

Le décor peint des édifices civils en Provence au XV^e siècle



Delphine Grenet

Mémoire de Master 2

Sous la direction de Philippe Lorentz

Université Paris IV-Sorbonne

2014

Tome I

Cloisir, hôtel dit des Infirmières, Avignon, © P. de Michele.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire de Master 2 est le fruit d'un travail de recherche débuté en Master 1, sous la direction de Monsieur le professeur Philippe Lorentz et de Madame Rose-Marie Ferré, Maître de Conférences, à l'Université Paris IV-Sorbonne. Cette deuxième étape fut permise grâce à la confiance renouvelée par Monsieur Lorentz en Master 2, enrichie par ses conseils et l'attention qu'il a porté tout au long de l'année à ce sujet. Les conseils prodigués par Madame Ferré m'ont également été d'une grande aide. Je ne peux ici que leur exprimer mes remerciements les plus sincères. Je remercie également Madame Sabine Berger et Monsieur Dany Sandron, membres du jury, pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail et pour les enseignements dispensés au cours de l'année.

Ma reconnaissance va également à toutes les personnes et aux institutions qui ont favorisé mes recherches, sans leur aide ce travail n'aurait pu voir le jour.

L'accès aux collections muséales et aux décors conservés fut primordial pour la composition du corpus étudié. Pour la ville d'Avignon, je remercie en premier lieu les équipes du musée du Petit Palais, pour m'avoir donné accès à leur documentation ainsi qu'aux œuvres conservées dans les réserves, tout particulièrement Madame Dominique Vingtain, conservateur du musée, ainsi que Mesdames Marie Mayot et Isabelle Duval. Je remercie également les équipes du Palais du Roure et de l'Ecole d'Avignon pour m'avoir ouvert leurs portes et pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail. A Tarascon, l'accueil et l'aide fournis au cours de l'avancement de ses recherches par les équipes du château furent d'une grande aide, que Messieurs Aldo Bastié, conservateur du château, Laurent Bourbousson et Madame Camille Vinatier trouvent ici l'expression de ma reconnaissance pour leur disponibilité. Pour la ville d'Arles, les membres du Secteur sauvegardé ont eu la gentillesse de m'ouvrir leur documentation et de m'éclairer grâce à leur connaissance exceptionnelle du patrimoine arlésien. De même, je tiens à remercier Monsieur Jean-Marie Mercier pour son accueil au musée Auguste Jacquet de Beaucaire.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à Monsieur Pierre-Olivier Dittmar, rencontré grâce Madame Cécile Bulté, pour m'avoir introduite auprès des membres de la RCPPM et m'avoir donné l'opportunité de présenter un premier panorama des plafonds peints en Provence au mois de juin dernier. Au même titre, je remercie chaleureusement Madame Marie-Claude Léonelli, pour l'attention qu'elle a porté à ce travail depuis le début de mes

recherches, ses conseils et sa connaissance des décors provençaux m'ont été d'une grande aide. L'occasion qu'elle m'a donnée de discuter de mes recherches au sein des séminaires du CIDRPP fut une expérience très enrichissante.

Je remercie également Madame Sophiot Piot et Monsieur Patrick de Michele, membre du Service d'Archéologie du département de Vaucluse, pour m'avoir communiqué leur documentation sur les décors étudiés.

Ma reconnaissance va également aux personnes m'ayant donné accès aux richesses de leur ville : Madame Geneviève Cauquil, et Messieurs Claude Predon et Morand.

Enfin, mes pensées s'adressent à mes proches pour leur soutien et leurs conseils durant ces quelques mois. Ce travail fut redevable de l'aide de Mesdames Lucie Grenet et Alice Origlio, et Messieurs Corentin Dury, François Grenet et Jérémy Fouilloux. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	7
A. BILAN HISTORIOGRAPHIQUE.....	7
1. <i>Etat de la question bibliographique</i>	7
2. <i>Corpus et limites du sujet</i>	17
B. CONTEXTE HISTORIQUE : LA PROVENCE A LA FIN DU MOYEN AGE	24
CHAPITRE 1 : DU NOTAIRE A LA DEMEURE, COMMANDE ET MISE EN ŒUVRE DES DECORS PEINTS PROVENÇAUX	30
A. LES ROUAGES DE LA COMMANDE	30
1. <i>Les décors peints au sein de la commande artistique provençale</i>	30
2. <i>Les conditions de production</i>	35
3. <i>Le choix des modèles</i>	39
B. LES ETAPES DE REALISATION DES DECORS.....	43
1. <i>Le travail en atelier</i>	43
2. <i>L'installation des décors in-situ</i>	45
3. <i>La répartition des tâches au sein des ateliers</i>	48
CHAPITRE 2 : DES IMAGES DANS LA MAISON	52
A. DES DECORS ANCRES DANS LA PRODUCTION FIGUREE PROVENÇALE	52
1. <i>Les formes du décor intérieur en Provence du XIV^e au XV^e siècle</i>	52
2. <i>Les liens avec la production artistique contemporaine</i>	56
3. <i>Une spécificité décorative régionale : les plafonds peints méditerranéens</i>	60
B. LE REPERTOIRE FIGURATIF DES DECORS	65
1. <i>Les thèmes de la peinture murale</i>	65
2. <i>La profusion iconographique des plafonds peints</i>	68
3. <i>Un art « populaire » ?</i>	73
C. L'ORDONNANCEMENT DES DECORS AU SEIN DE L'HABITAT.....	75
1. <i>Les enjeux de l'emplacement des images</i>	75
2. <i>Le « programme » des plafonds peints</i>	77
3. <i>La place de l'héraldique</i>	79
CHAPITRE 3 : LA FONCTION DES DECORS PEINTS, DE L'ORNEMENTATION A LA STRATEGIE IDENTITAIRE.....	84

A.	LE ROLE DES IMAGES AU SEIN DE L'HABITAT.....	84
1.	<i>La distinction des espaces</i>	84
2.	<i>Le déploiement décoratif des bâtiments civils au XV^e siècle</i>	87
3.	<i>La portée symbolique des décors</i>	91
B.	LES DECORS PEINTS : UN ENJEU SOCIAL ?.....	95
1.	<i>Le phénomène de la diffusion des décors au sein de l'habitat urbain</i>	95
2.	<i>L'inscription dans un système de références communes</i>	97
3.	<i>La création d'un discours singularisant</i>	100
	CONCLUSION.....	103
	SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	106
A.	SOURCES MANUSCRITES.....	106
B.	SOURCES IMPRIMEES.....	106
C.	BIBLIOGRAPHIE GENERALE.....	108

Introduction

A. Bilan historiographique

1. Etat de la question bibliographique

La région provençale possède une place à part dans l'historiographie, en grande partie grâce à sa richesse archivistique. Nous nous concentrerons donc, dans un premier temps, sur la publication de ces sources, à la fois celles des archives notariales locales ainsi que celles des comptes de la cour de Provence. Nous étudierons ensuite la place des décors peints du XV^e dans l'historiographie des arts en Provence, mais également à travers des publications sur la production artistique au sein de la cour du roi René. Enfin nous nous analyserons l'attention portée aux plafonds peints, qui bénéficièrent ces dernières années d'un nouvel éclairage grâce aux développements récents de la recherche sur ce médium, qui en font un « matériel nouveau » pour l'étude du cadre de vie médiéval.

Les sources anciennes : l'apport des archives

La connaissance de la production artistique provençale au Moyen Age est tributaire de l'examen des archives régionales, qui offrent une masse documentaire inestimable en comparaison avec les autres régions françaises. En effet, cette zone géographique reste fidèle aux traditions du droit romain au cours du Moyen Age ; chaque commande d'œuvre bénéficia donc d'un passage devant notaire, afin d'établir un prix-fait, stipulant les clauses et les exigences des deux parties¹. Ces prix-faits furent reportés dans les minutes notariales, conservées en grand nombre au sein des archives locales. Cette imposante masse documentaire fut explorée et publiée dès la fin du XIX^e jusque dans les années 1940, afin de produire une documentation relative à la production artistique locale.

Le travail effectué par l'abbé H. Requin est central pour l'étude des sources provençales. En dépit de sa vocation sacerdotale, il consacra sa vie à l'étude des arts en Provence du XV^e au XVIII^e siècle². Rejetant une étude de l'art fondée sur le style, il lui

¹ THIEBAUT, « La Provence », dans *Primitifs français...*, Paris, 2004, p. 108-109.

² Pour plus de précision sur la vie et les publications de l'érudite, FRECHET, 2009.

préféra l'analyse des preuves documentaires. Il s'attacha tout au long de sa carrière à l'examen des fonds notariaux, principalement ceux du centre avignonnais pour le XV^e siècle. Sa moisson fut récompensée par la découverte de nombreux prix-faits, quittances ou testaments, qui permirent de redécouvrir de nombreux artistes oubliés ainsi que des œuvres disparues. Par souci de véracité, ces documents furent publiés *in-extenso*, ne se limitant pas à un résumé du contenu des actes. Si peu d'entre eux sont rattachables à des œuvres encore conservées, ils enrichissent pleinement notre connaissance de la production picturale provençale³. Ses recherches furent en partie publiées en 1889⁴. L'ensemble de ses fiches manuscrites, conservées aux Archives Départementales des Bouches-du-Rhône⁵, est également une source essentielle, compilées dans le dictionnaire qu'il rédigea sur les artistes d'Avignon et du Comtat Venaissin⁶.

Ces travaux doivent être rapprochés des études contemporaines menées par N. Coste et L. Barthélemy. Ce dernier publia en 1885 un article sur les peintres et sculpteurs à Aix-en-Provence et Marseille du XIV^e au XVI^e siècle. S'il n'y cite pas toujours les cotations d'archives dont il est question, il retranscrit néanmoins certains documents⁷. Notons qu'il publia également l'année suivante un article sur le décor de l'hôtel de Vento à Marseille, daté du XVI^e siècle⁸.

A la même période le foyer arlésien fut étudié par E. Fassin, qui publia ses découvertes dans les archives au sein de sa revue *Le Musée*. Nous lui devons la connaissance de deux commandes de décoration intérieure, dont celle de l'hôtel d'Arlatan par le peintre Nicolas Roux/Ruffi en 1449⁹. Malheureusement aucun des documents n'est retranscrit et il

³ Il convient de rappeler ici pour mémoire sa découverte en 1889, dans les minutes notariales avignonnaises, du célèbre prix-fait du retable du Couronnement de la Vierge, réalisé en 1453 par Enguerrand Quarton pour la chapelle de la Trinité de l'église de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Pour plus de précision sur la question, nous renvoyons le lecteur à la synthèse réalisée par D. Thiébaud : THIEBAUD, « Enguerrand Quarton », dans *Primitifs français ...*, Paris, 2004, pp. 110-112. Concernant la commande de décors intérieurs, nous devons à l'abbé Requin la publication des documents suivants pour la ville d'Avignon : le prix-fait entre Albéric Dombet et Olivier Noblet pour la peinture des charpentes du palais épiscopal en 1457 (dont quelques traces sont encore conservées *in-situ*); le contrat liant Jean Casalet et Pierre Villate en 1474 ; ainsi que la commande des peintures des maisons de Claude Martin, en 1492 par Jean Jauffre, et de Gabriel Fogacio, par François Villate en 1501 ; REQUIN, 1889.

