges et triangles).

Des motifs floraux stylisés par des points soulignent corniches et sous-faces des solives. Tous les merrains sont peints, alternativement en rouge et en vert, et s'ornent d'un soleil ou d'une patène.

Enfin, précisons que environ un tiers du plafond médiéval reste actuellement masqué par un lattis de bois plâtré du

tre décoratif soigné. La sous-face des poutres porte des motifs floraux, végétaux ou géométriques peints, alors que les joues s'ornent d'une toile marouflée (*figure 8.11*). Les motifs végétaux et floraux s'écartent au tiers de la longueur de la poutre pour faire place à un cartouche où sont représentés en ombres chinoises des scènes de la vie quotidienne (chasse, pêche, activité marchande...), tandis qu'en position centrale nous trouvons en médaillon un portrait de profil, alternativement d'un homme et d'une femme figurés à l'antique (*figure 8.12*).

Les motifs floraux présents sur les joues des poutres se prolongent en frise sur les murs. Les corniches sont traitées avec moins de finesse par des bandes obliques rouges et vertes. Enfin, solives et merrains sont peints en jaune, rehaussés sur leur pourtour d'une fine ligne brune. Précisons que l'espacement réduit entre les solives (comme cela est généralement le cas pour les plafonds de cette période) ne permet pas aux closoirs d'accueillir un registre iconographique. Recherchant la continuité des décors sur les murs, nous avons eu l'heureuse surprise de découvrir une stratigraphie plus ancienne : la peinture murale d'un christ en majesté et d'un orant attribuable au XIV^e siècle.

Si l'on veut bien considérer le nombre restreint de nos interventions en matière de bâti (14) et la part élevée de plafonds à la française que nous avons eu l'opportunité de recenser (10 plafonds découverts, généralement masqués par des lattis de bois plâtrés des XVIII^e – XIX^e siècles ; en plus des exemples présentement abordés, nous pouvons mentionner la découverte de plafonds à la française peints rue Maître Gervais, square Saint-Aphrodise, rue Cordier, rue de l'Argentier, rue Fabregat, rue Saint-Jacques) force est de constater l'extraordinaire potentiel de la cité biterroise. Qu'il soit un encouragement et une invitation à la recherche pour les bonnes volontés soucieuses de ne pas voir disparaître ce patrimoine sans qu'à minima une étude en soit réalisée.

Elian. GOMEZ
Archéologue municipale de Béziers



Figure 8.11 : Béziers (fin XVI^e s.), maison au n° 34 de la rue E. Dolet, vue du plafond peint.



Figure 8.12 : Béziers (fin XVI^e s.), maison au n° 34 de la rue E. Dolet, poutre, vue de détail du décor central, profil d'homme à l'antique.

*Autour de Pézenas,
les plafonds peints médiévaux
de la moyenne vallée de l'Hérault.
État de la question*
Jean Nougaret

Cette communication n'a pas d'autre prétention que de dresser un état de la question sur les plafonds¹ peints médiévaux de la moyenne vallée de l'Hérault à la lumière des publications antérieures et des découvertes récentes².

Deux de ces plafonds, ceux de Saint-Pons de Mauchiens et Gabian, ont fait l'objet d'une étude détaillée de la part de Jacques Peyron (à qui l'on est redevable de la première synthèse sur le sujet), reprise et complétée par M. Christian de Mérindol. Les autres ensembles qui vont être évoqués ici, en particulier celui de l'hôtel de Brignac, à Montagnac, et celui de l'« avescat » de Gabian méritent une étude approfondie qui reste à faire.

La présentation qui va suivre est établie selon l'ordre chronologique de mise en place des plafonds, dans la mesure où il est possible d'assigner une date précise pour chacun de ces décors.

Saint-Pons-de-Mauchiens, église Saint-Pons de Cimiez

Nous commencerons par quelques éléments de charpente décorée provenant d'un édifice religieux, l'église Saint-Pons de Cimiez à Saint-Pons-de-Mauchiens. M. Yvon Comte, en effet, a bien voulu nous signaler l'existence dans l'église paroissiale de ce village de quelques éléments de charpente peints et décorés.

Ces poutres et planches que l'on peut vraisemblablement dater de la fin du XIII^e siècle proviennent de la charpente primitive. Elles ont été réutilisées au XIX^e siècle dans la couverture des collatéraux puis déposées lors d'une restauration récente de l'édifice. Le décor est composé de rinceaux de larges feuilles avec, de place en place, des palmettes³.

1 Le terme le plus adéquat serait, comme il a été dit lors du colloque tenu en 2008 à Capestang, « charpente de plancher ». Toutefois, pour des raisons de commodité, nous utiliserons au cours de ces pages, l'appellation de « plafond peint ».

2 Nos remerciements iront toutes les personnes qui nous ont apporté leur concours, MM Yvon Comte, documentaliste à la Conservation régionale des M.H., Philippe Huppé, historien et héraldiste, Serge Ivorra, ébéniste à Pézenas, promoteur du « Musée de la porte », Jacques Lavit, ancien propriétaire de l'« avescat » de Gabian, Jean-Pierre Mailhé, pour qui le patrimoine gabianais n'a plus de secrets, Denis Népipvoda, du Service Patrimoine de la communauté de communes Pézenas – Val d'Hérault, Emmanuel Pena-Ruiz, qui nous a facilité l'accès à l'« avescat » de Gabian dont il est le propriétaire actuel, Serge Sotos, historien, auteur d'un très précieux inventaire photographique du décor de l'« avescat » de Gabian qu'il a bien voulu nous communiquer.

3 A Bessan, dans la basse vallée de l'Hérault, l'église paroissiale Saint-Pierre-aux-liens conserve aussi des éléments de poutres peintes, réutilisés notamment dans le tambour.

Saint-Pons-de-Mauchiens, maison dite des consuls ¹

La demeure est adossée à l'enceinte fortifiée. Elle a été construite au XIV^e siècle en réunissant plusieurs parcelles. Le plafond décoré est celui de la grande salle du rez-de-chaussée, longue de 16 m pour une largeur de 5,50 m. Il comprenait 120 bugets². 117 d'entre eux ont été conservées, 3 ont disparu lors de la construction d'un escalier. Les quatre poutres maîtresses sont portées sur des corbeaux dont le profil est celui d'un tore en amande. Les planches présentent des accolades découpées très largement surbaissées.

Le décor faisait alterner des écus armoriés disposés dans des quadrilobes et des scènes à personnages. Les scènes historiées regroupent des représentations de divertissements, comme le jeu de boule ou la quintaine, et des travaux des champs. On note également la figure d'un homme apeuré devant un énorme escargot, allégorie de la couardise sans doute, mais peut être aussi celle, chère aux imagiers du Moyen Âge, du « monde à l'envers »... Ce thème figure aussi, à la même période, sur l'un des médaillons sculptés du soubassement de la cathédrale Saint-Jean de Lyon. On retrouve aussi l'escargot à Capestang, mais cette fois ci affronté par un homme, dans une interprétation plus facétieuse que moralisatrice³.

Jacques Peyron a relevé la présence des armes de Simon de Cramaud, évêque de Béziers de 1383 à 1385 (d'azur à la bande d'or, à la bordure de gueules chargée de besants d'argent) et de celles de son prédécesseur immédiat, Guy de Malsec de Châlus, évêque en 1383 (d'or au lion de gueules, au chef d'azur chargé de trois étoiles d'or). L'héraldique permet donc de resserrer la chronologie et de proposer pour la construction du plafond de Saint-Pons de Mauchiens les années 1383-1384.

¹ J. Peyron, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*. Thèse de III^e cycle d'Histoire. Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier III, 1977, p. 189-200 ; J. Peyron et A. Robert, « Les plafonds peints médiévaux de la région de Pézenas ». *Études sur Pézenas et l'Hérault*, 1978, n° 1, p. 3-13 [p. 3-6] ; Ch. de Mérimodol, *La maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit*. Tome 2 : *Les décors peints. Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*. Nîmes, Conseil Général du Gard, 2000, p. 385-388.

² Sans méconnaître les autres sens du mot « buget » (cloison, pierre équarrie d'un format défini, etc.), nous emploierons ici volontairement ce terme (propre à la France du sud et à la Catalogne) en tant que synonyme de « closoir », tout en y substituant parfois, à seule fin d'éviter des répétitions, le mot « panneau ». Le terme « paredal », dérivé de « paret » (langue d'oc : mur, cloison), est également employé par certains auteurs. Il désigne proprement, selon Louis Alibert dans son *Dictionnaire occitan-français* (1966), une « pièce de bois, en haut d'un mur, sur laquelle on fixe la première volige ». Il ne peut donc s'agir ici d'un closoir ou d'un buget. L'abbé de Sauvages (*Dictionnaire languedocien-français*, 1766) ignore le terme et ne définit, par ailleurs, le « bujhë » que comme une mince cloison de planches séparant deux pièces.

³ Y. et F. Cranga, « L'escargot dans le midi de la France, approche iconographique ». *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, tome LVII, 1997. [En ligne sur le site www.societes-savantes-toulouse.asso.fr/samf/memoires/T57/cranga.htm – non paginé]. Notons aussi que la figure de l'homme-escargot est un thème récurrent au Moyen-Âge.

Clermont l'Hérault, maison.

M. Serge Ivorra a fait en 2000 l'acquisition de quatorze panneaux peints provenant du vestibule d'une maison de Clermont-l'Hérault, alors en cours de rénovation intérieure. Sur cet ensemble, dix ont fait l'objet entre 2004 et 2006 d'une restauration par les élèves de l'École Supérieure d'Art d'Avignon et deux ont été restaurés en 2003 par les soins de M. Dumonnet, restaurateur de Montagnac. L'état de dégradation des deux derniers n'a pas permis leur restauration.

Selon M. Ivorra chaque panneau, peint à la détrempe sur bois de pin est fait d'une seule planche découpée dans le sens longitudinal au moyen d'une scie à refendre. Les tranches latérales ont été biseautées de manière à s'encaster dans une rainure. Les dimensions moyennes varient selon la nature des sujets: L. : 41, 5 cm. – l. : 15, 5 cm pour les représentations animales réelles ou imaginaires, 23,5 cm sur 15, 5 cm pour les figures humaines.

L'inventaire établi à l'occasion de la restauration des années 2004 – 2006 est le suivant : numéros 281 A (chien), 281 B (animal fantastique), 281 C (grenades sur fond bleu), 281 D (Coq ?), 281 E (lion ?), 281 F (grenades sur fond rouge et fleur de lys centrale), 282 A (personnification de la Mort) (*figure 9.1*), 282 B (figure masculine), 282 C (figure humaine tournée vers la droite), 282 D (tête masculine tournée vers la gauche). Il faut y ajouter les deux panneaux restaurés en 2003 : animal fantastique et animal fantastique à tête humaine.



Figure 9.1 : La Mort, ais d'entrevous provenant de Clermont-l'Hérault, XVe siècle. Pézenas, collection S. Ivorra (Pézenas, Musée de la porte). Photo J. Nougaret.

La datation de ces planchettes est difficile à déterminer : fin du XIV^e – début du XV^e siècle ? Leur style très fruste ne permet pas de les comparer aux autres éléments présentés ici, notamment les plafonds de Saint-Pons-de-Mauchiens, Gabian et Montagnac. La seule originalité à signaler est la présence d'une évocation de la Mort (282 A) et la représentation à deux reprises de grenades ouvertes (symboles de fécondité ?).

La maison dont elles proviennent n'est pas située dans l'îlot dit d'Enoz, détruit récemment pour cause d'insalubrité, et qui a fait l'objet en 1997 d'une campagne d'archéologie du bâti¹. Selon un renseignement oral, quelques bugets provenant, selon toute vraisemblance, de la zone démolie, auraient été retrouvés dans une décharge publique et seraient passés dans le commerce des antiquités de Pézenas. Leur datation reste imprécise. Cependant, compte tenu des périodes d'occupation de l'îlot, elle pourrait être semblable à celle des panneaux aujourd'hui conservés à Pézenas.

Gabian, château des évêques, 12, rue de l'Evêché ²

Dominant la rivière de Thongue, la demeure, appelée l'« avescat » (l'évêché), était l'ancienne résidence d'été des évêques de Béziers, seigneurs de Gabian depuis 1230³. Construite au XIII^e siècle, elle était, comme la maison des consuls de Saint-Pons-de-Mauchiens, intégrée à l'enceinte fortifiée communale et participait à la défense du village.

Le plafond peint est celui de la salle du premier étage, longue de 14 m pour une largeur de 8 m, couverte à l'origine, comme à Capestang, d'une charpente sur arc-diaphragme. Ce premier état a été désigné sous le nom de Gabian I. Il en subsiste des traces de peintures murales. Le plafond décoré rajouté ultérieurement définit un second état appelé Gabian II. En 1894, Albert Fabre avait, le premier, perçu l'intérêt artistique de cette charpente, qu'il datait du XVI^e siècle. Il en donne une brève description et en souligne déjà l'état de dégradation :

1 A. Huser, « Les maisons médiévales de Clermont-l'Hérault entre découverte et destruction ». *Archéologia*, n° 346, juin 1998, p. 46-55.

2 J. Peyron, *op. cit.*, p. 121-128 ; J. Peyron et A. Robert, 1978 *op. cit.*, p. 7-12 ; Ch. de Mérindol, 2000 *op. cit.*, p. 253-255.

3 En 1227, Bernard de Cuxa, évêque de Béziers (1215 – 1242), devient, par achats successifs des directes à différents co-seigneurs, « gouverneur » de Gabian puis seigneur du lieu en 1230. Les évêques de Béziers conserveront la seigneurie de Gabian jusqu'à la Révolution.

« Malheureusement, la fumée à noirci ces peintures et, dans quelques mois, il ne sera même plus possible de les voir, le propriétaire actuel voulant établir un plafond en dessous »¹. Il ajoutait : « Une autre salle du même genre a été détruite. L'une et l'autre ont servi longtemps de salle de bal ».