⁴ *Op. cit.*

⁵ Sur les peintres provençaux, voir fichiers 33 F 25, 33 F 51 et 52, ADBdR.

⁶ REQUIN, *Dictionnaire des artistes d'Avignon et du Comtat Venaissin*, 9 vol. manuscrits, BMA, ms. 4492-4501.

⁷ BARTHELEMY, 1885 ; dont le prix-fait pour le décor de la maison de Pierre Pansan, par le peintre Gentile le Vieux, en 1458, p. 406. Des corrections sont apportées par la nouvelle publication du document par P. Bernardi en 2011, accompagnée d'une traduction du prix-fait ; BERNARDI, 2011, pp. 159-160.

⁸ BARTHELEMY, 1886.

⁹ FASSIN, 1878-1879, pp. 261-262.

faut se contenter d'un rapide résumé de l'acte, ce qui peine à éclairer notre connaissance des peintures encore en place les charpentes de l'hôtel¹⁰.

L'intérêt pour les archives provençales fut poursuivi dans la première moitié du XX^e siècle. P. Pansier compléta les informations réunies par l'abbé Requin pour la ville d'Avignon, dont il republia en 1931 et en 1934 certains contrats, accompagnés de documents inédits¹¹. H. Chobaut et L.-H. de Labande s'intéressèrent eux plus largement à la « Provence occidentale ». Ce dernier effectua des recherches dans les registres avignonnais et aixois, qu'il regroupa dans son célèbre ouvrage *Les Primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence Occidentale*, aux côtés des informations déjà relevées par ses prédécesseurs¹². Malheureusement aucun des documents qui y sont cités n'ont fait l'objet d'une retranscription (ni d'une mention de leur cotation d'archives), ce qui pousse à les exclure de notre corpus des sources¹³.

L'examen exhaustif des fonds d'archives provençaux s'arrêta après cette dernière génération d'érudits locaux, considéré dès lors comme un travail trop fastidieux et chronophage. Ces fonds furent néanmoins réinterrogés dans le cadre de travaux de recherche plus spécifiques, comme la thèse menée par J. Guidini-Raybaut sur les peintres-verriers en Provence Occidentale, au cours de laquelle elle corrigea une partie des publications antérieures et ajouta un nombre conséquent d'inédits¹⁴. A noter également, les travaux menés par P. Bernardi sur les métiers du bâtiment à Aix-en-Provence à la fin du Moyen Age, qui offrirent de nouveaux documents concernant la polychromie des demeures de la capitale du comté de Provence¹⁵. Enfin, ses recherches sur les charpentes méditerranéennes, notamment au sein du projet LIGNA¹⁶, l'amènèrent à publier conjointement tous les documents connus pour ce type de décor dans le second opus de la RCPMM sur les sources des plafonds peints

¹⁰ Les registres dont il est fait mention ont aujourd'hui disparu ; cf. GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 14.

¹¹ PANSIER, 1931 ; *ibid.* 1934. Aux décors déjà connus grâce à l'abbé Requin, s'ajoutent les prix-fait pour les décors de l'ancienne livrée de Saint-Martial en 1488 par le peintre Jean Jauffre, ceux de la maison d'Antoine Traphet par Nicolas Poncet en 1498, ainsi que les deux mandats pour le paiement des travaux pour l'hôtel de ville d'Avignon en 1495 et 1498.

¹² LABANDE, 1932.

¹³ Nous pensons notamment aux commandes de décors pour la maison de Pierre de Narbonne en 1465 par Roland Brunel, au paiement des peintures de panneaux de bois pour le « couvert » de la maison de ville d'Avignon au peintre Jean de la Barre en 1488, au prix-fait pour les décors de la maison de Claude Brioude par Jean Fitelle et Nicolas Pons en 1490, ou encore le paiement de panneaux de vitres et de peintures de boiseries exécutés par Laurent et François Villate pour la maison de Bernardin de Damiens, en 1498 ; LABANDE, 1932, p. 74, 83, 95, 108.

¹⁴ GUIDINI-RAYBAUT, 2003.

¹⁵ BERNARDI, 1995, p. 395.

¹⁶ Projet de coopération scientifique internationale sur « Les charpentes méditerranéennes », LIGNA, dirigé par P. Bernardi, A. Boato et J. Domengue ; BERNARDI, 2009, p. 58.

médiévaux publié en 2011. Il proposa de nouvelles retranscriptions de ces documents, auxquels il ajouta deux contrats inédits ; tous ces documents étant accompagnés d'une traduction en français extrêmement utile, notamment pour les questions de terminologie¹⁷.

Aux documents fournis par les archives notariales locales, doit également s'ajouter un autre type de source : les comptes de la cour de Provence, qui furent publiés par A. Lecoy de la Marche et G. Arnaud d'Agnel afin de fournir aux historiens et historiens de l'art la documentation nécessaire à la connaissance du milieu de cour autour de René d'Anjou¹⁸. Malgré leur classement rigide des données, extraites des documents et se limitant aux mentions jugées « utiles », ces ouvrages offrent des ressources indispensables, notamment pour la commande des décors peints des résidences princières. Les premières recherches sur les comptes et mémoriaux du roi René furent menées par A. Lecoy de la Marche, lorsque L. de Laborde lui confia en 1864 le classement des archives de la maison d'Anjou aux Archives nationales¹⁹. Malgré la qualité de ses travaux, aucune commande relative à la décoration des résidences provençales du roi René n'est mentionnée dans ces publications. En effet, il ne dépouilla pas les registres conservés aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, s'appuyant à leur sujet sur la documentation fournie par M. Blanchard.

G. Arnaud d'Agnel s'attacha en revanche au dépouillement des vingt-six registres de comptes qui y sont conservés. Les mentions des couleurs des chambres de la demeure de Gardanne, ainsi que les chantiers de peinture commandés aux peintres Leone da Forli, Roumier et Nicolas Froment furent découverts grâce à ce travail. Notons que F. Robin effectua au cours de sa thèse le réexamen de l'ensemble des comptes de l'hôtel du roi René²⁰.

La confrontation de ces deux types d'archives, soit les prix-faits et contrats provenant des fonds notariaux et les livres de comptes de la maison d'Anjou-Provence, présente un panorama intéressant pour la décoration peinte de l'habitat civil provençal. Nous pouvons d'ors et déjà souligner la diffusion de ces pratiques décoratives au sein des sociétés urbaines provençales, élément que nous développerons au sein de la synthèse.

Les décors peints provençaux

L'histoire des décors peints repose en grande partie sur l'histoire des découvertes au sein du bâti médiéval, forcément aléatoires et inégales, ce qui induit une certaine disparité sur

¹⁷ BERNARDI, 2011, pp. 141-175. Pour la terminologie relative aux charpentes peintes médiévales, voir également BERNARDI, 2009.

¹⁸ LECOY DE LA MARCHE, 1873, *Ibid.* 1875 ; ARNAUD D'AGNEL, 1908-1910.

¹⁹ RITZ-GUILBERT, 2009, p. 2.

²⁰ ROBIN, 1985, pp. 10-12.

le territoire étudié ici²¹. Au risque d'énoncer des banalités, rappelons que ces œuvres forment l'« épiderme » des demeures qui les reçoivent et leur étude ne peut être envisagée de façon indépendante, comme des images individuelles au même titre que les retables contemporains²². L'utilisation constante des édifices urbains entraîna la transformation des bâtiments au cours des siècles, au gré des aménagements réalisés par les propriétaires successifs et des travaux d'urbanisme. Si l'on prend la mesure de la diffusion de ces décors au sein de l'habitat urbain, les œuvres conservées constituent un bien maigre témoignage des pratiques décoratives médiévales.

Cette dépendance des publications aux découvertes locales est extrêmement bien lisible en Provence, notamment entre 1970 et 1990, période où se développèrent des recherches systématiques sur les décors avignonnais. A ce premier constat, s'ajoute une hiérarchie tacite au sein des publications, qui firent la part belle aux peintures murales, aux dépens des plafonds peints, pourtant plus nombreux pour la période du XV^e siècle.

Les premières publications qui nous soient parvenues sur le sujet portent justement sur les décors de charpentes. Les recherches menées par L. Bruguier-Roure sur les plafonds peints de la vallée du Rhône suivirent de près l'étude pionnière réalisée par L. Alègre, au sujet de la charpente de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Espirit²³. L. Bruguier-Roure s'attacha notamment à l'étude d'une partie des charpentes du château de Tarascon²⁴, mais également de celle redécouverte en 1870 dans l'ancien hôtel avignonnais du roi René²⁵. Malgré une vision

²¹ Avignon et le Comtat Venaissin concentrent à la fois une grande richesse documentaire et un nombre plus important d'œuvres encore en place. Ces deux éléments jouent en faveur du rôle central tenu par le foyer avignonnais à la fin du Moyen Age, mais biaise indéniablement notre vision des autres centres de production locaux.

²² La pratique de la dépose des décors peints joue contre nous, en arrachant les peintures à leur cadre d'origine et en brouillant l'organisation originelle des décors au sein des demeures. Pour les exemples les plus anciens, l'origine précise des décors nous est tout simplement inconnue : la peinture murale et les deux ensembles de closoirs conservés dans les réserves du Petit Palais proviennent vraisemblablement du quartier de la Saunerie à Avignon, qui subit de nombreux travaux de réaménagements au XIX^e siècle. D'autres exemples plus récents de dépose furent marqués par un souci méticuleux accordé aux relevés systématiques des emplacements des panneaux de charpentes déposés, comme se fut le cas pour la charpente de la maison rue Camille Desmoulins à Beaucaire ou pour le deuxième ensemble peint de la maison dite des Infirmières à Avignon ; REBOUL, 1991 ; GAUMEZ-BONNET, 2005. Ces relevés n'empêchent pas la dispersion des œuvres –la localisation actuelle des closoirs des Infirmières nous est aujourd'hui inconnue– mais permettent au moins de garder une trace tangible de l'organisation décorative qu'offraient ces décors.

²³ Dans la préface de la première publication de la RCPPM, A. Girard salue la méticulosité de son travail, alors pionnier, s'attachant à la fois à la restitution des éléments, permettant ainsi de reconstituer l'état original de la salle et de dater le décor ; GIRARD, 2009, p. 10.

²⁴ Il est le premier à attribuer ses œuvres au peintre Barthélemy d'Eyck, hypothèse qui sera reprise avec prudence par C. de Mérindol, qui voit dans le peintre du roi René le maître d'œuvres des travaux ; BRUGUIER-ROURE, 1886, p. 344 ; MERINDOL, 1983 ; *Ibid.* 2001, p. 394-395.

²⁵ BRUGUIER-ROURE, 1873, 1886 et 1897. Sa publication de relevés des closoirs déposés de la charpente de l'hôtel avignonnais du roi René est une heureuse providence, car elle nous a permis d'identifier ces deux mêmes

des décors comme « des œuvres d'art destinées à l'instruction du petit peuple »²⁶, l'auteur fut l'un des premiers à s'indigner de leur fréquente démolition²⁷.

Ces premiers travaux rencontrèrent peu d'écho dans les publications postérieures, les recherches menées au XX^e siècle se concentrèrent principalement sur l'examen des peintures murales de la région.

En France, l'étude des peintures murales médiévales fut développée dès les années 1920 avec les travaux de P. Deschamps et M. Thibout, principalement centrés sur la période romane et le début de la période gothique²⁸. Face au peu d'intérêt suscité pour les décors de la fin du Moyen Age, notamment dans le domaine méridional, M. Roques consacra sa thèse aux peintures murales du sud-est de la France du XIII^e au XV^e siècle, dans le but d'établir un premier répertoire des œuvres conservées²⁹. Malgré l'intégration des décors disparus dans son analyse³⁰, l'auteur se concentre sur les peintures subsistantes, ce qui induit une analyse biaisée des décors (principalement conservés dans les lieux de cultes), notamment pour des questions d'iconographie. Les spécificités des décors au sein des demeures peignent à ressortir de l'ensemble, compte-tenu il est vrai du peu d'œuvres (re)découvertes à cette période.

Il faut en effet attendre les années 1970 pour voir se développer les études sur les décors peints provençaux. Cette période fut marquée dans la région par une importante vague de découvertes et de restaurations, principalement autour de la ville d'Avignon. On pense notamment aux fresques et *sinopie* du porche de l'église Notre-Dame-des-Doms, peintes par le peintre siennois Simone Martini, mises au jour en 1963 et déposées sous la direction de F. Enaud, alors inspecteur des Monuments Historiques³¹. Les découvertes les plus remarquables pour les décors privés furent faites entre 1970 et 1990, principalement dans les anciennes

panneaux aujourd'hui conservés dans les bureaux de l'administration du château de Tarascon, et considérés jusque-là comme des éléments déposés des charpentes dudit château, notamment dans MERINDOL, 1983, ill. 11, p. 14; BRUGUIER-ROURE, 1886, pp. 346-348.

²⁶ GIRARD, 2009, p. 11.

²⁷ L'auteur mentionne notamment des éléments de charpente vus par N. Biret dans les déblais de la place de Jérusalem à Avignon ; BRUGUIER-ROURE, 1897.

²⁸ Notamment DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, *ibid.* 1963.

²⁹ ROQUES, 1961. Ces recherches doivent être rapprochées des travaux contemporains menés par R. Mesuret pour le Sud-Ouest, notamment dans MESURET, 1967. A la suite de ces travaux pionniers, aucune autre synthèse régionale sur des décors peints n'embrassera un territoire aussi vaste et une chronologie aussi large. Notons également que l'ouvrage de M. Roques délaisse les plafonds peints pour se concentrer sur les peintures murales, contrairement à R. Mesuret qui dédia un article aux décors des menuiseries languedociennes ; MESURET, 1966. Nous reviendrons plus loin sur le développement des études sur le sujet pour le Languedoc, plus fournies qu'en Provence.

³⁰ L'auteur se réfère uniquement aux décors mentionnés dans l'ouvrage de L.-H. Labande, qui ne reproduit pas les documents dont il est fait mention et dont les sources font parfois défaut.

³¹ Ces œuvres sont aujourd'hui conservées au Palais des Papes ; ENAUD, 1963. Pour une première approche du rôle joué par F. Enaud pour la redécouverte des peintures murales provençales, voir DELHUMEAU, KOVALEVSKY, LEONELLI, 2002, pp. 45-46.

livrées cardinalices autour de la cité pontificale, comme la livrée de Ceccano ou encore la livrée dite de Viviers³², dont un ensemble de peintures murales et de plafonds peints fut découvert en 1973 par les services d'architecture de la ville³³. Notons que cet élan de préservation d'un patrimoine jusqu'alors « oublié » eut l'effet d'une prise de conscience collective pour la protection et la recherche de ces peintures³⁴. De nombreuses études se développèrent sur les décors du XIV^e siècle, découverts en plus grand nombre et offrant des exemples prestigieux de décorations intérieures, tant sur les murs que sur les charpentes³⁵. En dépit de cet intérêt marqué pour la période pontificale, certaines découvertes offrirent un nouvel éclairage sur les décors postérieurs. La mise au jour en 1973 par les services de l'architecture de la ville d'Avignon d'une scène de chasse du XIV^e siècle dans la livrée dite de Viviers, attenante à l'ancien hôtel du roi René, fut suivie d'une nouvelle étude sur la résidence du comte de Provence³⁶. Des sondages furent entrepris dans l'espoir de retrouver la peinture murale exécutée par Nicolas Froment dans une des galeries de l'hôtel. Si cette œuvre demeure disparue, ces recherches permirent la redécouverte de traces de décor datés du XIV^e siècle au premier étage, dessinant un faux-appareil reprenant le tracé réel des maçonneries³⁷.

Il est intéressant de noter qu'à la même période se développèrent les recherches sur les décors des demeures de René d'Anjou, ouvertes suite à l'exposition organisée en 1981 au musée des Monuments Français sous le commissariat de C. de Mérindol³⁸. Malgré son contenu synthétique, le catalogue offre un premier aperçu sur les résidences de la cour

³² Également mentionnée dans les publications sous les noms de livrée de Gaillard de la Mothe ou ancien collège de la Croix.

³³ M.-C. Léonelli produisit un article de synthèse en 1990 sur les décors des livrées cardinalices découverts à partir des années 1970 ; LEONELLI, 1990.

³⁴ On ne peut néanmoins passer sous silence l'importance des décors disparus, souvent dans l'indifférence générale, ainsi que les travaux opérés sans contrôle des autorités compétentes, comme le rappelle notamment M.-C. Léonelli dans sa contribution au second opus publié par la RCPMP ; LEONELLI, 2011, p. 223.

³⁵ Voir notamment la publication récente d'H. Aliquot et C. Harispe sur la question : ALIQUOT, HARISPE, 2006. Notons également l'ouvrage publié par H. Aliquot sur les palais gothiques des XIV^e et XV^e siècles, intégrant dans son travail l'étude conjointe des peintures murales et des charpentes, et qui offre la publication de décors alors inédits, comme le premier plafond peint connu de l'hôtel des Infirmières ; ALIQUOT, 1993. Cette publication est d'autant plus précieuse que les éléments de cette charpente furent déposés à une date indéterminée, et les relevés photographiques publiés par l'auteur nous ont permis d'identifier quatre de ces panneaux dans une collection privée à Cavaillon (nous renvoyons le lecteur à notre notice dans le catalogue en annexe).

³⁶ PERROT, TAUPIN, ENAUD, 1974. Les auteurs rapprochèrent la peinture murale de l'ancienne livrée de la commande de scènes de chasse pour la galerie de Fouquet d'Agout, seigneur de Sault, au sein de l'hôtel du roi. Cette hypothèse, réfutée par l'analyse stylistique de l'œuvre, est également induite par une mauvaise lecture des sources, faisant en réalité mention d'« estoffes » et non de peintures ; ARNAUD D'AGNEL, 1908-1910, t. II, n°525, p. 190 ; ADBdR, B2481, f°13.

³⁷ Dossier documentation immeuble, n° PA00081912.

³⁸ MERINDOL, 1981. La même année fut également marquée par deux autres expositions tenues à Aix-en-Provence et Tarascon sur le rôle joué par le roi René en Provence ; *Le roi René en son temps...*, Aix-en-Provence, 1981 ; *La Provence au temps du roi René...*, Tarascon, 1981.

d'Anjou-Provence, en examinant de concert les œuvres encore en place et celles disparues connues par les archives. L'auteur s'intéressa en premier lieu aux questions liées à l'héraldique et de l'emblématique, notamment lors de son intervention au colloque *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age* en 1983³⁹.

En parallèle des travaux de C. de Méridol, les décors peints des demeures du roi René furent étudiés au sein d'ouvrages de synthèse sur les arts à la cour d'Anjou-Provence, notamment la publication de la thèse de F. Robin⁴⁰. Son étude très documentée, basée sur les sources publiées au XIX^e siècle, offre une meilleure compréhension de la commande princière et des artistes gravitant autour du roi René. Néanmoins comme le souligne R.-M. Ferré, les rapports entre les différentes productions artistiques ne sont pas interrogés, comme leur réception⁴¹. Or dans le cas des décors peints, les différentes mentions d'archives tendent à rappeler leur diffusion dans les résidences princières, complétés par un décor mobile constitué de tapisseries et de tentures. Cet aspect de la production artistique est également peu connu, seuls les comptes de la cour nous éclairant sur ces œuvres disparues⁴². La relation entretenue entre le décor fixe et le décor mobile mérite d'être réexaminée.

Malgré l'engouement des spécialistes pour l'activité picturale à la cour du roi René, le cas des décorations peintes des demeures reste encore en retrait ; seul le domaine angevin bénéficia d'une étude approfondie, dans la thèse conduite par C. Leduc-Gueye en 1999⁴³. Les récentes synthèses sur la cour d'Anjou-Provence offrent de nouvelles perspectives de recherche, développant les investigations au milieu aristocratique entourant le roi René ainsi que les approches pluridisciplinaires⁴⁴.

Les travaux menés par C. Leduc-Gueye, sur les décors peints de l'Anjou et du Maine, s'intègrent dans le développement d'études régionales dès les années 1990 sur les peintures murales de la fin du Moyen Age⁴⁵. Ce type de recherches fut souvent envisagé lors de travaux

³⁹ MERINDOL, 1983.

⁴⁰ COULET, PLANCHE, ROBIN, 1982 ; ROBIN, 1985.

⁴¹ FERRE, 2012, p. 25.

⁴² ROBIN, 1985, pp. 143-162.

⁴³ LEDUC-GUEYE, 1999 ; *Ibid.* 2007.

⁴⁴ COULET, MATZ, 2000 ; MATZ, VERRY, 2009 ; GAUTIER (dir), *Splendeurs de l'enluminure...*, Angers, 2009 ; FERRE, 2012.