Les budgets

Le plafond actuellement visible a été dépouillé de très nombreux panneaux. Sur les 112 budgets que comptait le plafond de Gabian², douze seulement sont restés *in situ*, quatorze sont conservés dans une collection particulière et six sont connus par une gravure de la fin du XIX^e siècle. Selon une tradition locale, rapportée par Jacques Peyron, quatre-vingt-dix d'entre eux auraient été arrachés et vendus, pour 500 francs or, à Mgr de Cabrières, évêque de Montpellier, « au début du XX^e siècle » (1904), « pour faire une armoire ». L'inventaire récent (2008) des œuvres d'art de l'archevêché de Montpellier³, dressé par la Conservation régionale des Monuments Historiques, ne comporte aucun meuble de ce type ni aucun élément provenant d'un plafond médiéval. De même, les « papiers Cabrières » conservées aux archives diocésaines, ne font pas état de cette transaction. Réalité pour les uns (qui affirment aussi que la somme mentionnée, tout à fait considérable pour l'époque, n'aurait jamais été versée), cette tradition orale reste pour d'autres sans fondement réel.

Il faut ajouter à ces éléments encore en place quatorze panneaux récupérés par l'arrière-grand-père de l'un des propriétaires précédents de l'immeuble. En bois de résineux et d'une longueur moyenne de 39 cm pour une largeur de 19 cm, ils représentent des armoiries encore non identifiées à l'exception de deux premières (1 et 2 : d'argent au chêne de sinople qui est de Lauzières ; 3 et 4 : de gueules au griffon passant d'or, bordure denticulée de sable et d'argent ; 5 et 6 : d'azur (ou de sinople ?) à quatre fasces vivrées d'argent ; 7 et 8 : parti d'or et de gueules, au chef de sable chargé de trois besants d'or ; 9 : de gueules à l'aiglette d'or ? Paraît repeint), ou des animaux réels (10 : lévrier courant vers la gauche ; 11 : chien courant vers la

1 A. Fabre, *Histoire de Gabian, précédée d'une Histoire générale du canton de Ronjan*. Mâcon, Protat, 1894, p. 32 – 33. Le faux plafond projeté en 1894 a été effectivement réalisé. Sa suppression récente a permis de restituer une vision globale de l'ensemble.

2 Estimation de M. Serge Sotos.

3 Construit en 1912 pour François Marie Anatole de Roverié de Cabrières, évêque de Montpellier depuis 1874, qui venait d'être créé cardinal en 1911.

droite ; 12 : chien dévorant un animal indéterminé ; 13 : Licorne (*figure 9.2*). 14 : lion ailé¹).

Signalons enfin qu'en 1894 l'historien Albert Fabre avait publié une vue partielle d'une poutre reposant sur une console. La gravure où sont visibles, entre les solives, cinq bugets, est accompagnée du détail de six planchettes représentant deux musiciens (ou musiciennes ?) jouant du rebec et de la chalémie, ainsi que quatre personnages féminins en costume du XV^e siècle².



Figure 9.2 : Licorne, ais d'entrevous provenant de l'« avescat » de Gabian, milieu du XV^e siècle. Collection particulière. Photo Serge Sotos.

Le décor des poutres

Le plafond est soutenu par cinq poutres dans le sens est-ouest. La poutraison a reçu un décor peint formé, comme à Capestang et Pont-saint-Esprit, par exemple, de pyramides à degrés blanches sur fond noir, de feuilles de houx et de petites fleurs jaunes à cinq pétales. Les poutres maîtresses, que paraît rejeter un monstre engoulant peint, reposent sur des corbeaux découpés avec un tore en amande.

Jacques Peyron distingue deux ateliers, l'un qui aurait exécuté les armoiries, et un autre à qui l'on serait redevable des scènes figurées et des représentations animales.

Là encore, les armoiries³, disposées sur les sablières, constituent la partie la plus importante du décor : France (Charles VII), Marie d'Anjou, fille de Louis II d'Anjou, roi de Sicile et de Yolande d'Aragon, épouse de Charles VII en 1413, dauphin Louis, futur Louis XI, mis en

¹ Le contexte général du décor ne permet pas de voir dans cette figure le symbole de l'évangéliste Marc mais plutôt une représentation animale fantastique. Il ne s'agit pas non plus pour nous d'un bœuf ailé, comme le pensait Jacques Peyron.

² A. Fabre, *op. cit.*, pl. XI et p. 32 – 33. Gravure de Lucien Gauthier. L'auteur qualifie ces vêtements de « costumes [...] des plus bizarres » !

³ Identification par Jacques Peyron et Philippe Huppé.

possession du Dauphiné en 1440, famille non identifiée mais qui blasonne aux lys de France et à la comète des Baux, maison des Clermont-Lodève ... On trouve aussi les armes du duc de Bourbon, Charles 1^{er}, familier du roi Charles VII, de Jean d'Orléans, comte de Dunois, (dit le Bâtard d'Orléans), de Jean V de Bretagne, beau-frère de Charles VII ... D'autres armoiries n'ont pas été identifiées, notamment l'écu portant parti d'or et de gueules, au chef de sable chargé de trois besants d'or, répété plusieurs fois et que nous avons déjà rencontré parmi les panneaux déposés.

Le reste du décor de la poutraison représente des animaux fantastiques, les plus nombreux (dragons, hybrides oiseau/reptile ...) ou réels (levrette, loup, chien, renard, biche (?),



Figure 9.3 : Scène à personnages, Gabian, l'« avescat », milieu du XV^e siècle. Photo Yvon Comte (D.R.A.C.-L.R., Conservation régionale des Monuments Historiques).

oiseaux ...). La figure humaine est aussi présente : deux figures masculines caricaturales, autant que peut le laisser deviner l'état de dégradation de la peinture, figure masculine grotesque coiffée d'un bonnet blanc, répétée deux fois mais avec des variantes, dialogue animé entre deux personnages masculins, sans doute un laïc et un moine (*figure 9.3*) ...

La chronologie du plafond de Gabian établie par Jacques Peyron, diffère un peu de celle proposée par

Christian de Mérindol. Pour Jacques Peyron, la construction du plancher se situe entre 1440, date à laquelle le dauphin Louis prend possession du Dauphiné, et 1456, date de la mort de Charles de Bourbon, familier de Charles VII. Cette période correspond *grosso modo* à l'épiscopat biterrois de Guillaume de Montjoie (1424-1451), conseiller du roi Charles VII et du dauphin. Montjoie avait reçu également, en 1442, dans son château de Gabian, la reine Marie d'Anjou. Le plafond et son décor auraient été exécutés à l'occasion de cette visite. Pour Christian de

Mérindol, par comparaison avec les plafonds de Capestang et de Pont-Saint-Esprit (Gard), cet « hommage au roi Charles VII victorieux » dans sa reconquête du royaume alors aux mains de l'alliance anglo-bourguigonne, aurait été conçu vers 1449-1450,

Pézenas, hôtel de Graves, 9, rue du Château ¹

Le plafond, peu étendu, couvre la salle du premier étage de la demeure construite vraisemblablement un peu avant 1470. Les 25 bugets sont décorés d'armoiries et de figures diverses, dont un dragon, des musiciens, une sirène et une scène érotique.

C'est à nouveau à Jacques Peyron que l'on doit la datation de ce plancher par l'héraldique : parmi les armoiries représentées figurent celles de Jean de Calabre, fils aîné du roi René et d'Isabelle, la fille de Charles II de Lorraine, duc de Lorraine en 1466 et comte de Pézenas entre 1466 et 1471, pour son fils Nicolas, marquis de Pont-à-Mousson.

Pézenas, hôtel de Wicque, 7-9, rue de la Foire, et maison, rue Alfred-Sabatier

M. Denis Népipvoda nous a également signalé l'existence dans la même ville, de deux autres plafonds peints médiévaux.

Le premier a été repéré au premier étage de l'hôtel dit de Wicque, dans un passage d'environ 2 m sur 3 m, correspondant à la loge du rez-de-chaussée reliant la cour et l'escalier en vis. Le badigeon blanc qui le recouvre laisse deviner des armoiries peintes dont le dégagement éclairerait l'histoire de cette demeure que l'on peut situer, sur des critères uniquement stylistiques, aux alentours de 1500-1510. Le second, au premier étage d'une maison de la rue Alfred-Sabatier, a lui aussi été badigeonné de blanc, mais des assurances auraient été données sur le caractère réversible de cette peinture !

¹ Ch. de Mérindol, « Nouvelles observations ». *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, année 1979 [paru en 1981], p. 126 ; Ch. de Mérindol, « Le roi René et la seconde maison d'Anjou ». *Emblématique, art, histoire*. Paris, 1987, p. 79 ; J. Nougaret, *Pézenas. Hérault*. Montpellier, Association pour la Connaissance du Patrimoine en Languedoc-Roussillon. Coll. Images du Patrimoine, n° 180, 1998, p. 54 ; Ch. de Mérindol, 2000 *op. cit.*, p. 335.

Les travaux effectués dans le cadre du Secteur Sauvegardé de Pézenas et de la protection des immeubles au titre des Monuments Historiques permettront certainement de nouvelles découvertes de plafonds médiévaux dissimulés sous les habillages de l'époque classique et du XIX^e siècle.

Caux, maison, 8, rue Notre-Dame¹

À Caux, commune voisine de Pézenas, la maison portant le n° 8 de la rue Notre-Dame, conserve un plafond peint médiéval, aujourd'hui dissimulé sous un faux-plafond, mais dont les poutres et les consoles à cavet et tore en amande, très proches de celles de Gabian, sont encore visibles. Ce plafond à découvrir pourrait être daté du XV^e siècle.

Montagnac, hôtel de Brignac, 12-18, rue Lafayette²

Nous terminerons ce rapide tour d'horizon par un ensemble de deux plafonds peints conservés à Montagnac, à l'hôtel de Brignac, numéros 12 à 18, rue Lafayette, et récemment dégagés³. Cette demeure, démembrée en plusieurs parcelles entre 1783 et 1835, a conservé les dispositions qu'elle présentait au XV^e siècle : un passage couvert voûté donnant accès à la cour et à l'escalier en vis situé à la jonction des deux corps de bâtiment sur rue et sur cour.

Les deux plafonds décorés sont situés au premier étage. Celui de la galerie a été en grande partie repeint par le précédent propriétaire. La plupart des panneaux ont disparu, il n'en subsiste en place que dix-huit. Le décor peint est constitué d'armoiries (dont celles des maisons de Rochemore, Montlaur et Olargues, les autres n'ayant pas encore été identifiées), d'animaux fantastiques et de scènes figurées. Sur l'une d'entre elles, un personnage barbu, en apparence âgé, montre ou remet à un jeune couple une pièce de monnaie qui pourrait être un florin. Sur une autre, deux enfants, montés sur des chevaux de bois, se font face.

1 Renseignement communiqué par M. Denis Népipvoda.

2 Sur l'hôtel de Brignac, voir le dossier établi dans le cadre de l'Inventaire architectural et urbain de la Communauté d'agglomération Hérault-Méditerranée. A. Nos, *Trésors secrets du patrimoine de Montagnac (Hérault)*. Montagnac, Les Amis de Montagnac, 2004, p. 35-60 ; D. Népipvoda, « L'hôtel de Brignac et ses plafonds peints ». *Bulletin des Amis de Montagnac*, n° 74, octobre 2008, *Spécial Montagnac, centre ancien*, p. 25-31.

3 M. Escande et A. Calvier, *Réhabilitation de l'hôtel de Brignac, Montagnac. Etude historique préliminaire. Document provisoire*. Juillet 2005.

Dans la grande salle (10 m. sur 10 m environ), un faux-plafond en treillis léger dissimulait jusqu'à présent la charpente médiévale. Celle-ci comporte 100 panneaux encore *in situ* sur 104¹. La technique de peinture est celle de la tempera sur gesso partiellement recouvert d'un badigeon de chaux. Une frise à motifs floraux complète la décoration.

L'héraldique est ici très abondante et une trentaine de blasons ont été répertoriés et en partie identifiés par M. Philippe Huppé² : armes de France, du Dauphin, des maisons d'Orléans et de Bourgogne, des Brignac³ (de gueules au lévrier rampant d'argent colleté de gueules), plusieurs fois répétées, des familles alliées ou amies, de la noblesse locale (Guilhem de Clermont, Arpajon, Roquefeuil-Blanquefort, Castelnau de Guers et les familles alliées - Guers-Montlaur et Guers-Olargues, Narbonne-Talairan, Montlaur, Thézan ...).

Le reste du décor regroupe des animaux réels (chiens chassant, hibou saisissant un rat...) et des figures hybrides : homme/animal, sirène tenant un miroir et un peigne⁴, un animal étrange, muni de sabots et d'une queue de saurien, que l'on a appelé « biche-serpent », comme on a désigné sous le nom de « loup-escargot » un canidé sortant à mi-corps d'une coquille, comme à Albi, à la maison Saunal, au début du XVI^e siècle. C'est d'ailleurs un thème récurrent durant tout le Moyen Âge que celui des animaux ou des hommes sortant d'une coquille d'escargot⁵

Le plafond présente aussi des scènes historiées dont un dialogue entre deux personnages (*figure 9.4*). Les oreilles démesurées de l'écouteuse, car il s'agit d'une femme, montre l'intérêt qu'elle porte au propos que tient son vis-à-vis, un homme à la tête couverte d'un chaperon. Ailleurs, un personnage masculin offre un cœur à une femme (la scène est répétée deux fois)⁶, un couple s'embrasse, une femme tient une quenouille.

Christian de Mérindol a repris la datation d'Annick Robert et Jacques Peyron, c'est-à-dire

1 Description dans D. Népipvoda, *op. cit.*

2 Note dactylographiée, 2007 et Ph. Huppé, « L'apport de l'héraldique dans l'étude des plafonds peints : le plafond peint de l'hôtel de Brignac ». *Bulletin des Amis de Montagnac*, n° 74, octobre 2008, *Spécial Montagnac, centre ancien*, p. 32-42.