⁴⁵ Au même titre que les travaux mentionnés plus haut sur les peintures murales provençales ; de même que les études menées en Bourgogne, en Lorraine ou encore dans les régions alpines : *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, Dijon, 1992 ; I. Hans-Collas, *Images de la société : entre dévotion et art princier. La peinture murale en Lorraine du XIII^e au XVI^e siècle*, thèse de doctorat dactylographiée, sous la direction de A. Châtelet, 6 vol., Université de Strasbourg II, 1997 ; « Les décors peints religieux et civils en Lorraine (XIII^e-XVI^e siècles) : recherches, traitement des données, résultats », *La peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales*, Actes du 9^e séminaire international d'art mural, 10-12 mars 1999, Saint-Savin, Centre International d'Art Mural, Cahier n°5, 2000, p. 125-143 ; « 150 ans d'activités autour de la peinture murale en

de thèse ; le cadre fourni par ces enquêtes régionales répondant à un réel besoin tant de la part des chercheurs que du public pour la connaissance de « son » patrimoine⁴⁶. Un premier bilan fut dressé par le Centre international d'art mural (CIAM) en 2000⁴⁷, puis en 2007 à l'occasion du colloque précédent l'exposition *D'intimité, d'éternité. La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*⁴⁸.

En parallèle de l'engouement de la recherche pour les centres de création de ces décors, les études consacrées à l'habitat médiéval commencèrent à interroger la place de ces œuvres au sein des demeures, en réaction aux études les ayant déconnecté de leur contexte⁴⁹. Une étape importante fut franchie en 1989 lors des Entretiens du Patrimoine portant sur l'architecture et les décors peints, opérant une prise de conscience dans la façon de considérer ces peintures au sein de leur cadre d'origine⁵⁰.

Dans l'ouvrage dirigé par Y. Esquieu et J.-M. Pesez dressant un corpus de cent maisons médiévales en France, la fonction des décors au sein de l'architecture fut étudiée par M.-C. Léonelli⁵¹, qui développa ces questions en 2002 dans une synthèse sur les décors peints de la fin du Moyen Age dans le sud de la France, en analysant leur composition⁵².

Lors du colloque *Château et société castrale au Moyen Age* tenu en 1997, C. de Mérindol présenta une première synthèse sur les murs et plafonds peints à la fin de la période médiévale, qu'il questionne selon leur emplacement, ainsi que le rôle symbolique et emblématique qu'ils tiennent au sein de l'habitat⁵³. Cette nouvelle lecture proposée par l'auteur est développée dans le second volume publié sur la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit, dont la seconde partie est consacrée au corpus des décors monumentaux peints et armoriés en France au Moyen Age⁵⁴. Au sein du catalogue des décors, qui offre une base documentaire de premier ordre notamment pour les décors méridionaux, il interroge les motifs figurés en se fondant sur leur emplacement et la fonction du lieu qui les reçoit, tout en dégagant les programmes héraldiques qui les composent.

Lorraine », in *Peintures murales. Quel avenir pour la conservation et la recherche ?* Actes du colloque international de Toul, 3-5 octobre 2002, Vendôme, Éditions du Cherche-Lune, 2007, p. 19-31 ; D. Rigaux (dir.), *Une mémoire pour l'avenir. Peintures murales des régions alpines/Una memoria per l'avvenire. Pitture murali delle regioni alpine*, Novare, Interlinea, 1997.

⁴⁶ RIGAUX, 2000, p. 7.

⁴⁷ *La peinture murale à la fin du Moyen Age : enquêtes régionales*, Saint-Savin, Cahiers du CIAM, n°5, 2000.

⁴⁸ *Le décor peint de la demeure au Moyen Age*, actes des journées d'étude tenues à Angers, 15-16 novembre 2007, publication en ligne, Angers, Conseil général du Maine-et-Loire, 2008.

⁴⁹ LEONELLI, 1994, pp. 171-177.

⁵⁰ *Architecture et décor peint...*, 1989.

⁵¹ LEONELLI, 1998, pp. 127-134.

⁵² LEONELLI, 2002.

⁵³ MERINDOL, 1998, pp. 79-105.

⁵⁴ MERINDOL, 2001.

Les études les plus récentes interrogèrent l'ensemble de la décoration peinte des demeures, sans opérer de dissociation hiérarchique entre le décor des murs et celui des plafonds, qui participent d'un même discours au sein de l'habitat médiéval. Si l'intérêt porté aux charpentes peintes provençales fut moindre en comparaison de l'engouement rencontré pour les peintures murales, la diffusion très locale des publications les concernant est pour beaucoup dans le désintérêt longtemps accordé à ces œuvres⁵⁵. Ces œuvres ne s'inscrivaient pas dans une histoire de l'art des chefs-d'œuvre, offrant aux yeux des visiteurs un déroulé de motifs souvent cocasses, pouvant dérouter le spectateur du XXI^e siècle.

Les plafonds peints furent rarement l'objet d'études centrées sur ce médium, contrairement aux travaux menés pour la région du Languedoc⁵⁶. La recherche sur les plafonds peints est tributaire du travail fondateur mené par J. Peyron, qui étudia dans sa thèse les plafonds languedociens en les replaçant dans une perspective historique⁵⁷. Ces travaux furent poursuivis sur les charpentes peintes de la région, notamment par A. Girard pour la maison des chevaliers de Pont-Saint-Espirit⁵⁸, ou encore par M.-L. Fronton-Wessel sur les plafonds et charpentes ornées en Bas-Languedoc⁵⁹.

Un nouvel élan pour l'étude des plafonds peints fut amorcé grâce à la création en 2008 de l'association internationale de Recherche sur les charpentes et les plafonds peints médiévaux (RCPPM), qui se cristallisa cette année-là autour du colloque tenu à Capestang, Narbonne et Lagrasse⁶⁰. La première publication de l'association se concentra sur les contributions relatives au Languedoc, région qui offrait un point de départ solide aux vues des précédents travaux, afin de proposer une approche systématique⁶¹. Un second tome fut consacré aux sources des plafonds peints, en élargissant la zone géographique à la Provence et

⁵⁵ Comme le souligne notamment E. Moench dans son intervention au colloque *Soffiti lignei* sur les plafonds peints provençaux du XIV^e au XV^e siècle ; MOENCH, 2005. On note leur absence au sein de l'ouvrage fondateur pour l'étude de la peinture provençale qu'est *L'École d'Avignon* ; LACLOTTE, THIEBAUT, 1983 ; ou encore dans le recensement des restaurations des peintures murales en Provence-Alpes-Côte d'Azur dressé en 1997 par B. Mottin ; MOTTIN, 1997.

⁵⁶ Cas exceptionnel : les recherches menées sur le plafond peint du cloître de Fréjus ; DUMAS, PUCHAL, 2001.

⁵⁷ PEYRON, 1977.

⁵⁸ Voir sa contribution aux actes du colloque organisé en 2009 par la RCPMP pour une synthèse sur le sujet ; GIRARD, 2009.

⁵⁹ FRONTON-WESSEL, 2000, *Ibid.* 2001.

⁶⁰ BOURIN, BERNARDI (dir), 2009. Ce colloque fut le premier consacré au sujet en France ; événement que l'on peut rapprocher d'expériences comparables à Lubeck en 2000 et à Pavie en 2001 ; cf. BERNARDI, 2009, p. 53. Notons que le colloque italien fut l'occasion d'une première synthèse sur les plafonds peints des XIV^e et XV^e siècles en Provence proposée par E. Moench, étape importante passée jusque-là inaperçue ; MOENCH, 2005.

⁶¹ On note néanmoins dans ce premier opus la contribution de P. Bernardi sur la terminologie des éléments de charpentes de charpente, en interrogeant notamment les décors provençaux, afin d'harmoniser le vocabulaire employé ; BERNARDI, 2009. Pour l'étude des décors languedociens, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage dirigé par M. Bourin sur les plafonds peints conservés, où sont analysés notamment les rapports étroits qui sont entretenus entre les motifs figurés et le statut du commanditaire, son métier et ses alliances ; BOURIN, 2011.

à la Catalogne⁶². Quatre contributions sont dédiées aux plafonds peints provençaux, présentant à la fois l'apport des sources archivistiques⁶³, la documentation fournie par les services des Monuments Historiques⁶⁴, mais également l'action des services de terrain⁶⁵ et la contribution des analyses dendrochronologiques⁶⁶. Cette pluridisciplinarité est au cœur des échanges qui y sont insufflés, permettant d'appréhender les multiples aspects qui touchent ces œuvres, afin d'aboutir à une meilleure connaissance de ce médium qui nous offre aujourd'hui une infinité d'images nouvelles, traces tangible de la diffusion de l'image au sein de l'habitat médiéval. L'ère géographique abordée, soit l'arc méditerranéen formé entre Gênes et Valence, dépasse les clivages d'études centrées sur un lieu de production et permet d'entrevoir une pratique décorative particulièrement bien implantée dans l'espace méditerranéen. En parallèle du caractère scientifique de ces rencontres⁶⁷, un réel travail fut mené sur la diffusion de la connaissance du patrimoine conservé auprès du public, notamment grâce à des actions de médiation⁶⁸. La démarche s'inscrit dans une logique de protection de ce patrimoine, qui passe par un processus d'appropriation par la population locale, opération qui reste à mener pour la Provence.

2. Corpus et limites du sujet

Forte des constats que nous pouvons tirer de l'historiographie, nous nous attacherons à réunir les informations concernant les ensembles provençaux, pour proposer une première synthèse sur les décors peints en Provence dans l'habitat civil à l'extrême fin du Moyen Age. Ce travail se fonde à la fois sur l'analyse des décors conservés, malheureusement fragmentaires et anonymes, et en parallèle l'examen des sources écrites contemporaines qui viennent éclairer la production des œuvres.

A travers l'étude de ces deux médiums complémentaires, nous nous attacherons à dégager les rouages de la commande et de la réalisation de ces peintures, pour dans un deuxième temps nous consacrer à l'analyse à proprement parler de ces décors, en interrogeant

⁶² BERNARDI, MATHON (dir), 2011.

⁶³ BERNARDI, 2011.

⁶⁴ LEONELLI, 2011.

⁶⁵ GUYONNET, 2011.

⁶⁶ BOUTICOURT-GUIBAL, 2011.

⁶⁷ Dont les dernières se déroulèrent les 17-19 octobre 2013 à Montpellier, « Images de soi dans l'univers domestique XIIIe-XVIe siècles », dont nous attendons avec impatience la publication des actes.

⁶⁸ Intervention présentée sur le sujet par P.-O. Dittmar lors du colloque international du GRPM, *1994-2014 : 20 années de découvertes de peintures monumentales. Bilan et perspectives*, le samedi 29 mars 2014 à Noyon : « L'étude des plafonds peints dans le midi de la France et leur médiation auprès du public ».

leur place dans la production artistique provençale mais aussi plus largement méditerranéenne, pour en dégager les spécificités, notamment iconographiques, mais également leur organisation. Ce n'est qu'après cela que nous tenterons dans une dernière partie d'interroger leur(s) fonction(s) au sein des demeures, et de dégager en quoi ces décors civils sont le reflet de la société provençale contemporaine.