3 La famille de Brignac possédait des biens dans le Clermontais, à Montagnac, Pézenas et Conas. Ph. Huppé, *op. cit.*, p. 36.

4 Comme à Capestang, Lagrasse et Pézenas (hôtel de Graves).

5 Cranga, *op. cit.*

6 Le même thème est visible à Capestang.

le début du XV^e siècle¹, mais il ajoute « sans certitude » et « sans autre précision ». Il est vrai que l'ensemble décoré n'avait pas encore été dégagé dans sa totalité et que l'héraldique n'était à ce moment ni reconnue ni étudiée. Selon la récente analyse donnée par Philippe Huppé, la mise en place des plafonds pourrait se situer vers 1470 et être attribuée à Philippe de Brignac, seigneur de Brignac, qui s'affirmait également co-seigneur de Conas, hameau dépendant de Pézenas. Toutefois, un écu parti porte les armes des Brignac et celle des Lauret. Le plafond pourrait alors être attribué à Jean de Brignac, co-seigneur de Pignan et bayle de Montagnac,



Figure 9.4 : Scène à personnages, Montagnac, hôtel de Brignac, grande salle, v.1470-1480. Photo Christophe Emier / François Nos.

époux, avant 1485, de Lucie de Lauret, d'une importante famille de Pézenas et Aumes. La datation de l'ensemble pourrait alors être repoussée vers 1480. Il n'est pas non plus exclu, comme le souligne M. Philippe Huppé, que le plafond ait été peint initialement au début du XV^e siècle puis retouché avec ajouts d'armoiries dans le courant du troisième quart du siècle².

1 J. Peyron et A. Robert, « Les plafonds peints et gothiques d'Albi », Albi, 1982, p. 33 ; Ch. de Mérindol, « Jeux d'enfants et société à la fin de l'époque médiévale d'après le témoignage des plafonds peints ». *À quoi joue-t-on ? Pratiques et usages des jeux et jouets à travers les âges*. [Actes du festival d'Histoire de Montbrison, 26 septembre – 4 octobre 1998]. Montbrison, Ville de Montbrison, 1999, p. 117-141 [p. 118] ; Ch. de Mérindol, 2000 *op. cit.*, p. 284.

2 Ph. Huppé, *op. cit.*, p. 39.

En conclusion, cet « état des lieux » dressé sur une petite partie du territoire héraultais est l'antithèse de tout ce qui a été présenté lors du colloque ! Les plafonds objets de cette communication sont « dans tous leurs états » : à l'abandon, badigeonnés, démembrés parfois, repeints voire « restitués » par des propriétaires trop zélés, évidemment non restaurés.

Ce tour d'horizon des charpentes décorées de la moyenne vallée de l'Hérault est avant tout révélateur de quelques uns des problèmes posés par la découverte, la protection (aussi bien matérielle que réglementaire), la conservation et la mise en valeur de tels ensembles. En premier lieu, l'impossibilité pour les propriétaires - pour qui l'acquisition de ce patrimoine est le plus souvent un « cadeau empoisonné » - de faire face aux indispensables travaux de préservation ; la désaffection ensuite de certaines communes incapables (ou refusant) de concevoir et soutenir un projet culturel permettant la réhabilitation et la réutilisation des immeubles concernés et de leur décor.

D'autre part, si l'on excepte les plafonds de la maison des consuls à Saint-Pons-de-Mauchiens et de l'hôtel de Graves à Pézenas, l'état de ces ensembles décorés, badigeonnés de blanc, au mieux couverts de suie, exposés aux risques d'inondation par les toitures mais aussi d'incendie, est le plus souvent alarmant, même si la mise en place de faux plafonds a pu contribuer un temps à leur préservation. Beaucoup de travaux restent à faire. La restauration de ces décors doit s'accompagner impérativement, avec l'indispensable protection au titre des Monuments Historiques, de la réhabilitation de l'immeuble qui les abrite et que seul un projet culturel cohérent et soutenu par les pouvoirs publics peut permettre de mener à bien.

Un inventaire photographique systématique de chacun de ces plafonds et l'étude de ces ensembles devront être entrepris, étude technique (analyse des supports et des pigments, dendrochronologie ...) aussi bien qu'historique et stylistique. Si l'héraldique a déjà fait l'objet de recherches avancées, en particulier de la part de Jacques Peyron, Christian de Mérindol, Philippe Huppé et a permis de resserrer la chronologie de ces charpentes, une étude iconographique complète mettant ces décors en relation avec l'imaginaire et la symbolique du Moyen Âge n'a pas encore été conduite. Il appartient à notre future association de tenir compte dans ses objectifs de ces impératifs de la recherche.

Jean. NOUGARET
Conservateur en chef honoraire du Patrimoine.

*Structures des plafonds, xive- xvie siècles,
dans la France méridionale
d'après les relevés du Centre de recherche
sur les monuments historiques*

Jannie Mayer

« Le plafond n'était donc, pendant le Moyen Âge, que le plancher. C'était la construction du plancher qui donnait la forme et l'apparence du plafond ; il ne venait jamais à l'idée des maîtres de cette époque de revêtir le dessous d'un plancher de voussures, de compartiments et caissons de bois ou de plâtre, n'ayant aucun rapport avec la combinaison donnée par la construction vraie. »

E. Viollet-le-Duc

Les études sur les plafonds apparents en bois du Moyen Âge et de la Renaissance concernent essentiellement leur décor peint et ne s'attardent pas sur leur structure. Cependant le Centre de Recherche sur les Monuments Historiques¹ crée en 1930 pour conserver la mémoire du bâti ancien, s'est intéressé, dès le début des années 1940 à l'architecture, aux structures des plafonds et a réalisé des relevés graphiques, accompagnés de campagnes photographiques, photographies d'une cinquantaine de plafonds répartis sur tout le territoire, dont dix-sept méditerranéens. Ce travail a été effectué lors de chantiers de restaurations, les échafaudages permettant un accès facile à ces œuvres dont certains éléments étaient démontés. Cette contrainte explique le type de plafonds pris en compte, plafonds d'apparat, et le petit nombre de plafonds relevés par rapport à l'existant.

Ces relevés détaillent les diverses pièces qui les composent, les éléments porteurs, poutres et solives, les assemblages : pièces simplement juxtaposées sans assemblages ou assemblages à tenons et mortaises, pièces clouées sur la structure, sans oublier le décor architectural pris dans la masse ou rapporté. Cette documentation permet, malgré un corpus restreint, de montrer les différences et les points communs entre les plafonds étudiés et de suivre leur évolution, des plafonds à petits compartiments du XIV^e siècle aux plafonds à grands caissons du XVI^e siècle. Les relevés, normalisés dès l'origine, ont fait l'objet de plusieurs publications².

Les exemples du XIV^e siècle

Au XIV^e siècle les structures des plafonds sont très proches tout en présentant quelques variantes comme le montrent les relevés. Leur importance varie en fonction des types d'édi-

¹ Ce service fait partie de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine au ministère de la Culture et de la communication.

² La grande majorité des relevés étudiés ont été publiés dans les Albums du CRMH : *Plafonds en bois, vol. 1, du XIV^e au XVI^e siècle, vol. 2 du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, s.d. La recherche des relevés peut aussi se faire sur la base médiathèque du patrimoine et pour les photographies sur la base mémoire au nom de la commune et de l'édifice.

fices et de la hiérarchisation des pièces. On trouve des plafonds à trois niveaux au palais des Papes à Avignon ou au château du roi René de Tarascon et des plafonds à deux niveaux dans les hôtels ou maisons plus modestes à Avignon ou à Béziers. Les décors peints de ces plafonds, souvent de très grande hauteur, répondaient aux peintures murales des salles.

Le plafond de la *chambre du Cerf* situé dans le palais des Papes d'Avignon, au troisième étage de la tour de la Garde robe, au dessus des appartements des papes, est daté de 1343. Il est représentatif de ces grands plafonds peints à trois niveaux qui couronnent de vastes salles aux murs peints¹. Pour compenser l'irrégularité de la pièce, dont le mur nord est en biais, le charpentier diminue peu à peu la longueur des solives jusqu'à les faire disparaître lorsqu'il retrouve la trame générale du plafond. Il se compose de deux poutres maîtresses est-ouest et de deux poutres secondaires nord-sud sur lesquelles reposent les solives. Deux sablières sont engagées dans les murs nord et sud, les poutres principales et les solives prennent appui sur des corbeaux en pierre peints. Cette disposition forme un quadrillage de trois travées irrégulières ; l'écartement entre les solives varie de 30 à 37 cm. Ces vides sont fermés par des planchettes inclinées, les closoirs, qui sont glissées dans des encoches ménagées dans les solives et les poutres principales. Ces closoirs, qui sont une constante dans les plafonds à plusieurs niveaux, ont deux fonctions, l'une structurelle, solidariser les solives entre elles, l'autre décorative puisque ces closoirs reçoivent un décor peint qui se lit d'autant mieux qu'ils sont inclinés². Une fois fermés, les espaces situés entre les solives ou entre les poutres selon le cas, forment des caissons fermés qui reçoivent des couvre-joints moulurés et peints cloués sur la structure ; ces éléments contribuent aussi à la stabilité du plafond³.

Les vestiges du plafond à trois niveaux du premier étage de la livrée de Thurroye à Villedeneuve-lès-Avignon sont très proches du plafond contemporain de la chambre du Cerf. À l'origine, ce plafond couvrait une salle de 20 m de long sur 7 m de large et se composait de cinq travées de 3,80 m. Lors du relevé réalisé en 1946 il ne subsistait plus que trois poutres maîtresses la trace d'une quatrième, deux poutres secondaires de 16 m et des restes de solives de 11 à 12cm. L'ensemble reposait sur des consoles en bois. Le relevé montre que les closoirs qui mesurent 45 cm dans leur plus grande largeur sont fixées dans les poutres maîtresses

1 Ces peintures représentant des scènes de chasse et de pêche ont été mises au jour en 1910.

2 Le décor peint de la Chambre du Cerf est réalisé sur des toiles marouflées.

3 Relevé CRMH n° 4259.

Le plafond de la *Maison dite de la « Notairie »* à Béziers, ancienne salle de justice des évêques de Béziers, a été élevée dans les des années 1350 à 1371, comme le montrent les armes de l'évêque d'Hugues de la Jugie dont l'épiscopat correspond à ces dates. Elle conserve deux plafonds peints : celui étudié au rez-de-chaussée et un autre au premier étage.

Ce plafond à deux niveaux qui mesure 8 m de long présente une trame générale proche des deux plafonds précédents. Elle est composée d'une poutre maîtresse centrale qui reçoit les solives écartées de 41 cm. Ces dernières saillent de 30 à 40 cm et reposent sur des consoles

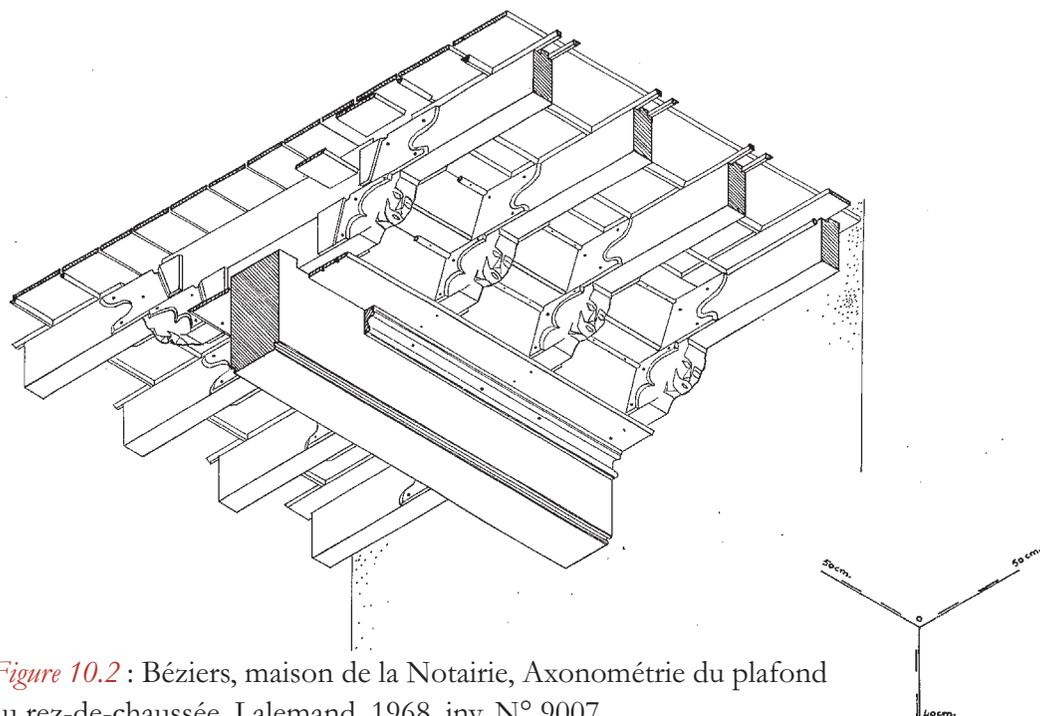


Figure 10.2 : Béziers, maison de la Notairie, Axonométrie du plafond su rez-de-chaussée, Lalemand, 1968, inv. N° 9007.

et leurs abouts sont sculptés de têtes humaines et animales. Comme précédemment, les vides sont fermés par des closoirs. Le plafond est complété par un système de planches latérales moulurées formant deux redents, clouées sur les solives et les consoles¹.

On retrouve ce type de plafond notamment à Mirepoix, mais là les abouts des solives ne sont pas sculptés et à l'hôtel Lacoste de Pézenas qui n'est ni peint ni sculpté² (*figure 10.2*).