La zone géographique étudiée : la Provence au XV^e siècle

Néanmoins, avant d'entrer dans le vif du sujet, nous devons préciser les choix que nous avons opérés afin d'obtenir un corpus cohérent, mais aussi les limites que nous nous sommes imposés. Nous nous attacherons en effet à l'étude des décors peints dans l'ancien comté de Provence, mais également en Avignon et dans le Comtat Venaissin ; soit les actuels départements des Bouches-du-Rhône et du Vaucluse⁶⁹. Ces deux provinces voisines, alors encore indépendantes du royaume de France⁷⁰, offrent un ensemble de décors homogènes, dont on peut dégager des caractéristiques locales⁷¹. Il était en effet nécessaire de se concentrer sur un cadre géographique réduit, afin de constituer un premier noyau cohérent, compte tenu de l'absence d'études globales sur les décors civils de la région. Le corpus proposé ici forme donc une première base, qui a vocation à être élargie à tout le Sud-Est de la France dans des recherches que nous souhaiterions mener à plus long terme.

Le choix de se concentrer sur le seul XV^e siècle s'imposait tout d'abord par le relatif vide historiographique autour des décors de cette période, face aux développements des études sur les peintures du siècle précédent, concernant principalement la cité pontificale⁷². Les œuvres conservées forment un ensemble homogène nous permettant d'observer leur diffusion au sein des demeures du patriciat urbain⁷³. Les études récentes sur l'art à la fin du Moyen Age font le

⁶⁹ Soit la « Provence occidentale », pour reprendre le titre de l'ouvrage de L.-H. Labande, LABANDE, 1932.

Nous nous sommes permis une excursion dans le royaume de France, à savoir dans la ville de Beaucaire (actuel département du Gard), qui offre d'intéressants exemples de comparaison.

⁷⁰ Le comté de Provence sera rattaché au royaume de France en 1481, après la mort de Charles III du Maine, neveu du roi René dont il fit son héritier. Il institue dans son testament Louis XI comme légataire universel, qui désignera Palamède Forbin comme gouverneur du comté. Avignon et le comtat Venaissin, propriétés de l'Eglise, n'intégrèrent le royaume de France qu'en 1791.

⁷¹ La ville d'Avignon faisant le train d'union entre ces deux domaines, à la fois ville de passage pour les artistes installés dans la région, mais également centre attractif pour les commanditaires, comme le roi René qui y acheta en 1476 un ensemble de bâtiments afin d'y construire son hôtel, qu'il fit décorer en partie par Nicolas Froment, peintre résidant dans la ville. Il s'attacha également les services des ateliers de la ville, comme celui des Dombet, auquel il confia la réalisation des verrières de ses demeures de Tarascon et Gardanne ; ROBIN, 1985, p. 74.

⁷² Afin de dégager l'évolution des formes décoratives d'un siècle à l'autre, les liens avec les productions du XIV^e siècle seront interrogés, ainsi que les rares documents qui nous sont parvenus pour cette période.

⁷³ Il semble que cette diffusion des décors dans les demeures urbaines, notamment dans l'habitat bourgeois, soit caractéristique de la seconde moitié du XV^e siècle. Les décors conservés pour le siècle précédent appartiennent

constat univoque de la profusion décorative dans les résidences des élites urbaines⁷⁴, en lien avec la montée en puissance de la bourgeoisie⁷⁵, bien visible à cette époque en Provence⁷⁶.

Enfin, les peintures des demeures du roi René furent rarement rapprochées des autres décors provençaux, puisqu'étudiées au sein de synthèses sur le milieu de cour angevin. Le choix des artistes comme les formes de décors observées tendent au contraire à montrer que ces œuvres s'intègrent en tout point aux pratiques décoratives locales, le roi René ayant profité des structures en place sans chercher à imposer un modèle décoratif commun dans ses différentes possessions.

Choix du corpus

Le premier constat qui s'impose à nous est que la matière est bien présente en Provence pour mener une telle recherche, de nombreux décors ont été découverts depuis ces trente dernières années⁷⁷. N'ont été retenus pour cette étude que ceux ayant fait l'objet d'une documentation écrite, et ceux auxquels nous avons pu avoir accès, afin d'offrir ce que nous espérons être une première base solide, autour d'une sélection réduite de décors⁷⁸. De même, les sources anciennes retenues furent celles qui bénéficièrent d'une transcription au moins partielle. Si nous tiendrons évidemment compte des autres commandes connues, notamment celles mentionnées dans l'ouvrage de L.-H. Labande de 1932⁷⁹, ces éléments seront utilisés avec prudence en raison du caractère lacunaire de ces témoignages.

Le corpus des sources compte dix prix-faits et trois commandes mentionnées dans les comptes de l'hôtel de René d'Anjou (pour ses résidences d'Aix-en-Provence, de Gardanne et

tous aux résidences prestigieuses de la curie avignonnaise, et les contrats de commandes nous sont parvenus en moins grand nombre (un seul à notre connaissance concerne la maison d'un marchand, Hugues Niel à Marseille, par le peintre Jean Bourguignon en 1353) ; BARTHELEMY, 1885 ; LABANDE, 1932.

⁷⁴ Pour un résumé sur la question, se référer à la récente thèse de C. Bulté, qui analyse les liens entre décors monumentaux et identité urbaine à la fin du Moyen Age ; BULTE, 2012, p. 13-16. Les régions du sud, la Provence, le Languedoc ou l'Aquitaine, ont pour caractéristique de concentrer les décors dans les espaces intérieurs, soit par la réalisation de reliefs sculptés dans les cours, soit par l'exécution de peintures dans les pièces habitables, dont les « plafonds peints à entrevous historiés » sont caractéristiques, contrairement aux autres régions françaises offrant une profusion du décor sculpté des demeures ; *Ibid.* pp. 54-57.

⁷⁵ Cette profusion des images dans les demeures, développée au XIV^e siècle dans les bâtiments princiers, s'étend aux édifices édilitaires, hôtels et maisons au cours de la deuxième moitié du siècle suivant, répondant à des « besoins nouveaux (...) de manifestation publique » ; ERLANDE-BRANDENBURG, MEREL-BRANDENBURG, 1995, p. 383-385, p. 414.

⁷⁶ COULET, 2005, pp. 305-307.

⁷⁷ GUYONNET, 2012.

⁷⁸ Se référer aux annexes, liste détaillée des décors étudiés ainsi que des documents sélectionnés, reproduits.

⁷⁹ Cf. note n°13.

d'Avignon)⁸⁰. Ces deux types de documents sont complémentaires : les comptes royaux offrent les mentions des chantiers de décoration entrepris au sein des résidences princières, en parallèle des autres paiements réalisés, notamment pour la commande de mobilier ou les gages des artistes employés à la cour.

Aux commandes ponctuelles de la cour, s'ajoutent celles réalisées par la noblesse et la bourgeoisie locale pour leurs résidences urbaines. Seules deux de ces commandes sont rattachables à des décors encore conservés : la commande des peintures pour les charpentes du palais épiscopal passé auprès d'Albéric Dombet par le vicaire Olivier Noblet en 1457, dont quelques traces subsistent dans l'actuel musée du Petit Palais d'Avignon, ainsi que le contrat pour les peintures de l'hôtel Arlatan par le peintre Nicolas Ruffi ou Roux en 1449 dont on peut observer les vestiges sur plusieurs plafonds du bâtiment⁸¹.

Ces sources écrites nous apportent de nombreux éléments qui viennent enrichir notre connaissance des décors, nous éclairant à la fois sur le processus de la commande, les conditions de réalisation comme les prix ou les matériaux employés, mais restent généralement muettes sur les sujets figurés⁸². Au contraire, les décors conservés offrent une multitude d'images encore en place, dont nous ignorons pour la plupart pour qui et par qui ils furent exécutés⁸³. La connaissance de ces décors ne se conçoit pas en dehors de l'histoire du bâti qui les reçoit. Or en dehors de quelques cas exceptionnels où la résidence appartient à la même famille pendant plusieurs siècles⁸⁴, ces bâtiments firent l'objet de nombreux réaménagements, en passant dans les mains de différents propriétaires. Une bonne part d'entre eux furent dissimulés sous des faux-plafonds ou des couches d'enduits, les préservant ainsi des regards et des velléités du temps⁸⁵.

⁸⁰ Toutes ces commandes sont relatives à des décors domestiques, excepté les peintures commandées pour les charpentes de l'hôtel de ville d'Avignon, en 1495 et 1498 ; ADV, E dépôt Avignon, CC 414, mandat 236 ; ADV, E dépôt Avignon, CC 416, mandat 290.

⁸¹ Pour le palais épiscopal d'Avignon : ces décors sont actuellement observables dans les salles n° 15 et 16 du parcours de visite du musée, en parallèle des décors réalisés pour Giuliano della Rovere dans les salles 3, 4 et 5. Les décors de l'hôtel Arlatan sont situés au rez-de-chaussée de la demeure, ainsi que dans un couloir de l'étage. Un ensemble de panneaux fut déposé des charpentes à une date indéterminée et en partie exposé dans le salon du rez-de-chaussée. Sources : pour Avignon, REQUIN 1889, p. 172-173 ; PANSIER, 1931, p.100-101 ; *Ibid.* 1934, p. 111-112 ; ADV 3 E 9¹/1386, f° 328-329 ; pour Arles, FASSIN, 1878-1879, p. 261-262.

⁸² Seules les peintures murales font l'objet d'une précision sur l'iconographie choisie, contrairement aux décors des charpentes où sont simplement mentionnés parfois la présence d'armoiries ou de modèles sur lesquels se mettent d'accord les deux parties dans le contrat.

⁸³ L'étude des armoiries permet d'affiner la datation de ces décors, par exemple pour le décor de l'hôtel dit des Infirmières à Avignon réalisé entre 1417 et 1431, dates du pontificat de Martin V, dont les armes timbrent les closoirs ; ALIQUOT, 1993, p. 87. De nombreuses armoiries restent encore à identifier, notamment dans l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc à Tarascon, ainsi que certains blasons de l'hôtel Arlatan à Arles.

⁸⁴ Comme l'hôtel de la famille Baroncelli, qui posséda la demeure jusqu'au XIXe siècle ; GIRARD, 1957.

⁸⁵ C'est le cas pour l'hôtel des Baroncelli d'Avignon, dont le plafond de la salle du premier étage fut redécouvert en 1943 sous un faux-plafond, de même pour l'hôtel des Infirmières de la même ville.

Les décors étudiés dans le catalogue en annexe offrent un corpus limité aux ensembles les plus accessibles. Nous évoquerons néanmoins dans la synthèse pour nourrir notre propos d'autres décors qui nous sont connus, et que nous n'avons pu voir en raison du temps imparti, mais principalement à cause des difficultés d'accès de ces œuvres dans des bâtiments encore habités⁸⁶.