1 Relevés n° 961.

2 Relevés CRMH 9.004 à 9.009.

Au moment où s'édifient ces plafonds à poutres et solives, un autre type de charpente plafond s'élabore à la *maison des Chevaliers* à Pont-Saint-Esprit. En 1343 Raymond de Piolenc fait surélever son hôtel pour créer une vaste salle destinée à une cour royale de justice ; les travaux s'achèvent en 1347. Il s'agit d'une charpente apparente sur arcs diagrammes qui couvre une salle de 15 m de long sur 7 m de large. Ce plafond-charpente, qui permet de dégager un espace de 110m², ne possède ni entrain apparent, ni poinçon, ni faîtières. Il est divisé en six travées par cinq arcs diaphragmes sur lesquels s'appuient les solives. Les fermes extrêmes se composent uniquement d'arbalétriers adossés aux murs et ne sont soutenus ni par des aisseliers ni par des jambes de force ; les pannes sont maintenues par de longues broches fichées dans les arbalétriers. Il en est de même de l'ensemble des plate-bandes décorées qui courent entre les arcs diaphragmes et des panneaux peints qui ferment les espaces. On rencontre ce type de plafond dans la vallée du Rhône et en Languedoc en particulier¹.

Plus au nord, dans la tour du *Palais épiscopal de Valence* élevée au tournant des XIV^e et XV^e siècles, on rencontre deux plafonds de structures différentes réalisés à la même époque. L'un est soulagé par des consoles l'autre, traditionnel, est à petits caissons. Bien que situés en dehors de la zone géographique étudiée, ils méritent d'être signalés.

Le plafond à deux niveaux de la salle ouest du rez-de-chaussée qui mesure 5,46 m. de haut est composé d'une poutre horizontale rectangulaire de la longueur de la pièce, 8,64 m, posée de chant ancrée dans les murs et de solives. Cette poutre est soulagée à ses extrémités par des consoles courbes composées de trois éléments : un potelet qui repose sur des corbeaux de pierre portant les armes de Jean IV de Poitiers, évêque de Valence de 1390 à 1447, un aisselier et un écoinçon. Ces pièces s'assemblent avec la poutre au moyen de chevilles. Les triangles formés par la poutre et les bois courbes sont traditionnellement fermés par des closoirs moulurés. Ce plafond, daté par dendrochronologie de 1402, est aujourd'hui le seul connu de ce type, mais cette mise en œuvre est proche de celle de certaines charpentes de toit de la moyenne vallée du Rhône comme celle de Pont-Saint-Esprit (*figure 10.3*).

Le plafond à caissons qui couvre la salle ouest de l'étage est à deux niveaux. Il est formé de quatre poutres principales, d'une poutre secondaire et de solives. Ce plan détermine trois travées de deux caissons, soit six caissons de 2,90 m de côté pour l'ensemble du plafond. Les poutres nord et sud sont appliquées sur les murs. Comme ailleurs, le second niveau de poutre

¹ A. Girard, « La charpente de la cour royale de justice de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit », dans *Forêts alpines et charpentes de Méditerranées*, Ph. Bernardi dir., L'Argentière-La Bessée, 2007, p. 211-218. Relevés du CRMH n° 4262 4265.

permet d'augmenter la profondeur des caissons et de développer les moulures. Les solives sont toujours fermées par des closoirs et des couvre-joints. La hauteur de la poutraison, 7,65m, annonce les plafonds à grands caissons du siècle suivant, comme celui du palais du Roure à Avignon¹.

Les exemples du XV^e siècle

Si au XV^e siècle, les techniques de construction et de mise en œuvre des plafonds du siècle précédent perdurent, elles se complexifient : les caissons sont de plus en plus larges et profonds et l'on voit apparaître des assemblages et une surabondance de décor rapporté. Ces évolutions sont rendues possibles par l'adoption de ce que Viollet-le-Duc appelle les « plafonds rapportés »², dont la structure, poutres et solives, est complétée par des planches cloués à l'aide de clous à têtes carrées. Ces planches qui forment des compartiments servent aussi de supports aux moulures. Ce procédé, très utilisé aux XV^e et XVI^e siècles, est plus léger et les moulures peuvent se développer à l'infini.

Les plafonds des salles ouest, est et celui de la tour nord-est du *château de Tarascon* élevé de 1447 à 1449 par le roi René, illustrent cette évolution. La salle ouest, qui mesure 17,35 m de long sur 8,37m de large, est couverte d'un plafond à trois niveaux divisé en six travées de 2,85 m de large sur 2,52 m de haut ; les espaces entre les solives sont de 42 cm. Les vides entre les rangs de poutres et de solives sont toujours fermés par des closoirs qui forment des caissons. Les poutres maîtresses s'ancrent de 45 cm dans le mur. Le décor cloué sous les pièces porteuses est composé de jeux de moulures dont les relevés donnent plusieurs exemples. Par ailleurs, un ensemble de plinthes et de moulures était fixé au mur par des broches sous les poutres maîtresses, disposition dont il restait encore quelques vestiges dans cette salle et celle située à l'est lors du relevé de 1943. Ces plinthes se trouvaient aussi bien en partie haute du plafond qu'en partie basse.

Le plafond de la salle est, qui mesure 10,70 m de long sur 7 m de large, présente le même plan mais à deux niveaux. Il est composé de trois travées dont les solives sont espacées de

¹ Mémoire de palais, archéologie et histoire du groupe épiscopal de Valence , 2006, p.214-217. Relevés du CRMH n° 4132 à 4141.

² Dictionnaire raisonné de l'Architecture, Paris, 1864, p. 198-205.

49,5 cm. Les poutres maîtresses sont aussi ancrées dans les murs. Quatre rangs de moulures sont clouées sous la structure.

Le plafond hexagonal de la Tour nord est réalisé avec des bois courts qui s'adaptent à la forme de la pièce et reposent sur des solives. Il est composé de trois niveaux de poutraison dont les éléments, poutres principales, secondaires et solives sont soit posés les uns sur les autres comme aux siècles précédents, soit encastés de 35 cm les uns dans les autres et assemblés à tenons et mortaises, les vides entre les niveaux étant toujours fermés par des closoirs. Les abouts des poutres principales sont encastés dans les murs.

Cette disposition forme trois caissons centraux et six caissons latéraux triangulaires. Les poutres et solives sont ici aussi complétées par plusieurs rangs de planches supportant divers types de moulurations et de frises découpées, superposées ; la moulure 1 est clouée sous la deuxième poutraison, la moulure 2 sur la première poutraison la moulure 3 sur la première et la quatrième poutraison, qui forme une sorte de guirlande, est clouée sur la deuxième plinthe qui court à 7 cm environ le long des murs¹. On retrouve le même type de frises découpées formant des guirlandes sur le plafond de la maison des Consuls à Saint-Pons-de-Mauchiens (*figure 10.4*).

Le plafond de la salle haute du *château de Gabian*, demeure des évêques de Béziers, a succédé à une charpente de toit sur arc diaphragme dans les années 1440-1451. Seule la partie accessible du plafond a pu être relevée. Ce plafond à deux niveaux, de 14 m sur 8 et de 7 m de haut, couronne une salle peinte. Il se compose d'une poutre principale longitudinale et de solives qui reposent sur des consoles engagées ornées, pour les unes d'une fleur de lys, pour les autres de motifs géométriques. Comme les plafonds du château de Tarascon dont il est contemporain, celui de Gabian se caractérise par une grande variété de moulures et de frises clouées sur des planches le long des murs, ainsi que les poutres, les solives et les consoles².

Le plafond de la *maison des Consuls* de Saint-Pons-de-Mauchiens présente une structure similaire. Ici les poutres principales reposent sur des consoles sculptées à motifs floraux. Les moulurations et frises sont aussi très abondantes³.

1 Relevés CRMH 1039 à 1065

2 Relevés du CRMH n° 8.997 à 9003.

3 Relevés MH 15051 à 12057.

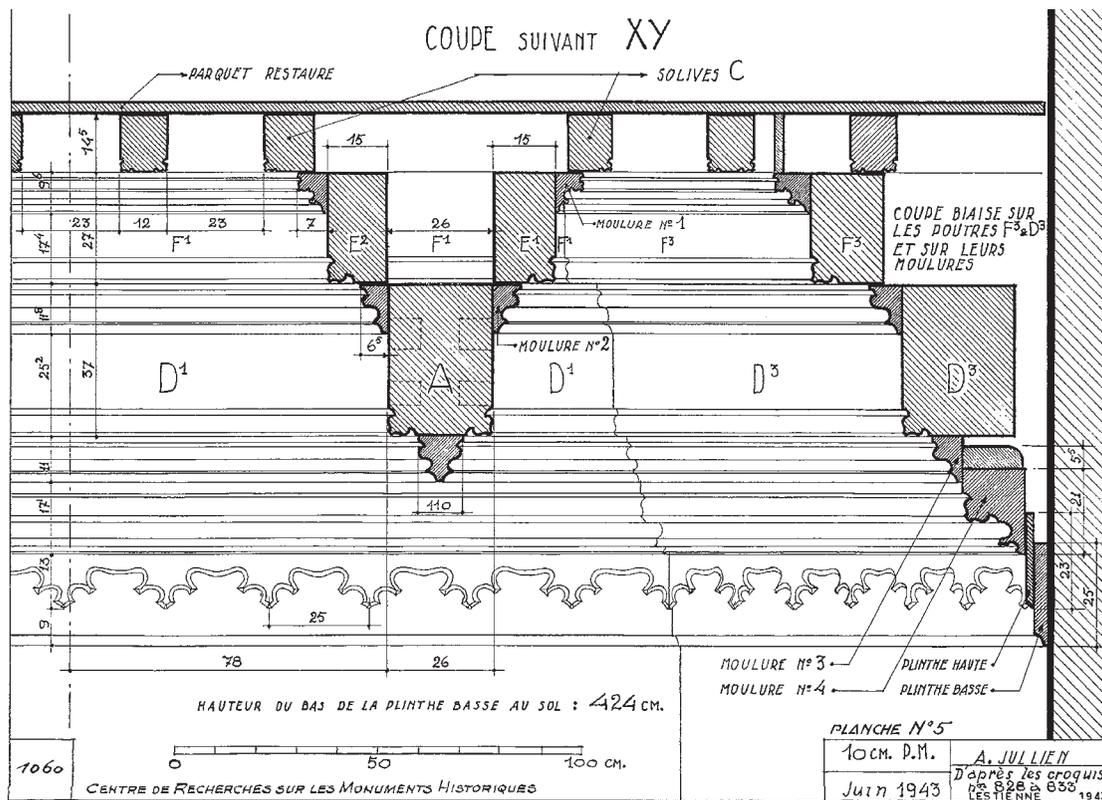


Figure 10.4 : Tarascon, château, tour nord est, coupe transversale , julien, 1943, inv. 1060.

Le plafond de la salle haute de l'aile sud du *Palais du Roure* à Avignon à trois niveaux réalisé entre 1484 et 1498, a une structure à deux niveaux dont les poutres et les solives déterminent de grands caissons moulurés. Il présente des traces de confortation, greffes et tirants cloués sur les solives, sans que l'on puisse en déterminer la date.

Les exemples du XVI^e siècle.

Au XVI^e siècle les caissons augmentent encore de volume et le décor prend, encore plus qu'au siècle précédent, le pas sur la structure pas toujours bien lisible. L'*Hôtel Belli* à Avignon, 119 rue du Vieux Sextier et 8 rue des Fourbisseurs, présente plusieurs exemples de cette évolution dans les années 1540. Il s'agit du grand et du petit plafond du premier étage et du

grand plafond du second étage, actuellement divisé en plusieurs pièces et en partie caché sous de faux plafonds¹.

La grande salle du premier étage, donnant sur la rue du Vieux Septier qui mesure près 30 m de long sur 6,96 m de large est couverte d'un plafond à trois niveaux d'éléments porteurs qui déterminent 18 grands caissons de 1,23 m de profondeur, divisés chacun en quatre caissons plus petits, fermés par des closoirs posés perpendiculairement aux poutres secondaires, assemblés dans une rainure de la poutre principale et masqués par des couvre-joints cloués. Les pièces moulurées sont également clouées sur la structure. Les relevés montrent les planches qui forment le plancher du second étage avec le mortier qui sert de support au carrelage.

Le petit plafond du premier étage et celui du second étage à deux niveaux ont une structure comparable de six grands caissons abritant chacun quatre petits caissons ; ceux du premier étage mesurent 79 cm de profondeur et ceux du second étage 85 cm. Le doublement des poutres dans la partie médiane du plafond du second étage laisse supposer qu'il s'agit d'un cloisonnement d'origine.

À Marseille, l'espace entre les solives du plafond à deux niveaux du premier étage de la maison de la maison Diamantée n'est que de 13 à 15 cm. Cette disposition annonce déjà les plafonds à la Française du siècle suivant

Les quelques exemples présentés montrent la lente évolution des plafonds en bois médiévaux. Relevés par des architectes, ces documents sont indispensables aux architectes et aux entreprises lors des restaurations.

Les relevés aquarellés de plafonds peints

La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine conserve dans ses archives des relevés aquarellés à l'échelle 1 de fragments de plafonds peints, le plus souvent des closoirs, commandés par le service des monuments historiques pour conserver la mémoire d'œuvres en danger. C'est le cas pour les châteaux de Capestang, Tarascon, Pomas, du palais des archevêques de

¹ Le grand plafond du premier étage a été altéré par un incendie. C'est à cette occasion que le CRMH a pu en faire le relevé.

Narbonne, et d'un fragment d'un plafond de Montpellier, non localisé, déposé à la société archéologique de cette ville. Henri Revoil réalise vers 1855 12 relevés de détails du plafond du château de Capestang, personnages, éléments de décor et armoiries. A Pomas, le peintre P. Jannot exécute, en 1984, 13 aquarelles représentant des armoiries dont celles de Savoie, de France et d'Albret et des personnages grotesques. En 1962, Elisabeth Faure relève quelques closoirs représentant des animaux fantastiques au château de Tarascon et en 1977, P. Jannot donne sept aquarelles d'animaux fantastiques du plafond du palais épiscopal de Narbonne.



Figure 10.5 : Pomas, château Relevé d'une scène peinte du plafond, P. Jannot, 1984, inv. 60532.