En restant fidèle à la liste des décors étudiés au cours du Master 1, viennent s'ajouter de nouveaux ensembles que nous avons eu la chance de voir au cours de ces derniers mois. Nous avons eu accès à l'hôtel Arlatan d'Arles, qui présente plusieurs charpentes peintes encore en place ainsi qu'un groupe de closoirs déposés⁸⁷. Nous avons également pris connaissance de l'existence de décors peints dans la ville de Tarascon, grâce à l'ouvrage de L. Fumey sur les hôtels particuliers de la ville⁸⁸. Nous n'avons malheureusement pu étudier de plus près que ceux qui ornent l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc, où trois plafonds peints de grande qualité sont conservés, encore inédits. Les hôtels de la Motte, de Laudun et de Lubières-d'Aiminy présentent encore des traces de décors peints, ce dernier ayant fait l'objet d'une étude archéologique du bâti par l'Inrap en vue de la rénovation de l'édifice⁸⁹.

Viennent également s'ajouter au corpus les éléments déposés de la charpente de la maison rue Camille Desmoulins à Beaucaire, conservés dans les réserves du musée Auguste Jacquet⁹⁰. Si la ville de Beaucaire n'entre pas dans le cadre géographique que nous nous sommes fixés, sa proximité directe avec Tarascon, sa parenté avec les décors provençaux, et surtout les apports de leur comparaison, nous ont semblés être des raisons suffisantes pour les intégrer dans notre corpus. Une autre maison beaucairoise est connue pour posséder les fragments de deux plafonds peints, rue de la République, mais nous n'avons pu visiter cet édifice⁹¹.

⁸⁶ Nous n'avons pu visiter l'hôtel de Rascas à Avignon, qui possèdent plusieurs charpentes dans différents étages du bâtiment, divisé en plusieurs appartements. Ces décors mériteraient d'une étude plus approfondie, malgré leur mention dans différentes publications : ALIQUOT, 1993, p. 85 ; MERINDOL, 2001, p. 184 ; BRUGUEROLLE, DELHUMEAU, SINIGAGLIA, AMOROSO, 2006/2007.

⁸⁷ Nous connaissons également pour cette ville l'existence d'un décor de faux-appareil, datant vraisemblablement du XVe siècle, dans l'hôtel Porcelet grâce au service du Secteur sauvegardé d'Arles qui a bien voulu nous communiquer son existence.

⁸⁸ FUMEY, 1990.

⁸⁹ Cette rénovation se fait toujours attendre. Les recherches menées par l'Inrap révèlent des traces de peintures sur les charpentes, mais également une peinture murale représentant un Christ de l'Apocalypse entouré de la Vierge et saint Jean dans une « chambre » au premier étage ; PAONE, VOYEZ, BOUTICOURT, 2010.

⁹⁰ REBOUL, 1991.

⁹¹ REBOUL, 1991.

Nous avons également pu compléter notre connaissance des décors déjà étudiés l'an passé. Un élément notable fut la « découverte », dans un groupe de closoirs déposés au château de Tarascon, de deux panneaux ayant appartenu à la charpente de l'hôtel avignonnais du roi René (fig. 1-4)⁹². La présence de ces œuvres à Tarascon reste extrêmement mystérieuse, nous savons simplement qu'ils furent conservés un temps dans les réserves du Laboratoire de restauration de Champs-sur-Marne⁹³, puis renvoyés au château sans plus de précision⁹⁴.

Enfin, nous avons eu la chance de voir dans une collection privée de Cavaillon quatre closoirs appartenant au premier plafond peint découvert dans l'hôtel dit des Infirmières en Avignon, ensemble disparu entre la fin des années 1990 et le début des années 2000⁹⁵. Nous n'avons malheureusement pas pu retrouver la trace du deuxième ensemble de closoirs qui fut déposé en 2005 par le service d'Archéologie du département du Vaucluse, bien heureusement photographié et analysé à cette période⁹⁶.

Ces deux exemples de dispersion de décors ne peuvent que nous alerter sur les dégâts que peut engendrer la dépose des œuvres, qui permet la perte de l'identité des panneaux, qui sont alors envisagés comme des œuvres indépendantes.

Aucun corpus ne peut prétendre à l'exhaustivité, encore moins lorsqu'il concerne l'habitat urbain. Cela serait nier la réalité du travail de terrain, en constante évolution, et qui est par chance souvent récompensé par de nouvelles découvertes qui viennent enrichir le sujet. Nous pensons notamment aux décors cités par F. Guyonnet en 2011 dans sa communication au second tome de publication de la RCPM, comme les plafonds peints des immeubles de la rue Dorée ou de la rue Pontmartin en Avignon⁹⁷, ou encore ceux connus par oui-dire grâce à nos échanges avec les acteurs locaux. Loin de décourager, ces découvertes récentes sont au contraire la preuve que les recherches sur les décors peints provençaux n'en sont qu'à leur

⁹² Ces deux panneaux, déposés au XIXe siècle, furent reproduits par L. Bruguier-Roure en 1885, ce qui nous a permis leur identification ; BRUGUIER-ROURE, 1885, p. 347-348.

⁹³ Comme le mentionne C. de Méridol dans sa publication sur les charpentes du château en 1983, où il inclut ces closoirs à l'ensemble tarasconnais ; MERINDOL, 1983. Ces deux panneaux ne peuvent être confondus avec les décors du château, les dimensions diffèrent mais également l'emploi d'un fond vert sur le closoir décoré d'un centaure, les panneaux en place présentant tous un fond rouge.

⁹⁴ Communication orale M. Aldo Bastié, conservateur du château.

⁹⁵ Une partie de ces closoirs furent publiés par H. Aliquot, ce qui permit une identification sans conteste de ces panneaux ; ALIQUOT, 1993, pp. 87-91 ; GUYONNET, 2012.

⁹⁶ GOMEZ-BONNET, 2005 ; GUYONNET, 2012, p. 25-26. Nous remercions M. P. de Michele pour nous avoir communiqué ses relevés photographiques du décor.

⁹⁷ GUYONNET, 2012.

commencement, et nous espérons que grâce à la diffusion des travaux sur le sujet ces œuvres seront mieux protégées, en parallèle de l'action menée sur le terrain par les services locaux⁹⁸.

Bien que réduit, le corpus formé ici offre néanmoins un groupe cohérent de décors dans des bâtiments hétérogènes, allant des résidences princières aux maisons bourgeoises. Si les décors des murs ne sont quasiment jamais parvenus, en dehors des sources textuelles faisant mention de leur commande⁹⁹, les plafonds peints constituent une infinité de nouvelles images produites en Provence. Malgré les écarts de conservation et les très nombreuses pertes accusées par ce patrimoine, les ensembles connus vont nous permettre d'appréhender les modalités de la décoration peinte des édifices civils en Provence à la fin du Moyen Age. Les documents nous offrant d'un côté le processus de réalisation de ces œuvres, tandis que les décors en place illustrent les références et les aspirations de la société médiévale provençale.

⁹⁸ Mise en place d'un système de recherche systématique des plafonds peints par le service d'Archéologie du département du Vaucluse ; GUYONNET, 2012.

⁹⁹ En dehors de la peinture murale mentionnée plus haut dans l'hôtel de Lubières-d'Aiminy à Tarascon, seule la peinture murale déposée conservée en dépôt dans les réserves du musée du Petit Palais d'Avignon nous est parvenue, dans un état extrêmement fragmentaire.

B. Contexte historique : la Provence à la fin du Moyen Age

Le comté de Provence entre dans les possessions de la seconde famille d'Anjou dès la fin du XIV^e siècle¹⁰⁰, lorsque Louis I^{er} d'Anjou, fils du roi Jean II le Bon et frère du futur Charles V, est adopté en 1380 par la reine Jeanne I^{ère} de Naples, ajoutant ainsi à son apanage angevin les comtés de Provence et de Forcalquier, ainsi que le royaume de Naples¹⁰¹. Depuis 1348, le comté de Provence s'était défilé d'Avignon et du Comtat Venaissin, vendus par la reine Jeanne au pape Clément VI, la papauté ayant fait de la ville son siège stable dès 1316¹⁰².

Son fils, Louis II, père du roi René, attacha solidement la Provence aux territoires angevins, qui reste dès cette période acquise à la lignée. Son fils aîné et successeur Louis III mourut précocement à Consenza en 1434, en pleine campagne militaire dans les Pouilles, faisant de son frère, René, l'héritier des domaines familiaux. Ce dernier, captif de Philippe le Bon depuis 1431, se retrouve alors à la tête d'un territoire vaste et dispersé, comptant les duchés d'Anjou, de Bar et de Lorraine, les comtés du Maine, de Provence et de Forcalquier, mais également le royaume de Naples, des deux Sicile, de Jérusalem et de Hongrie, ayant été adopté à la suite de son frère par la reine Jeanne II, qui mourut le 2 février 1435¹⁰³. Il prend pleinement possession de ses territoires en 1437 lors de sa libération, année également d'un premier séjour en Provence pour préparer sa première expédition italienne afin d'asseoir son pouvoir sur Naples¹⁰⁴. Son règne en Provence fut marqué en grande partie par ses tentatives répétées pour reconquérir le royaume napolitain, qu'il quitte en 1442 pour ne plus jamais y revenir après sa défaite face à Alphonse d'Aragon.

Les déplacements du souverain dans le comté de Provence révèlent un intérêt ponctuel pour le territoire, qui se fait plus soutenu au fur et à mesure de son règne, jusqu'à son installation définitive à la fin de sa vie¹⁰⁵. Lors de son premier séjour en 1437, il demeure dans les résidences principales de la maison d'Anjou, soit son château à Tarascon, à Arles, Aix-en-Provence ainsi qu'à Marseille. Il regagne le comté après la perte de Naples en 1442, où il reste

¹⁰⁰ Sur l'histoire des princes angevins, voir TONNERRE, VERRY, 2004 ; en particulier l'article de C. OHNESORGE sur la seconde maison d'Anjou.

¹⁰¹ COULET, 2005, p. 285.

¹⁰² COULET, 2005, p. 234, p. 279.

¹⁰³ Voir entre autres : *Le roi René en son temps...*, Aix, 1981, pp. 36-37 ; PECOUT, ROUX, 2009, p. 77.

¹⁰⁴ Sa première épouse, Isabelle de Lorraine, fut envoyée à Naples dès 1435, laissant l'administration de la Provence au chancelier Guillaume Saignet, à l'évêque de Fréjus Jean Bélard, au juge mage Jourdain Bres et à Jean Martin, seigneur de Puyloubier ; PECOUT, ROUX, 2009, p. 77. Son séjour provençal est motivé par la levée de subsides pour financer son entreprise napolitaine, fonds réunis par les Etats d'Aix en novembre 1437 ; *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁵ Sur les séjours du roi René en Provence, se référer au catalogue *Le roi René en son temps...*, Aix-en-Provence, 1981, p. 14 ; ROBIN, 2000.

jusqu'en février 1443. La cour réside plus longtemps en Provence entre mars 1447 et juillet 1449, période durant laquelle il organisa le Pas de la Bergère de Tarascon. Ce fut également l'occasion d'une première tranche de travaux pour les finitions du château. La cour séjourne de nouveau dans le comté en 1454 pour une courte période de six mois, durant lesquels il acheta son domaine de Gardanne. Lui succède une installation plus prolongée entre 1457 et 1461, où le souverain réside principalement dans sa maison du Jardin d'Aix ainsi qu'à Gardanne. Pour cette demeure en particulier, deux mentions relatives aux travaux de peinture, menés par Leone da Forli en 1457, sont parvenus, dans le livre de comptes tenu par Guilbert d'Auton, prieur de Gardanne, sans précision malheureusement sur la teneur des décorations entreprises¹⁰⁶.

Ce n'est qu'en 1471 que le roi René s'installe définitivement en Provence, jusqu'à sa mort en 1480¹⁰⁷. A cette période, ce sont ses bastides provençales¹⁰⁸, ses demeures de Tarascon ainsi que son nouvel hôtel avignonnais, acquis en 1476, qui bénéficièrent de ses faveurs¹⁰⁹. Cette période fut marquée par de nombreux travaux d'aménagements de ces édifices, afin de rendre plus agréable son dernier séjour : une seconde tranche de travaux dans le château de Tarascon débute en 1476, campagne de décoration à laquelle nous attribuons la réalisation des charpentes peintes du château¹¹⁰, puis en 1477, le peintre Roumier est mentionné à deux reprises dans les comptes pour le paiement des « painctures faites par lui en la sale d'Aix, de bestes etranges d'Alexandrie »¹¹¹.

A la fin de sa vie, le souverain ne possède pas moins d'une quinzaine de résidences dans la région. Malgré la ponctualité de sa présence dans le comté, du moins dans la première partie de son règne, ses demeures furent toujours entretenues, et firent l'objet de constantes améliorations. En parallèle des chantiers de décorations intérieures, les autres commandes initiées par le prince montre l'intérêt soutenu qu'il porte aux artistes locaux, en parallèle des peintres gagés à son service. Il s'intéressa particulièrement aux peintres résidant à Avignon, ville qui dut exercer un attrait tout particulier sur ce commanditaire éclairé, qui employa Jean de Labarre, Gentile le Vieux, Nicolas Froment, ou encore l'atelier de la famille Dombet. Ces

¹⁰⁶ ARNAUD D'AGNEL, 1908-1910, t. II, p. 185, n° 511 et 512 ; ADBdR, B 1657, f°31.

¹⁰⁷ Les territoires angevins du souverain furent cédés à son neveu, le roi de France Louis XI, lors des accords de Lyon en 1476.

¹⁰⁸ L'achat des bastides se multiplia à cette période, notamment celle de Pérignanne dans les environs d'Aix, ainsi que trois autres près de Marseille, ROBIN, 2000, p. 181.

¹⁰⁹ Le plafond peint de l'hôtel fut vraisemblablement exécuté entre 1476 et 1480, ainsi que la réalisation à partir de juin 1477 de la peinture murale de Nicolas Froment dans la galerie, aujourd'hui disparue ; ARNAUD D'AGNEL, 1908-1910, t. II, n°524, p. 189 ; ADBdR, B2481, f°12v

¹¹⁰ ROBIN, 1985, p. 113 ; contrairement à C. de Mérindol qui voit leur exécution durant la campagne de travaux entre 1447 et 1449, MERINDOL, 1983.

¹¹¹ ARNAUD D'AGNEL, 1908-1910, t. II, p. 192, n° 535 et 537 ; ADBdR B 2482, f° 16-16v.

deux derniers reçoivent la faveur constante du prince, qui les gratifia de nombreuses commandes tout au long de sa vie¹¹², Nicolas Froment fut cité comme « peintre du roi » dans les comptes à partir de 1477¹¹³.

Le comté de Provence qui échoit au roi René à partir de 1434 connaît une relative prospérité tout au long du XV^e siècle, en comparaison des troubles connus dans la région depuis la seconde moitié du XIV^e siècle. Les méfaits de la guerre de l'Union d'Aix, les brigandages de Raimond de Turenne ainsi que les épidémies qui traversèrent la région eurent pour conséquence un effondrement économique et démographique, qui accuse une lente reprise au début du siècle suivant¹¹⁴. La période de paix qui suivit, accompagnée d'une relance de l'activité économique et d'une restauration de l'ordre social, contribua à l'image d'un âge d'or dû au gouvernement du « bon roi René ». Mais comme le rappelle N. Coulet dans le catalogue de l'exposition tenue en 1981 à Tarascon, les séjours longtemps sporadiques du roi en Provence eurent sur les échanges et la production des conséquences plus limitées que ce que l'on a longtemps cru¹¹⁵. Il trouva dans la région un appareil administratif et fiscal très élaboré, qu'il sut mettre au service de ses entreprises militaires tournées vers l'Italie¹¹⁶. Le souverain privilégia le développement du commerce, dont bénéficia notamment le port de Marseille, dans une recherche permanente de subsides pour financer ses expéditions. Le développement intérieur du pays est tourné vers les cultures agricoles, notamment de la vigne et de l'olivier, ainsi que vers l'élevage, principalement des ovins, qui connaît alors un important essor, source de nouveaux profits en lien avec la forte demande de laine de la part des fabricants italiens¹¹⁷. L'impact du roi René sur l'organisation du comté est particulièrement visible dans l'administration du territoire, où il favorise la noblesse angevine et lorraine¹¹⁸. Peu de provençaux peuplent l'entourage proche du souverain, comme le révèle

¹¹² ROBIN, 1985, p. 76-77.

¹¹³ ADBdR, B 2512, f°74, 75 113; ARNAUD D'AGNEL, 1908-1910, n°532, 560.

¹¹⁴ COULET, 2005 ; PECOUT, ROUX, 2009. Suite à la crise démographique, la Provence ne possède plus de très grandes villes ; seules les villes d'Aix, Marseille, Tarascon et Arles dépassent les 500 feux. Cette baisse fut compensée en partie par la forte immigration connue dans la région, principalement dans la seconde moitié du XV^e siècle, COULET, 2005, pp. 295-302 ; PECOUT, ROUX, 2009, pp. 89-90.

¹¹⁵ *La Provence au temps du roi René...*, Tarascon, 1981.

¹¹⁶ PECOUT, ROUX, 2009, p. 78.

¹¹⁷ PECOUT, ROUX, 2009, p. 82, 90-92.

¹¹⁸ Pour un développement sur la question, se référer à l'article de N. Coulet sur le sujet ; COULET, 2000. Seuls la chambre des comptes ou l'office du juge mage restent peuplés par la population locale ; PECOUT, ROUX, 2009, p. 82.

notamment la composition de l'ordre du Croissant ou la participation des nobles locaux aux fêtes de chevalerie organisées à la cour¹¹⁹.

Suite aux désordres du siècle précédent, on observe une évolution de la société provençale, marquée par une redistribution des richesses et une appropriation des pouvoirs municipaux par une oligarchie urbaine¹²⁰. Cette élite est composée de l'aristocratie locale, mais également d'une bourgeoisie enrichie, qui n'aura de cesse de faire valoir son prestige nouvellement acquis par la commande d'œuvres d'art, en passant de la fondation de chapelles dans les églises, décorées avec soin¹²¹, à la commande d'un prestigieux décor dans leur résidence, mettant en avant les alliances opérées par une habile politique matrimoniale.

En effet, cette période de prospérité eut pour conséquence une importante phase de travaux de rénovations des bâtiments (motivée par les nécessités de la reconstruction mais également par le besoin de l'élite locale de s'inscrire dans le paysage urbain), plus que de construction à proprement parler. Le phénomène est bien observable dans les grandes villes du comté qui firent l'objet d'études monographiques¹²². N. Coulet et de P. Bernardi s'intéressèrent à la ville d'Aix-en-Provence, qui connaît à cette période une importante phase de réaménagement du bâti, employant principalement des artisans locaux¹²³. La relance économique de la ville au début du siècle fut accrue par la présence régulière de la cour et des chantiers qu'elle entame dans la capitale¹²⁴, mais cet élan continua en dépit de l'entrée du comté dans le royaume de France en 1481¹²⁵.

Marseille joua également un rôle important dans la politique des comtes de Provence. Le roi René y fit même déplacer les institutions centrales du comté en 1438 avant son départ pour Naples, qui furent néanmoins transférées de nouveau à Aix-en-Provence en février 1439¹²⁶. La ville est un pôle important pour le commerce avec la Méditerranée, en dépit de

¹¹⁹ COULET, 2000, pp. 315-317.

¹²⁰ PECOUT, ROUX, 2009, p. 92-93.

¹²¹ ROBIN, 2002, p. 199.

¹²² Phénomène comparable dans d'autres villes du Sud, notamment Montpellier ; SOURNIA, VAYSSSETTES, 1991, p. 26.

¹²³ COULET, 1979, p. 539; BERNARDI, 1995, p. 18.

¹²⁴ De capitale administrative, la ville devient véritablement une résidence princière dans la seconde moitié du siècle. En parallèle des travaux réalisés pour le palais comtal, la création de la demeure du Jardin d'Aix ainsi que l'édification d'une nouvelle demeure archiépiscopale dans la ville transforment durablement le paysage urbain ; COULET, 1979, p. 10.

¹²⁵ Bernardi, 1995, p. 19. Notons que la ville n'attendit pas l'installation durable de la cour dans la région pour devenir dans tous les domaines de la vie artistique un actif marché de consommation, plus que de production, ce qui explique sa persistance après l'entrée du comté dans le royaume de France ; COULET, 1979, p. 541.

¹²⁶ COULET, 1979, p. 17 ; COULET, « Marseille ou Aix : les transferts de la capitale comtale », *In Cat. exp. Marseille au Moyen Age...*, 2009, p. 369.

l'attaque de la flotte catalane qui saccagea la ville en 1423¹²⁷. On note notamment l'installation du grand argentier du roi Charles VII, Jacques Cœur, dans la ville en 1444, qui y acheta une maison et obtint la citoyenneté marseillaise. La ville devient alors le centre de ses affaires avec la Méditerranée, une plaque tournante dans le commerce des épices¹²⁸.

La ville de Tarascon tient une position stratégique dans le comté, place forte face au château de Beaucaire de l'autre côté du Rhône, dans le territoire du roi de France. Un élan de reconstruction civile fut également observé par C. Roux, principalement autour de 1440-1450, période où en parallèle le roi René entreprit les premiers aménagements du château¹²⁹. L'étude des archives notariales de la ville permit de découvrir une centaine de prix-faits relatifs à des travaux commandés par des particuliers entre 1420-1460.

Arles en revanche semble en retrait par rapport aux importantes villes du comté, souffrant depuis le XIV^e siècle d'un effondrement démographique qui ne se relèvera pas au siècle suivant. Celle qui était un important carrefour commercial est délaissée au profit de trois centres : le Languedoc, Marseille et Avignon¹³⁰.