Cette documentation conserve la mémoire d'œuvres qui peuvent avoir disparu ou être aujourd'hui altérées. Elle est utile aussi bien aux historiens et aux architectes qu'aux artisans chargés de leur restauration. Lorsqu'elle se substitue à l'original dans une exposition, elle permet, mieux que la photographie, d'appréhender aussi bien l'iconographie de l'œuvre que sa technique (*figure 10.5*).

Jannie MAYER
Conservateur en chef du patrimoine

*Restauration immobilière,
histoire de l'art et fiscalité :
un plafond peint du XV^e siècle
découvert à Carcassonne*

Jean-Michel Martin

C'est en 2006 que des travaux de restauration immobilière d'un immeuble situé au 51 rue de Verdun à Carcassonne, dans le secteur sauvegardé de la ville basse, ont révélé la présence de deux importants plafonds peints au rez-de-chaussée et au 1^{er} étage d'un immeuble patricien de la bastide Saint Louis.

L'architecte des bâtiments de France a émis une prescription de conservation et de restauration dans son visa pour l'autorisation spéciale de travaux qui a nécessité une étude complète du contexte de la découverte, à savoir une étude archéologique du bâti et une recherche archivistique.

Cette opération de restauration immobilière s'inscrit donc géographiquement dans le secteur sauvegardé de la bastide Saint Louis de Carcassonne et fiscalement dans le contexte de la loi Malraux. Cette loi incitative, créée à l'initiative de l'ancien ministre du Général de Gaulle, fait appel à l'initiative privée pour réhabiliter les centres des villes et permet aux propriétaires bailleurs d'un immeuble situé dans un « secteur Malraux » de défiscaliser la totalité du montant des frais d'achat et de travaux de restauration de cet immeuble.

C'est la rencontre de ces deux mondes, apparemment opposés, de l'histoire de l'art et de la fiscalité, réunis le temps d'une opération immobilière et financière pour la sauvegarde du patrimoine, que le lecteur va pouvoir découvrir.

Contexte historique

Fondée en 1248 par saint Louis, la prospérité de la bastide de Carcassonne reposera du XIV^e au XVIII^e siècle sur une industrie drapière florissante. Cette aisance financière modèlera l'architecture de la ville-basse, en particulier celle de l'ancienne *carrière Mage* (actuelle rue de Verdun), dans laquelle de nombreux hôtels particuliers, propriétés de riches marchands, de clercs, de consuls ou d'officiers de la sénéchaussée, vont être édifiés au cours des siècles. L'immeuble du 51 rue de Verdun appartient dès 1470 à Pierre de Belissen dont la famille est originaire de Trèbes (Aude). Ce dernier était un commerçant aisé, négociant en denrées alimentaires et produits agricoles ; il était également propriétaire, avec son frère, d'une hôtellerie située à Barbaira. Il est possible que la demeure du 51 rue de Verdun ait servi d'hôtellerie, ce qui expliquerait peut-être la présence de scènes paillardes représentées sur les plafonds peints du rez de chaussée et du 1^{er} étage¹

¹ Le plafond peint du 1^{er} étage n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie

Rez-de-chaussée

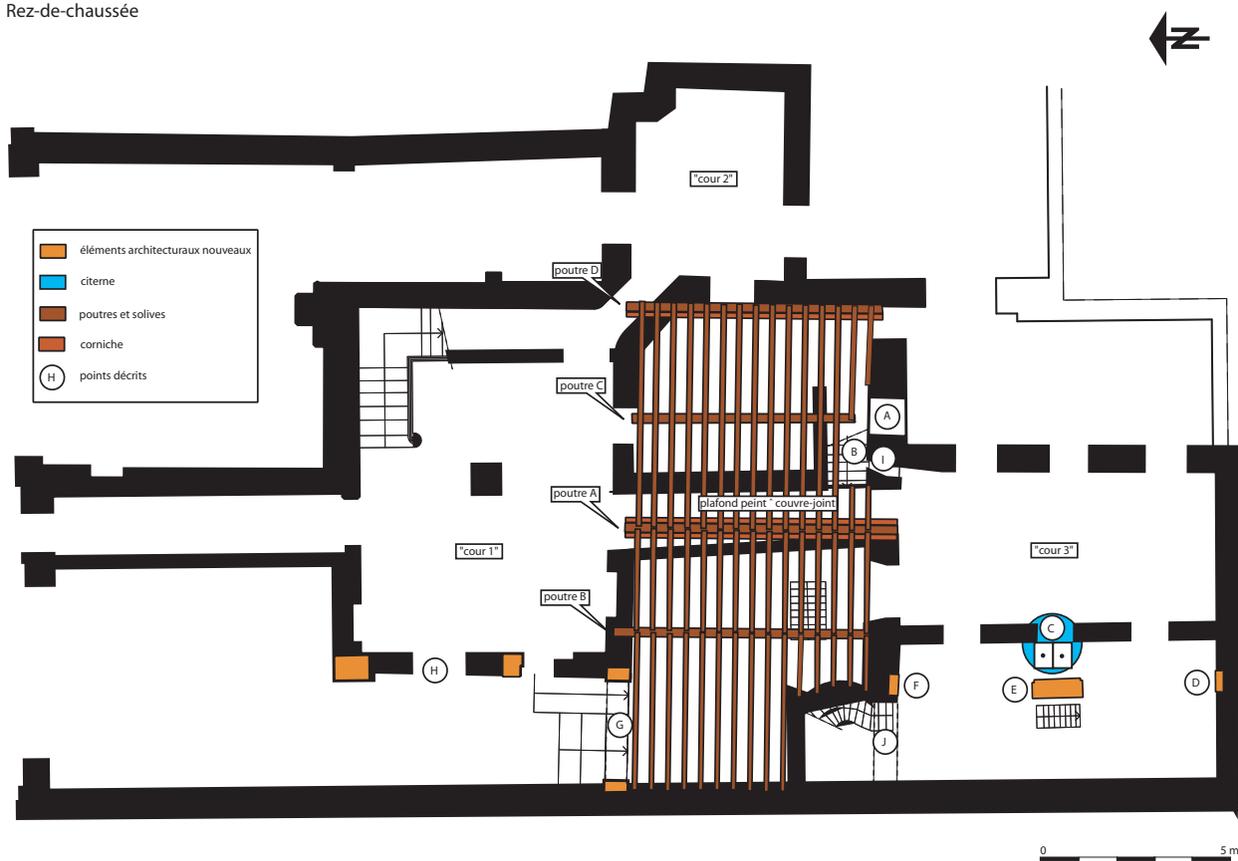


Figure 11.1 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XVe siècle. Plan de l'état actuel du rez-de-chaussée et du plafond peint.

Configuration générale de l'hôtel particulier

L'hôtel s'étire du nord au sud dans une bande relativement étroite. L'accès principal se faisait au nord par la *carrière Mage* et une entrée de service devait compléter la desserte grâce à l'existence d'une ruelle, aujourd'hui disparue, située au sud. Si l'on sait à présent, grâce aux plafonds peints, que l'hôtel existait au moins au milieu du XV^e siècle, la date de sa création, ainsi que celle des constructions qui ont pu le précéder, ne nous est pas connue.

De nos jours, l'hôtel comprend deux cours intérieures séparées par deux corps de logis accessibles par deux étroits couloirs piétonniers : le premier donnant sur la rue de Verdun et le deuxième, plus retiré, situé entre les deux cours. Les décors peints sur plafonds se situent dans le deuxième corps de logis au rez-de-chaussée et au premier étage (seuls les plafonds du rez de chaussée ont fait l'objet d'une étude approfondie).

Les façades sur rue du 51 et 49 rue de Verdun

L'étude du bâti se limite, au-delà de la structure générale de l'immeuble, au rez-de-chaussée et à une partie du 1^{er} étage du 51.

- n° 49 : façade à pans de bois à trois étages en encorbellement, sa datation (XVI-XVII^e ?) est difficile car elle est entièrement crépie, avec des croisées sub-contemporaines (XIX^e).

- n° 51 : façade en pierre à deux étages comprenant en rez-de-chaussée une porte d'accès étroite menant au couloir d'entrée et une grande arche en pierre de taille abritant l'entrée d'un magasin. Le premier étage comprend de larges baies dont l'appui repose sur des corniches en pierre et des garde-corps en fer forgé ouvragé. Le second étage offre des baies identiques mais d'une hauteur moindre pour ménager la perspective ; les garde-corps en fer présentent un décor d'arcs brisés néo-gothique (XIX^e).

La cour 1

Le couloir d'accès conduit à une première cour de forme rectangulaire (6,50 m x 4,00 m) qui dessert les étages supérieurs grâce à un grand escalier auquel on accède par une galerie de vaste proportion, munie de deux arcades en plein cintre (*figure 11.1*). La cage d'escalier occupe un grand espace supérieur à celui de la cour (6,50 m x 5,00 m).

En règle générale l'ensemble paraît stylistiquement et chronologiquement homogène. Le

format des baies, le style de l'escalier et de sa rampe, la présence des arcs de décharge en brique permettent de proposer une mise en œuvre au XIX^e siècle.

Le décrépiage de la façade ouest a permis de mettre au jour une arcade voûtée en anse de panier ignorée jusque-là et condamnée probablement durant les travaux de transformation au XVIII^e et au XIX^e siècle. L'exploration du faux plafond situé au dessus du magasin a permis d'observer sa mise en œuvre. L'intrados massif et bien appareillé est intact, mais une partie du sommier et du claveau nord a été enlevée anciennement.

Le couloir entre la cour 1 et 2

Ce passage permet d'accéder aux bâtiments situés dans la cour 2. De création récente (XIX^e siècle), il traverse de part en part la pièce aux plafonds peints qui au milieu du XV^e siècle ne faisait qu'une. Il est constitué, à l'ouest d'une cloison fine montée en briques foraines posées de champs, et à l'est d'un mur de moellons plus épais.

La cour 2

Cette deuxième cour est légèrement plus grande que la cour 1 (8,40 m x 4,00 m). Elle est composée au sud d'un mur aveugle mitoyen, riche en informations architecturales, au nord d'un mur à deux étages assez remanié, et à l'est et à l'ouest de deux autres bâtiments étroits.

Tous ces éléments reliés à l'arche retrouvée dans la cour 1 (noté H) et à l'arceau (noté G) attestent avec certitude l'existence, au moins au XVII^e siècle, d'une grande galerie nord-sud qui permettait de desservir les différents corps de logis.

Le rez-de-chaussée

Les observations que l'on peut faire dans l'espace occupé par le magasin sont assez limitées à cause de la présence de ce commerce en activité. Toutefois une grande partie du plafond correspondant a pu être explorée. La première partie du magasin, située sur rue, comporte un faux plafond ancien (XVIII^e-XIX^e siècles) fait d'un lattis plâtré qui cache un plafond primitif constitué de poutres brutes et de solives placées côte à côte sans entrevous. Ce plafond ne présente aucun décor peint et il est datable aussi de la même époque.

Dans l'espace compris entre le plafond et le faux plafond, on observe le cintre de l'arcade H et celui de l'arcade G fait de pierres de tailles bien appareillées.

Dans la deuxième partie du magasin, donnant sur la cour 2, le plafond du XV^e siècle est bien présent, mais sa reconnaissance intégrale n'a pas pu être réalisée à cause de la présence d'un faux plafond récent qui n'est pas accessible.

Le plafond décoré du rez-de-chaussée

Technique, mise en œuvre, datation.

Le plafond décoré du rez-de-chaussée est implanté dans ce qui était au XV^e siècle une très vaste salle de 12,50 m x 6,00 m, soit 75 m². Il est installé sur 4 poutres moulurées en pin, espacées de 3,00 m en moyenne et munies à l'origine de corniches rapportées¹ sur lesquelles reposent les solives également en pin (largeur 13,00 cm, hauteur 25,00 cm). Le merrain² proprement dit est recouvert de couvre-joints décorés placés perpendiculairement aux solives. Les poutres et les solives portent des moulures pleines et creuses de type tore à profil semi-circulaire et cavet. Ces poutres et solives ont fait l'objet d'une datation par dendrochronologie sur 7 échantillons qui ont donné une date d'abattage en 1451-1452, d'après le rapport dressé par le laboratoire Archeolabs.

L'état général du plafond est très correct, on note cependant des perturbations dues à la construction des deux cages d'escalier du XIX^e siècle situées dans la réserve du magasin et à l'extrémité méridionale du magasin.

Inventaire descriptif des ais d'entrevous.

Les ais d'entrevous sont des panneaux de bois décorés de peintures placés obliquement dans une rainure ménagée entre deux solives. Leur dimension moyenne est de 30,00 cm de côté. Ces panneaux étaient peints au sol, avant la pose, et découpés à la demande, au fur et à mesure que le plancher était mis en place, d'où l'existence fréquente d'imperfections dans le sciage des panneaux : partie de décor amputé ou motif partiellement caché par un couvre-joint.

Les thèmes abordés reprennent les sujets courants de l'époque, propres à l'imaginaire et au répertoire iconographique gothique. À savoir principalement, le bestiaire fantastique composé d'animaux imaginaires, auxquels s'ajoutent de nombreuses représentations de chiens lévriers et de cygnes. Des références religieuses nombreuses représentant des diables ou diabolins, de nombreux anges ailés, des apôtres, et le monogramme IHS. Plusieurs phylactères contiennent des maximes ou sentences en latin ou occitan ancien. Des scènes de la vie quotidienne représentent plusieurs artisans au travail. Plus parcimonieusement, des scènes galantes, voire

¹ Dans la majorité des cas, sauf sur la poutre A et D du rez-de-chaussée, les corniches ont été enlevées et réutilisées pour soutenir les faux plafonds créés plus tard.

² Partie horizontale du plafond entre les solives.

carrément scabreuses ou de débauche parsèment les décors. Un seul thème, lié probablement au carnaval, représente une tête d'homme affublée d'un soufflet. On notera l'absence de référence au pouvoir royal ou local comme c'est le cas dans la maison Mora située à proximité, au 34 rue Jules Sauzède¹ et dont le plafond peint présente de grandes similitudes avec le 51 rue de Verdun, bien que postérieur de cinquante ans environ (1503-1509).

Les ais sont répartis sur 4 poutres, dont une poutre de rive. La partie ouest a probablement été remaniée et l'intervalle compris entre les poutres A et B n'a pu être que partiellement observé. De ce fait l'étude spatiale de la répartition des décors n'a pas été abordée pour l'instant. Les fonds des ais sont bleus, ou rouge vif avec, des décors fins de rameaux et de fleurs à quatre pétales, appliqués au pochoir.

Poutre D (du sud vers le nord). Les 3 premières métopes n'ont pas pu être identifiées car elles ont été recouvertes de peinture, vraisemblablement au XIX^e siècle. Elles semblent cependant intactes.

1 : tête et buste d'ange regardant de côté, vêtu d'un pourpoint rouge vif.



Figure 11.2 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Animal fantastique, palmipède à gueule de chien grande ouverte.

2 : homme baissé, vu de dos, braies baissées et pourpoint relevé présentant irrévérencieusement son postérieur.

3 : phylactère contenant un texte occitan en lettres gothiques : ... *pour moula*. Une pause dans les scènes représentées : *mòla* signifie un arrêt, une relâche.

4 : animal fantastique, palmipède à gueule de chien grande ouverte (*figure 11.2*).

5 : palmipède posé sur l'eau, genre cygne, aux ailes rouges déployées.

6 : animal fantastique, oiseau à deux corps et une seule tête humaine à oreilles de félin ou de canidé.

7 : lévrier assis sur son arrière-train à l'allure élégante et regardant de côté.

¹ Ch. de Mérindol, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit, Les décors peints. Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*. T.2, Pont-Saint-Esprit, 2001.

- 8 : animal fantastique, oiseau à ailes déployées rouges et tête humaine à oreilles arrondies.
- 9 : figure de diable sur fond rouge, portant un bonnet pointu assimilable à un bonnet de fou.
- 10 : figure de dame portant une coiffe, la tête tournée de côté et regardant en l'air, dans une posture d'attente.

Poutre C (du sud vers le nord).

Face Est. Deux métopes ont disparu lors du sciage de la poutre pour la construction de l'escalier moderne et une a été badigeonnée.

- 1 : lion vu de profil, la langue sortie.
- 2 : phylactère tenu par un homme revêtu d'un pourpoint vert et de poulaines. Le texte est écrit en lettres gothiques : *ave regina celorum*, allusion au début d'une prière catholique à la Vierge.
- 3 : animal fantastique, homme revêtu d'un pourpoint rouge à pattes de chien et tête de cygne aux ailes déployées.
- 4 : animal fantastique, homme-chien à pattes d'oiseau revêtu d'un pourpoint vert.
- 5 : animal fantastique, félin à deux corps, aux ailes déployées, surmonté d'une tête humaine aux oreilles pointues.
- 6 : centaure tourné vers la droite.
- 7 : centaure tourné vers la gauche ; les deux métopes, volontairement affrontées, figurent une scène de combat entre des centaures.
- 8 : cygne vu de profil sur un fond rouge.
- 9 : panier en osier tressé contenant des fleurs rouges et brunes à cinq pétales réalisées au pochoir.
- 10 : chien du genre lévrier, la tête et le cou tournés à droite, la langue tirée et portant un collier rouge.
- 11 : scène identique.

Face Ouest. Deux métopes disparues.

- 1 : dame de qualité coiffée d'un bonnet et vêtue d'une tunique rouge à revers en hermine. La main gauche est posée sur la hanche, tandis que le bras droit présente une fleur coupée.
- 2 : gentilhomme vêtu d'un pourpoint de couleur brune et coiffé d'une toque dans la même attitude que la scène précédente ; ces deux métopes constituent une frise évoquant une scène galante.

3 : scène de tournoi. Gentilhomme coiffé d'une toque brandissant un cimenterre et un petit bouclier.

4 : idem, ces deux scènes sont liées et figurent deux combattants affrontés.

5 : IHS en lettres gothiques, abréviation latine de « Jésus sauveur des hommes ».



Figure 11.3 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XVe siècle. Closoir - Scène d'artisanat : un homme revêtu d'une tunique rouge taille une pièce de cuir avec un tranchet sur un comptoir en bois.

6 : Tête d'homme contenue dans un soufflet de cuisine. Le souffle produit est suggéré à l'extrémité du soufflet. Il s'agit vraisemblablement d'une scène carnavalesque, le *buffo-li*.

7 : scène d'artisanat ; un homme revêtu d'une tunique rouge taille une pièce avec un tranchet sur un comptoir en bois. La scène est surmontée d'un texte en lettres gothiques : *jeg talle quir large forma* (je taille cuir). On remarquera le mélange des mots occitan *ieu* et latin *ego* (figure 11.3).

8 : un homme debout, vêtu d'un pourpoint vert et de poulaines, tient une balance chargée d'outres. Un texte gothique partiellement effacé, visible au-dessus du bras droit du personnage, laisse apparaître le mot *vin* (figure 11.4).

9 : scène d'artisanat ; un homme assis sur un tabouret à trois pieds, revêtu d'un pourpoint rouge et d'un tablier blanc redresse le fil d'une faucille sur une enclume posée sur un billot. La scène est agrémentée d'un texte gothique : *jeg fai tout* (je fais tout) (figure 11.5).

10 : scène d'artisanat ; un homme debout revêtu d'un pourpoint vert et de chausses rouges façonne une flèche à l'aide d'un rabot sur une bille de bois. La scène est légendée d'un texte en lettres gothiques : *je fais droyt* (figure 11.6).

11 : scène érotique figurant deux jeunes hommes vêtus de pourpoints verts et marron. Les deux hommes sont l'un derrière l'autre, le regard tourné vers le ciel d'où tombent des rayons de lune ; l'un des hommes pose ses mains sur les épaules du second qui pratique l'onanisme.

12 : ange aux ailes rouges revêtu d'une bure marron et présentant un écu (la forme de



Figure 11.4 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Scène d'artisanat : un homme debout revêtu d'un pourpoint vert et de chausses rouges façonne une flèche à l'aide d'un rabot sur une bille de bois. La scène est légendée d'un texte en lettres gothiques : *je fais droyt*.

Figure 11.5 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Un homme debout, vêtu d'un pourpoint vert et de poulaines, tient une balance chargée d'outres. Un texte gothique partiellement effacé, visible au dessus du bras droit du personnage, laisse apparaître le mot vin.



Figure 11.6 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Scène d'artisanat ; un homme assis sur un tabouret à trois pieds, revêtu d'un pourpoint rouge et d'un tablier blanc redresse le fil d'une faucille sur une enclume posée sur un billot. La scène est agrémentée d'un texte gothique : *jeg fai tout* (je fais tout).



Figure 11.7 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XVe siècle. Closoir - Animal fantastique, sorte de chameau à mâchoire de carnassier, au corps ponctué de tâches rouges et bleues.

Figure 11.8 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XVe siècle. Closoir - Animal fantastique, sorte de bigorne, dont le corps est recouvert d'écailles, les pattes munies de sabots, la queue longue ; la tête et le bec sont ceux d'un rapace à longues oreilles pointues.



Figure 11.9 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XVe siècle. Closoir - Animal fantastique, genre d'escargot ou d'ammonite contenant une sorte de crustacé menaçant, la gueule ouverte avec des antennes sur la tête.

l'écu est bien synchronique du XV^e siècle). La croix contenue dans l'écu n'a pas été identifiée pour l'instant : marque de marchand ou de maison, simple croix ?

Poutre A (du sud vers le nord).

Face Est.

1 : ange ailé revêtu d'une robe de bure de couleur claire présentant une couronne tressée et tenant dans l'autre main une lance.

2 : centauresse affrontée tenant une lance et un petit bouclier.

3 : centaure affronté tenant une lance et un bouclier en forme d'écu. L'avant-train du cheval est constitué de serres d'oiseau. L'écu présente un probable blason qui reste à identifier, « de gueules à une croix de sable ».

4 : lévrier au repos assis sur son arrière-train et représenté tourné à gauche. Il porte un collier muni d'un anneau.

5 : personnage vêtu d'une tunique rouge représenté la tête en bas, les jambes prises dans la gueule d'un animal fantastique, un loup peut-être ?

6 : animal fantastique, sorte de chameau à mâchoire de carnassier, au corps ponctué de taches rouges et bleues (*Figure 11.7*).

7 : animal fantastique à groin en forme de flûte dont l'échine supporte une tour bâtie.

8 : animal fantastique, sorte de bigorne, dont le corps est recouvert d'écailles, les pattes munies de sabots, la queue longue ; la tête et le bec sont ceux d'un rapace à longues oreilles pointues (*figure 11.8*).

9 : phylactère présentant un texte en lettres gothiques : *seigneur escarnaval laisama pasar sivous plait.*

10 : homme d'arme revêtu d'une cotte de maille surmontée d'un pourpoint rouge et d'une salade. Il est muni d'une lance, d'une épée et d'une arbalète.

11 : animal fantastique, genre d'escargot ou d'ammonite contenant une sorte de crustacé menaçant, la gueule ouverte avec des antennes sur la tête (*figure 11.9*).

12 : phylactère présentant un texte en lettres gothiques : *parle qul dedieu...*

13 : un homme s'adonnant à la boisson est en position debout, tourné vers la droite, vêtu d'un pourpoint vert et de chausses marron ; il tient un pichet et un verre à boire.

14 : femme ou courtisane en position debout tournée vers la gauche et relevant ses jupes devant elle. La scène s'inscrit dans un texte en lettres gothiques : *Ne boit point sul...* Cette figure fait pendant à la précédente puisque les deux personnages se regardent et semblent

évoquer les thèmes de la débauche et de la luxure. On note la présence de rayures pudiques et postérieures à la réalisation du décor.

Face Ouest.

Cette partie étant occupée par un magasin, seuls deux sondages ont été réalisés au niveau des toilettes. Deux métopes ont été découvertes. Il est très probable que les ais d'entrevous se prolongent au-delà vers le nord.

1 : tête d'apôtre auréolé avec une inscription incomplète en lettres gothiques : *mar...*

2 : tête d'apôtre barbu et auréolé avec une inscription en lettres gothiques : *flip...*

Cette travée est sans doute dédiée à une frise religieuse représentant le Christ et ses douze apôtres. On compte 14 entrevous sur la poutre A, comme c'est le cas dans la maison Mora, rue Jules Sauzède.

Poutre B (du sud vers le nord).

L'observation des ais sur la poutre B est partielle, car l'accès est rendu difficile, voire impossible à cause de la présence d'un faux plafond situé au niveau du magasin « Z ». La face ouest de la poutre B ne présente pas a priori de panneaux peints. Mais cette hypothèse ne repose que sur la reconnaissance de deux entrevous. De même on notera l'absence de poutre de rive et de métopes sur le mur contigu à la maison « Bousquet ». Il est donc vraisemblable que l'espace compris entre la poutre B et le mur mitoyen a été remanié au niveau du plafond.

Face Est.

1 : d'après une prise photographique de mauvaise qualité sur la face est de la poutre B, on reconnaît la présence d'un ais peint représentant peut-être une figure de diable. Il est probable que les ais sont conservés sur cette face tout le long de la poutre.

La restauration des plafonds, protocole et mise en œuvre

La découverte inattendue des plafonds du rez-de-chaussée et du 1^{er} étage a entraîné un certain nombre de contraintes et une adaptation du projet de réhabilitation de l'immeuble¹.

En premier lieu et rapidement l'immeuble a fait l'objet d'une procédure d'inscription à

1 Les conditions de la découverte des plafonds peints et les impératifs matériels en terme d'accessibilité et de priorité font que les plafonds du rez-de-chaussée que nous venons de décrire n'ont fait l'objet pour l'instant d'aucune restauration ; à l'inverse, les plafonds du 1^{er} étage ont dû être entièrement restaurés.

l'inventaire supplémentaire des monuments historiques ; actuellement une procédure de classement est en cours, portant sur les deux plafonds.

L'architecte a dû ensuite prendre en compte ce nouveau facteur (nécessité de conservation et de restauration, valorisation en recréant les volumes d'origine qui ne correspondait pas nécessairement à la nouvelle distribution des pièces) ; adapter l'intervention travaux et la décoration des volumes aux plafonds découverts ; modifier le budget de travaux et faire voter en assemblée générale des copropriétaires le surcoût¹ ; déposer un nouveau permis de construire soumis à l'avis de la CRMH.

Une fois les copropriétaires informés de la découverte, des réunions préparatoires à la restauration des plafonds ont été organisées avec le Service départemental d'architecture et du patrimoine, la Conservation régionale des monuments historiques et la maîtrise d'ouvrage, pour établir dans les meilleures conditions un protocole d'intervention faisant appel à des restaurateurs spécialisés et reconnus par la CRMH.

Dans le cas du plafond peint du 1^{er} étage qui était en mauvais état (badigeons multiples au lait de chaux, ais manquants, corniches enlevées, couche picturale fragile, appliquée sans apprêt, poutres et solives buchées) il a été décidé conjointement avec la CRMH et le maître d'ouvrage de réaliser dans un premier temps des tests afin de déterminer l'état de conservation des peintures médiévales (figures 11.10 à 11.14) et adapter l'intervention ultérieure à la situation. Ces tests réalisés avec succès, il a été décidé de poursuivre entièrement la restauration. Cette intervention a duré environ 3 semaines à deux personnes pour une surface de plafond à traiter d'environ 40 m²

Voici un aperçu du protocole d'intervention du restaurateur :

- élimination des badigeons modernes par application de compresses humides et enlèvement au scalpel.
- fixation de la couche picturale par application d'une résine
- restauration mesurée des lacunes picturales sans restitution d'éléments disparus
- mise en teinte des bois neuf et anciens
- traitement des bois attaqués par un produit consolidant et anti-xylophage
- ragréage des bois anciens, sur poutre par ponçage des éléments saillants, sur solives ragréage des modénatures

¹ L'augmentation du budget travaux n'est jamais bien perçue, cela va de soit, par les copropriétaires et nécessite des négociations particulières. D'où l'intérêt de réaliser un état des lieux complet en amont de l'opération immobilière.



Figures 11.10 et 11.11 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XVe siècle. Expertise réalisée sur les plafonds de l'étage mettant en évidence l'existence d'un décor peint. Vues de la partie dégagée.



Figures 11.12, 11.13, 11.14 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XVe siècle. Expertise réalisée sur les plafonds de l'étage mettant en évidence l'existence d'un décor peint. Détails : personnage, éléments floraux.

Pour conclure, on peut se demander ce que seraient devenus ces plafonds remarquables sans la bonne volonté des copropriétaires du 51 rue de Verdun, soutenue par le dispositif fiscal ingénieux et motivant de la loi Malraux. On sait (de source sûre !) que plusieurs plafonds décorés ont ainsi disparu à Carcassonne du fait de l'ignorance ou de la crainte (mais souvent les deux vont de pair...). Le coût de ces restaurations est bien sûr élevé et ne peut s'inscrire que dans un dispositif fiscal adéquat, voire un subventionnement des pouvoirs publics. Il reste que ce patrimoine unique qui est comme un livre ouvert, une fenêtre vivante sur le Moyen Âge doit être préservé, entretenu et pour cela mieux connu.

Jean-Michel MARTIN

Conclusion
Philippe Bernardi

L'histoire qu'amorce ce volume est celle d'images fragiles, ne survivant pas toujours aux multiples restructurations des bâtiments, d'images dédaignées, n'ayant pas accédé au statut d'œuvres d'art, d'images méconnues, parce que trop souvent arrachées à un ensemble. Ces images, les contributions rassemblées nous invitent, en premier lieu, à en découvrir la richesse et la diversité. L'étude, menée à l'échelle d'une région, frappe, en effet, par le nombre de vestiges qu'elle met en lumière. Les plafonds peints conservés se retrouvent dans l'ensemble du Languedoc, dans les villes comme dans les villages ; à l'intérieur de châteaux comme de maisons, du XIII^e au XVI^e siècle. Nous saisissons ce décor à travers ce que nous en montre une série d'ensembles majeurs plus ou moins bien étudiés jusqu'à ce jour, comme à Lagrasse, Capestang ou Perpignan, mais nous en percevons également la diffusion à l'aune des mentions ou des vestiges épars, démembrés que peuvent recueillir les archéologues ou les amateurs éclairés.

Encore faut-il noter qu'une partie de ce patrimoine nous demeure inconnue parce que dans le domaine privé ou masqué par un plafond plus récent. L'objet d'étude s'avère ainsi pour partie encore à dégager de sa gangue et, plus qu'à la synthèse, c'est à cette découverte et à une dynamique de mise en valeur de ce patrimoine que nous invitent les contributions réunies ici.

La richesse de ce décor, au-delà de la mise au jour, de l'inventaire, réside également dans sa diversité. Scènes de la vie quotidienne, thèmes religieux ou obscènes, êtres réels ou fantastiques nous introduisent alors à la culture d'une époque. Une culture où se mêlent, de manière parfois déconcertante pour nous, ce que nous désignerions comme le savant et le populaire. C'est là l'intérêt, disons le plus immédiat, d'images dont l'identification n'est pas toujours aisée. Si l'on s'arrête à cette identification, considérant les figures indépendamment les unes des autres, une partie de leur sens nous demeure toutefois inaccessible et elles peuvent n'apparaître, telles des illustrations de magazine, que comme « mille sujets qui chassent l'ennui »¹.

Les auteurs de ce volume montrent que ces images sont à (re)découvrir, à (re)connaître, mais aussi à (re)assembler. À Capestang comme à Pont-Saint-Esprit, de véritables programmes iconographiques raisonnés, avec un sens de lecture et une hiérarchie entre les éléments, émergent ainsi si l'on prend soin d'envisager ces figures dans leur ensemble. Le décor des plafonds nous donne alors à entendre des discours plus ou moins complexes qui débouchent

¹ L. Bruguier-Roure, « Les plafonds peints du XV^e siècle dans la vallée du Rhône », *Congrès archéologique de France, Montbrison, 1885*, 52, Caen, 1886, p. 309-352

sur un autre niveau d'appréhension de la raison d'être de chaque image ou des fonctions que ces dernières peuvent assumer.

Les closoirs, assimilés à de petits tableaux peints, ont été considérés isolément.

Le démembrement des plafonds peints médiévaux s'est trop longtemps accompagné d'une sorte d'abstraction intellectuelle qui a conduit à en envisager les éléments de manière indépendante et chaque closoir comme un petit tableau peint. Le présent ouvrage nous engage à adopter la démarche inverse, à ne pas refermer l'étude sur son objet mais à l'ouvrir le plus largement possible. Cette ouverture amène, au fil des contributions, à replacer les closoirs dans une structure charpentée dont ils ne sont pas toujours (loin s'en faut) les seuls éléments décorés. Il suffit, pour s'en convaincre de penser, par exemple, aux corbeaux de la loggia de la reine au palais des rois de Majorque, à Perpignan, aux poutres à engoulants du château de Gabian ou de la maison située au numéro 23 de la rue des docteurs Bourguet, à Béziers, et aux poutres-femmes ou femmes-poutres du château de Capestang. Du plafond, nous sommes également invités à passer à la charpente de toit qui, comme dans le cas de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit, en est fort proche, en matière de décor.

La peinture des plafonds ne peut, de la même manière, s'envisager indépendamment d'autres formes d'art. Ceci en raison des correspondances qui ont pu exister, dans un même espace, entre, par exemple, le traitement des plafonds et celui des murs ; parfois confiés à un même atelier comme cela semble être le cas pour l'*Hostal* des Carcassone, à Montpellier. Mais également à cause des comparaisons qui peuvent être établies entre, notamment, les figures visibles au plafond du château de Capestang, celles qui illustrent les marges des manuscrits ou celles qui ornent les gargouilles des églises.

Les comparaisons dégagent les contours d'une culture commune et d'influences qui ouvrent l'étude des plafonds peints languedociens sur le domaine français comme sur l'Espagne, d'où proviennent les origines mudéjars que l'on décèle dans le traitement de quelques charpentes (Perpignan et Montpellier), et l'Italie de la Renaissance qui marqua de son style les plafonds de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit.

Ces remises en perspective amènent les auteurs à poser les bases d'une réflexion sur les conditions de production et les contextes d'élaboration de telles œuvres. Les interrogations formulées sur la technique de réalisation ou la commande demeurent, il est vrai, encore largement pendantes et appellent à compléter et à élargir l'enquête. L'apport de ce qui apparaît comme un premier volet d'un travail plus ample sur l'ornementation des charpentes réside alors pour partie dans la mise en place d'une méthodologie dont nous tenterons, ici, de dégager les grands principes.

Au fondement de cette démarche se trouve un indispensable repérage ou inventaire des sources. Des sources qui se composent bien sûr des plafonds eux-mêmes mais également des éléments épars ou des vestiges de ces plafonds, qu'ils soient simplement déposés dans les musées, les monuments, les dépôts archéologiques, chez des particuliers ou remis en œuvre en réemploi. Les charpentes ont aussi fait l'objet de contrats ou d'enregistrements comptables, lors de leur construction, de leur ornementation ou de réfections ultérieures. Elles étaient mentionnées dans les inventaires, ce qui engage à ne pas négliger l'apport des documents écrits, qu'ils soient contemporains de la mise en œuvre ou postérieurs à celle-ci. C'est par ce biais que nous pouvons appréhender un certain nombre de plafonds aujourd'hui détruits. Enfin, il ne faut pas négliger l'apport éventuel de l'iconographie jusqu'ici peu sollicitée.

Cet inventaire apparaît comme la seule manière de prendre la mesure de l'importance de ce type d'ornementation, de sensibiliser le public à son intérêt et, partant, de tenter de protéger et de conserver ce fragile patrimoine. Le repérage doit ensuite s'accompagner d'un enregistrement aussi détaillé que possible de l'ensemble du décor (des images) et de la structure dans laquelle il prend place. C'est, ici, à une véritable archéologie des charpentes qu'il faut en appeler. Une archéologie prenant en considération les traces de mise en œuvre (marquages, traces d'outils...) qui nous renseignent sur les techniques de confection de l'ensemble (structure et décor). Une archéologie mettant aussi en évidence les transformations subies au cours des siècles et qui ont pu modifier profondément l'organisation initiale de l'ensemble. L'analyse dendrochronologique, menée de manière concertée avec l'étude historique, permet d'affiner considérablement notre appréhension de la structure envisagée. La date d'abattage des bois est une indication déjà fort précieuse mais l'intérêt de la dendrochronologie va bien au-delà avec la caractérisation fine des bois qu'elle peut proposer et qui nous renseigne sur leur nature (essence, âge des arbres...) comme sur la ou les zones probables de provenance.

Chaque charpente, chaque plafond a une histoire faite de multiples événements qui vont de sa construction jusqu'à, parfois, sa destruction, voire sa reconstruction, mais qui passe aussi par des réfections (quelquefois sous la forme de repeints ou de décapages radicaux) et par des restaurations. Cette histoire intéresse le chercheur, d'un point de vue monographique, par ce qu'elle permet d'apprendre sur une structure précise. Elle renseigne aussi, de manière plus large, sur l'évolution du goût et des principes de restauration.

Les restaurations sont des étapes à saisir dans l'évolution d'une structure, elles offrent aussi l'occasion de mieux appréhender certains aspects du décor à partir de l'analyse des couches picturales elles-mêmes c'est-à-dire par la mise en évidence d'éventuels repeints mais également par la détermination des techniques picturales employées (préparation ou non du support, nature des pigments...).

Mieux saisir l'objet dans sa réalité et sa complexité doit ainsi permettre, pour reprendre les termes de Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt, de « construire des comparables » sur une base solide, efficace. Ce n'est qu'à cette condition que l'on peut prétendre dégager d'éventuelles influences et/ou spécificités.

L'enjeu, à travers cette démarche, est d'atteindre à une certaine maturité de la recherche et de passer en quelque sorte de l'étude de peintures sur plafonds à celle de l'ornementation des charpentes pour, redonnant ainsi sa plénitude à l'objet, aller vers plus d'Histoire. Une histoire multiple : une histoire de techniques (constructives ou décoratives) encore bien mal connues ; une histoire culturelle perceptible à travers les programmes restituables et les fonctions assumées au Moyen Âge par l'ornementation mais également à travers l'évolution des goûts ou de la perception que l'on a pu avoir de ces décors au cours des siècles suivants ; une histoire économique et sociale, celle d'artisans ou d'artistes dont les figures les plus éminentes commencent à se dessiner mais dont les conditions de vie et de travail nous échappent encore dans leur ensemble ; une histoire artistique, enfin, qui redonne toute sa place à des œuvres sous certains aspects « marginales » mais dont la richesse et l'intérêt ne sont à présent plus à démontrer.

Le patrimoine languedocien a, dans ce domaine, suscité des travaux pionniers qui ont largement ouvert la voie aux études actuelles. Plus qu'ailleurs en France, des initiatives se font jour pour mettre en valeur et préserver ces témoins fragiles du passé. Ce n'était que justice d'en faire le point de départ d'une entreprise ayant pour objet l'étude scientifique et la mise en valeur des plafonds peints médiévaux.

Philippe BERNARDI
CNRS, LAMOP-UMR 8589

Postface

Les articles réunis dans ce volume ne constituent évidemment pas une étude exhaustive de l'art décoratif des charpentes et plafonds peints, art qui fleurit en Languedoc à partir de la fin du XIII^e siècle. A Narbonne, le superbe plafond du Palais archiépiscopal qui nous avait accueillis lors du colloque de février 2008 est à peine présent ; de même la maison des infirmières qui était alors en cours de restauration. Les closoirs du château de Pomas, ou du logis abbatial de l'abbaye de Saint Hilaire, du début du XVI^e siècle, mériteraient aussi une attention que ce premier livre n'a pu leur accorder. Sans parler des demeures urbaines où nombre de plafonds peints attendent, plus ou moins cachés sous des badigeons gris qu'on leur appliqua lorsqu'ils cessèrent de plaire ; à Béziers, par exemple. Sans parler des tribunes des églises...

La mise en regard des plafonds présentés et étudiés lors de ce premier colloque nous a convaincus que certains étaient de vraies œuvres d'artistes et que tous étaient des documents très précieux sur les techniques et leurs modes de diffusion, comme sur les goûts et les manières de pensée de leurs commanditaires et de leurs contemporains.

Comme il en existe évidemment, et de très beaux, hors du Languedoc, de l'autre côté du Rhône jusqu'en Italie, en Catalogne et dans le Royaume de Valence, dans l'Albigeois, en Auvergne, dans la région lyonnaise et dans d'autres régions plus septentrionales, ceux-ci aux caractéristiques sensiblement différentes, nous avons été nombreux à souhaiter que ce premier colloque soit suivi d'autres. Le second eut donc lieu à Tarascon et Avignon en mars 2009 ; un autre devrait avoir lieu en mai 2010 en Roussillon et en Catalogne du Nord. Les projets de rencontres futures ne manquent pas. Projets d'études mais aussi d'informations sur les problèmes que posent la conservation et la restauration de ces œuvres.

La nécessité d'un programme fédérateur apparut : l'Association pour la recherche sur les charpentes et plafonds peints médiévaux (RCCPM) aura cette ambition, celle de constituer un lien entre les personnes, un lieu d'échanges réels et virtuels, un accompagnement pour les étudiants, un espace d'informations sur les découvertes, les études nouvelles et les procédés de restauration.

Table des figures

1. Une expérience pionnière : la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit

Figure 1.1 : La cour royale de justice, 1337-1343, vue d'ensemble (photo Jeanne Davy, Nîmes).

Figure 1.2 : La salle d'apparat du premier étage de Guillaume de Piolenc, 1450, vue d'ensemble, (photo Jeanne Davy, Nîmes).

Figure 1.3a : La salle d'apparat du premier étage de Guillaume de Piolenc, 1450, détail : portrait de maure en raccourci (photo Maryan Daspet, Villeneuve-lès-Avignon).

Figure 1.3b : La salle d'apparat du premier étage de Guillaume de Piolenc, 1450, détail : portrait présumé de Guillaume de Piolenc (photo Maryan Daspet, Villeneuve-lès-Avignon).

2. Les plafonds peints. Etat de la question et problématique.

Figure 2.1 : Plan du plafond du palais archiépiscopal de Narbonne.

Figure 2.2 : Plan du plafond de la *Chambre du cerf*, Avignon, Palais des Papes.

Figure 2.3 : Plan du plafond de l'hôtel des Baroncelli (hôtel du Roure), Avignon.

3. Décor et support : quelques éléments de terminologie relatifs aux charpentes peintes médiévales

Figure 3.1 : Closoir faisant partie d'un ensemble de 12 pièces conservées au Musée du Petit Palais à Avignon, sous l'appellation « Ecole d'Avignon xv^e siècle. Anonyme, inv. 13. 12 Panneaux peints provenant du plafond d'une maison gothique à Avignon ».

Figure 3.2 : Le closoir, d'après A. Boato, *Costruire « alla moderna ». Materiali e tecniche a Genova tra XV et XVI secolo*, Florence, 2005 (*Biblioteca di archeologia dell'architettura* 4), particulièrement p. 72, fig. 60.

Figure 3.3 : Plafond du Petit Palais, Avignon (détail).

Figure 3.4 : Le Cache-Moineaux, d'après Compagnons passants charpentiers du devoir, « Le glossaire du charpentier », dans *La charpente et la construction en bois*, tome 2-1, Paris, 1980, p. 31 (*coll. Encyclopédie des métiers*).

Figure 3.5 : Plafond de la chambre du Cerf au Palais des Papes. En G : « Closoir posé de biais dans la chambre des solives et au droit des poutres secondaires », d'après Compagnons passants charpentiers du devoir, « Les plafonds et les planchers », dans *La charpente et la construction en bois*, tome 6bis-3, Paris, 1990 (*coll. Encyclopédie des métiers*).

4. Le plafond peint est-il un espace marginal ? L'exemple de Capestang

Figure 4.1 : Plafond de Capestang, Dessin schématique, (Agnès Marin).

Figure 4.2 : Engoulant, Plafond de Capestang, Poutre III, (février 2007).

Figure 4.3 : Marges à drôleries, *Heures à l'usage d'Amiens*, Abbeville, BM, ms. 16, f. 12v (fin XV^e).

Figure 4.4 : Soufflacus, closoir du mur ouest, Capestang.

Figure 4.5 : Soufflacus, closoir du mur ouest, Capestang.

Figure 4.6 : Singes soufflacus, Villefranche de Rouergue, Ancienne collégiale Notre-Dame, 1473-1487. (Photo E. C. Block).

Figure 4.7 : Closoir, poutre I, Capestang.

- Figure 4.8* : Décret de Gratien, BnF, ms. lat. 3893, f. 98.
Figure 4.9 : Scène de rasage pubien, presbytère de Lagrasse.
Figure 4.10 : Motifs des poutres.
Figure 4.11 : Orientation et répartition des images dans le plafond de Capestang.
Figure 4.12 : Le cortège mis en scène (poutre III).
Figure 4.13 : Répartition des différents espaces, plafond de Capestang.
Figure 4.14 : Lévrier, Capestang.
Figure 4.15 : Couple, Capestang.
Figure 4.16 : Echassier, Capestang.
Figure 4.17 : Caricature de moine, Capestang.
Figure 4.18 : Hybride anthropomorphe, Capestang.
Figure 4.19 : Le coq et le renard, fable(?), poutre V ouest.
Figure 4.20 : Grimace, Capestang.
Figure 4.21 : Grimace, enseigne.
Figure 4.22 : « Bien ai a qui me porte », enseigne
Figure 4.23 : Chien, Gargouilles, Notre-Dame-de-l'Epine, (Marne), 1515-1524.

5. Homogénéité et nuances thématiques autour de Narbonne, à travers les plafonds peints de Lagrasse et de Capestang.

- Figure 5.1* : Château de Capestang – Scène courtoise.
Figure 5.2 : Château de Capestang – Une âme sauvée du purgatoire.
Figure 5.3 : Ancien presbytère de Lagrasse – Salle est de l'étage – la prostituée.
Figure 5.4 : Ancien presbytère de Lagrasse – Salle du rez-de-chaussée – Fable du monde inversé.

6. Le plafond de la loggia de la reine au palais des rois de Majorque de Perpignan.

- Figure 6.1* : Le palais dans la ville. (A. de Roux, *Atlas historique des villes de France, Perpignan*, Paris, CNRS, 1997).
Figure 6.2 : Vue aérienne du palais depuis l'ouest, vers 1990. (Service photographique de la Mairie de Perpignan).
Figure 6.3 : Le porche et la loggia de la reine, façade sur la cour sud. (Cl. A. Marin, 2007).
Figure 6.4 : Plan des appartements de la reine, distribution. (Relevé A. Marin, 2005).
Figure 6.5 : Façade nord des appartements de la reine, état en 1947. (Médiathèque du Patrimoine, Cl. J. Comet, M.H. 142 123).
Figure 6.6 : Plafond de la loggia de la reine, vue générale vers l'est. (Cl. A. Marin, 2004).
Figure 6.7 : Vue générale des deux niveaux de support du plancher, rive sud. (Cl. A. Marin, 2004).
Figure 6.8 : Rive sud, vue en contre-plongée : deux niveaux de supports superposés. (Cl. A. Marin, 2004).
Figure 6.9 : Sous-couche orange sur planchette de joue de poutre. (Cl. A. Marin, 2004).

- Figure 6.10* : Bordure de cloisoir non peinte. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.11* : Vue générale de la rive sud : échassier à tête couronnée sur le corbeau de premier plan. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.12* : Détail de rinceaux à palmettes et couronnes. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.13* : Echassier gobant un poisson. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.14* : Echassier encapuchonné. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.15* : Echassier à tête « végétalisée ». (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.16* : Echassier à tête de loup encapuchonné. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.17* : Echassier à tête humaine soufflant dans un olifant. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.18* : Echassier à tête humaine soufflant dans un olifant - détail. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.19* : Echassier à visage féminin. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.20* : Créature appartenant à la veine facétieuse. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.21* : Centaure tirant à l'arc. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.22* : centaure jouant de la viole. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.23* : Sirène à queue bifide. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.24* : Visage humain à oreilles de bovin. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.25* : Veine bouffonne. (Cl. A. Marin, 2004).
- Figure 6.26* : Enluminure de capbreu roussillonnais.
- Figure 6.27* : Cloisoir n° 4 déposé de la maison Sicart à Montpellier, collection de la Société archéologique de Montpellier.

7. Trois plafonds montpelliérains du Moyen Âge

- Figure 7.1* : Ecorché du plafond de la grand chambre des Carcassonne (dessin B. Sournia).
- Figure 7.2* : Décor peint de la grand chambre des Carcassonne avec la frise à la légende de Saint Eustache (relevé B. Sournia).
- Figure 7.3* : Détail du plafond de l'hostal des Bucelli.
- Figure 7.4* : Ecorché du plafond des Bucelli (dessin B. Sournia).
- Figure 7.5* : Motifs à entrelacs de plusieurs plafonds montpelliérains de la fin du XIII^e ou du début XIV^e siècles. Les deux bandeaux en haut et le bandeau inférieur proviennent du décor d'un *hostal* du 1 rue Collot, Ce dernier bandeau a son équivalent exact au plafond des Carcassonne. L'avant dernier bandeau provient du plafond des Bucelli. (croquis B. Sournia).
- Figure 7.6* : Plafond de la loge de Jacques Cœur, vue d'ensemble.
- Figure 7.7* : Plafond de la loge de Jacques Cœur, écorché (dessin B. Sournia).

8. Quelques exemples de plafonds peints médiévaux et tardo-médiévaux à Béziers.

- Figure 8.1* : Carte de localisation des plafonds peints médiévaux repérés à Béziers.
- Figure 8.2* : Béziers (XIV^e-XV^e s.), maison au n° 5 de la rue du Général Crouzat, pièce centrale, face latérale de la poutre médiane, décor végétaux (détail).

Figure 8.3 : Béziers (XIV^e-XV^e s.), maison au n° 5 de la rue du Général Crouzat, pièce centrale, closoir orné d'un phylactère.

Figure 8.4 : Béziers (XIV^e-XV^e s.), maison au n° 5 de la rue du Général Crouzat, pièce centrale, closoir, homme nu courant et urinant dans une fiole.

Figure 8.5 : Béziers (XIV^e-XV^e s.), maison au n° 5 de la rue du Général Crouzat, pièce centrale, closoir, médecin inspectant une fiole de verre.

Figure 8.6 : Béziers (XIV^e-XV^e s.), maison au n° 5 de la rue du Général Crouzat, pièce centrale, closoir portant un lion sorti du registre héraldique.

Figures 8.7 et 8.8 : Béziers (XV^e s. ?), maison au n° 23 de la rue des docteurs Bourguet (anciennement Bourg de Lespignan) closoirs ornés de blasons.

Figure 8.9 : Béziers (3^e quart du XIV^es.), maison impasse de la Notairie, corbelet à gueule de dragon.

Figure 8.10 : Béziers (3^e quart du XV^e s.), maison impasse de la Notairie, extrémités des solives du plancher.

Figure 8.11 : Béziers (fin XVI^e s.), maison au n° 34 de la rue E. Dolet, vue du plafond peint.

Figure 8.12 : Béziers (fin XVI^e s.), maison au n° 34 de la rue E. Dolet, poutre, vue de détail du décor central, profil d'homme à l'antique.

9. Autour de Pézenas, les plafonds peints de la moyenne vallée de l'Hérault. Etat de la question.

Figure 9.1 : La Mort, ais d'entrevous provenant de Clermont-l'Hérault, XV^e siècle. Pézenas, collection S. Ivorra (Pézenas, Musée de la porte). Photo J. Nougaret.

Figure 9.2 : Licorne, ais d'entrevous provenant de l'« avescat » de Gabian, milieu du XV^e siècle. Collection particulière. Photo Serge Sotos.

Figure 9.3 : Scène à personnages, Gabian, l'« avescat », milieu du XV^e siècle. Photo Yvon Comte (D.R.A.C.-L.R., Conservation régionale des Monuments Historiques).

Figure 9.4 : Scène à personnages, Montagnac, hôtel de Brignac, grande salle, v.1470-1480. Photo Christophe Emier / François Nos

10 Structures des plafonds, XIV^e-XVI^e siècles dans la France méridionale d'après les relevés du centre de recherche sur les monuments historiques

Figure 10.1 : Villeneuve-les-Avignon, ancienne livrée de Thurroy, relevé partiel du plafond de la grande salle de l'étage, Lestienne, 1943, inv. 4267.

Figure 10.2 : Béziers, maison de la Notairie, Axonométrie du plafond su rez-de-chaussée, Lalemand, 1968, inv. N° 9007.

Figure 10.3 : Valence, ancien évêché, relevé partiel du plafond du rez-de-chaussée, Lestienne, 1947, inv. 4133.

Figure 10.4 : Tarascon, château, tour nord est, coupe transversale, Julien, 1943, inv. 1060.

Figure 10.5 : Pomas, château Relevé d'une scène peinte du plafond, P. Jannot, 1984, inv. 60532.

11. *Restauration immobilière, histoire de l'art et fiscalité : Un plafond peint du XV^e siècle découvert à Carcassonne.*

Figure 11.1 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Plan de l'état actuel du rez-de-chaussée et du plafond peint.

Figure 11.2 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Animal fantastique, palmipède à gueule de chien grande ouverte.

Figure 11.3 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Scène d'artisanat : un homme revêtu d'une tunique rouge taille une pièce de cuir avec un tranchet sur un comptoir en bois.

Figure 11.4 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Scène d'artisanat : un homme debout revêtu d'un pourpoint vert et de chausses rouges façonne une flèche à l'aide d'un rabot sur une bille de bois. La scène est légendée d'un texte en lettre gothiques : *je fais droyt*.

Figure 11.5 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Un homme debout, vêtu d'un pourpoint vert et de poulaines, tient une balance chargée d'outres. Un texte gothique partiellement effacé, visible au dessus du bras droit du personnage, laisse apparaître le mot *vin*.

Figure 11.6 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Scène d'artisanat ; un homme assis sur un tabouret à trois pieds, revêtu d'un pourpoint rouge et d'un tablier blanc redresse le fil d'une faucille sur une enclume posée sur un billot. La scène est agrémentée d'un texte gothique : *jeg fai tout* (je fais tout).

Figure 11.7 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Animal fantastique, sorte de chameau à mâchoire de carnassier, au corps ponctué de tâches rouges et bleues.

Figure 11.8 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Animal fantastique, sorte de bigorne, dont le corps est recouvert d'écailles, les pattes munies de sabots, la queue longue ; la tête et le bec sont ceux d'un rapace à longues oreilles pointues.

Figure 11.9 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Closoir - Animal fantastique, genre d'escargot ou d'ammonite contenant une sorte de crustacé menaçant, la gueule ouverte avec des antennes sur la tête.

Figures 11.10 et 11.11 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Expertise réalisée sur les plafonds de l'étage mettant en évidence l'existence d'un décor peint. Vues de la partie dégagée.

Figures 11.12, 11.13, 11.14 : Maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, XV^e siècle. Expertise réalisée sur les plafonds de l'étage mettant en évidence l'existence d'un décor peint. Détails : personnage, éléments floraux.

Achevé d'imprimer en octobre 2009
dans les ateliers
de l'Imprimerie Encre Verte
à Perpignan

D.L. : 4^e trimestre 2009

Imprimé en France