L'enclave avignonnaise possède une place à part dans la région. Contrairement à ce qui fut écrit pendant un temps, le départ définitif de la papauté en 1411 ne marque en aucune façon un déclin de la cité, qui reste un centre économique et artistique de premier ordre¹³¹. L'installation de la curie papale entraîna l'agrandissement de la ville, qui doubla sa superficie dès la première moitié du XIV^e siècle et connut une profonde transformation de son paysage urbain avec la création des « livrées cardinalices », destinées à recevoir les cardinaux et leurs familiers, arrivés en grand nombre dans la ville, en parallèle des travaux menés au Palais des papes et au palais épiscopal¹³². Après cet élan de construction, le siècle suivant fut une période d'aménagements et de rénovations. Sa place de centre artistique se confirme au XV^e siècle. Malgré la désertion des papes, la ville reste un pôle attractif pour les artistes, qui arrivent des autres régions françaises, mais également de l'Italie ou des anciens Pays-Bas.

Nous ne discuterons pas ici de la légitimité du terme d'« école d'Avignon », qui mérite d'être complètement réévalué, mais nous ne pouvons que souligner sa place de « nœud » artistique de la région, attirant de nombreux artistes étrangers ainsi que les riches commanditaires de la région, bien qu'il ne faille dévaloriser les autres centres de production

¹²⁷ COULET, 2005, p. 294.

¹²⁸ AGULHON, COULET, 2001, p. 48; STOUFF, 2009, p. 397.

¹²⁹ ROUX, 2006.

¹³⁰ STOUFF, 2000, p. 100 et 136.

¹³¹ GIRARD, 1958.

¹³² GIRARD, 1958 ; ESQUIEU, 1990.

que furent Aix-en-Provence ou Marseille¹³³. Dans le cas de la commande des décors peints intérieurs, Avignon, comme les autres villes du comté, profite d'une importante phase de reconstruction urbaine, qui entraîna de nombreux chantiers de décoration commandés par l'élite locale. Ces décors sont conservés en plus grand nombre dans la cité des Papes, tout comme les documents provenant des archives notariales, ce qui en fait un pôle central pour l'étude des décors peints médiévaux. Pourtant nous ne saurions limiter cette production à cette seule ville, ni leur accorder une qualité supérieure aux autres décors.

L'étude des décors connus dans les autres villes du comté nous pousse à y voir des centres de production artistique, si ce n'est équivalents, du moins capables de produire des œuvres de qualité comparable. Dans le cas des décors anonymes, nous ne pouvons que nous interroger sur l'origine des ateliers commissionnés, installés dans la ville ou mandatés ponctuellement pour ces travaux. Les études menées par C. Roux sur Tarascon ont permis de dégager des personnalités de peintres installés dans la ville, travaillant pour la commande de retables et de verrières pour les églises de la ville¹³⁴. Aucun malheureusement n'a pu être rapproché d'une commande de décors intérieurs, mais la découverte de nouveaux décors conservés dans la ville offre de nouvelles perspectives sur la production picturale locale.

¹³³ N. Coulet note néanmoins une relation à sens unique dans la commande d'œuvres avignonnaises par la société aixoise, les artistes aixois étant rarement employés dans la ville pontificale ; COULET, 1979, p. 541.

¹³⁴ ROUX, 2008.

Chapitre 1 : Du notaire à la demeure, commande et mise en œuvre des décors peints provençaux

A. Les rouages de la commande

1. Les décors peints au sein de la commande artistique provençale

Il ne nous est permis d'approcher la commande des décors peints dans les demeures provençales que par l'analyse des sources archivistiques. Cette richesse des archives méridionales, qui contribua en grande partie à la célébrité de l'école provençale de peinture, ne doit pas nous faire oublier qu'un nombre infime d'œuvres peuvent être rapprochées de ces documents¹³⁵. Ces textes présentent un corpus hétérogène, du prix-fait passé chez un notaire aux comptes de l'hôtel princier, en passant par les archives financières des institutions publiques¹³⁶. La comparaison de ces différentes sources nous éclaire sur les modalités de commande de ces décors, mais plus largement sur la production picturale provençale.

Les documents d'archives révèlent en premier lieu la polyvalence des ateliers des peintres provençaux. Les décors intérieurs ne sont pas l'œuvre d'artistes spécialisés, mais s'intégraient pleinement aux multiples activités exercées par les peintres, au même titre que l'exécution de retables ou de cartons, la peinture de bannières ou encore de décors éphémères lors des grandes fêtes organisées par les villes¹³⁷. En effet, d'autres documents viennent enrichir la connaissance des peintres mentionnés dans les commandes de décors, certains pouvant être suivis sur plusieurs décennies dans la région¹³⁸. La distinction entre « peintres à

¹³⁵ F. Robin interroge cet « éclairage brillant » donné par les sources sur la production artistique en Provence, donnant une impression d'abondance qui peut s'avérer trompeuse, lorsqu'on note la disproportion entre les témoignages écrits et le nombre d'œuvres conservées, somme toute comparable aux autres régions françaises ; ROBIN, 2002, p. 199.

¹³⁶ Dans le cas des commandes pour la maison de ville d'Avignon, les comptes étant accompagnés de pièces justificatives ou des mandats détaillés ; BERNARDI, 2012, p. 144. Deux documents nous intéressent ici : le mandat du 5 juin 1495, pour le paiement des travaux de Jean de Labarre, Giovanni Grassi et Laurent Villate, ainsi que celui du 7 avril 1498, pour les travaux commandés au même Laurent Villate. ADV, D dépôt Avignon, CC 414, mandat 236 ; ADV, E dépôt Avignon, CC 416, mandat 290.

¹³⁷ Comme le rappelle notamment THIEBAUT, 1999, p. 315 ; LEONELLI, 2002, p. 270.

¹³⁸ A l'exception des peintres Roumier et Leone da Forli, connus uniquement à travers les comptes de la cour de Provence, tous les artistes exécutant des décors peints nous sont connus par d'autres documents. Leone da Forli apparaît dans les comptes à deux reprises en 1457, pour l'exécution de peintures au domaine de Gardanne au côté de son « meneuvre », et pour l'achat de matériaux à un marchand d'Aix ; ADBdR, B 1657, f°31. Roumier lui, est payé en novembre puis en décembre 1477 pour les travaux qu'il réalisa, notamment « des bestes

images » et « peintres décorateurs », utilisée par le docteur Pansier, semble en effet infondée et induit une hiérarchie entre les exécutants, mais surtout une forme de spécialisation qui ne semble pas justifiée lorsque l'on observe les carrières des artistes les mieux documentés¹³⁹. Nous reviendrons un peu plus loin sur les questions que soulève la répartition des tâches au sein des ateliers (ou entre différents ateliers), notamment pour la réalisation des décors des charpentes. Un seul document permet de supposer une « spécialisation » des artistes : le prix-fait pour la peinture d'une chambre de la maison avignonnaise du docteur en droit Jean Isnard, le 23 juin 1444. Le peintre Guillaume Barthélemy est engagé pour peindre des motifs végétaux sur les murs, à l'exception des personnages, laissés en réserve¹⁴⁰. Ce cas est peu éloquent : est-ce en raison de la qualité de l'artiste, comme le suppose l'abbé Requin¹⁴¹, ou un autre atelier est-il mis en concurrence pour une élaboration plus rapide du décor¹⁴²?

La décoration des demeures ne semble pas être l'activité la plus récurrente des ateliers de peintres provençaux ; ces travaux répondant à des besoins moins constants et peu renouvelés¹⁴³, en comparaison avec les importantes commandes de retables de dévotion, exécutés pour les églises de la région. Si l'on se penche sur les prix-faits qui nous sont parvenus, les écarts sont éloquents. Parmi les cent seize contrats publiés par P. Pansier en 1934, onze seulement se rapportent à la décoration peinte de demeures, contre quatre-vingt six prix-faits relatifs à l'exécution de retables¹⁴⁴. Rares sont les artistes connus pour plusieurs commandes de peintures décoratives. Jean Jauffre, peintre installé en Avignon¹⁴⁵, est

estranges d'Alexandrie » pour la « sale d'Aix », ADBdR, B 2482, f°16 et 16v. Leurs noms ne réapparaissent plus dans les comptes de la cour, malgré l'expression « peintre dudit seigneur » qualifiant Leone da Forli, et aucun autre document dans les archives locales n'a pu être rapproché de ces peintres. ROBIN, 1985, p. 65-66.

¹³⁹ Comme le rappelle P. Bernardi dans son analyse des commandes de plafonds peints en Provence, BERNARDI, 2012, p. 146.

¹⁴⁰ « ... de omnibus et singulis ramagiis, herbis, floribus et aliis pincturis quibuscumque exceptis emaginibus atque personagiis... », REQUIN, 1889, p. 127 ; PANSIER, 1934, n° 2, p. 44-45.

¹⁴¹ REQUIN, 1889, p. 127.

¹⁴² Peu d'éléments sont connus sur ce peintre en dehors de cette commande, si ce n'est son entrée comme ouvrier apprenti dans l'atelier de Jacques Yverni en 1434, ainsi que sa possession d'une vigne à Cavaillon ; *Op. cit.* Un seul autre contrat fait référence à l'emploi de différents ateliers pour un même décor, justifié par l'ampleur du chantier à réaliser : la peinture des pièces de charpente de l'hôtel de ville d'Avignon, répartie entre les peintres Giovanni Grassi, Jean de Labarre et Laurent Villate, en 1495 ; ADV, E dépôt Avignon, CC 414, mandant 236.

¹⁴³ Seuls deux contrats font référence à l'entretien de ces décors : dans le contrat qui lie Pierre Villate et Jean Casalet, abbé de Sénanque, pour la réalisation de décors de vitres et de pièces de charpentes, il est précisé que l'artiste s'engage à « ... fere les choses dessusdites toutes les fois que sera requis par ledit monseigneur l'abbe... » ; ADV, 3 E 5/985, f° 53v. En 1492, le peintre Jean Jauffre doit, en plus de nouvelles peintures pour la maison de Claude Martin, « ... reparare bene et decenter ymaginem beate Marie cum crucifixo, beatorum Johannis Baptiste et Magdalenes de bonis coloribus ... », REQUIN, 1889, n°33, p. 201-202 ; PANSIER, 1934, p. 162.

¹⁴⁴ PANSIER, 1934, p. 5. Rappelons néanmoins que les aléas de la conservation des archives sont également en jeu, nous ne pouvons nous fier entièrement aux quelques commandes qui nous sont parvenues pour estimer la régularité de ces travaux au sein des ateliers provençaux.

¹⁴⁵ Peintre originaire du diocèse de Lyon, connu entre 1469 et 1492, installé à Avignon à partir de 1479 ; GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 314-315.

documenté dans le cadre de la mise en œuvre de deux décors intérieurs, ceux des demeures d'André Bornichet (1488) et de Claude Martin (1492). L'atelier de la famille Villate, implanté dans la ville dès 1450, fut lui aussi régulièrement sollicité pour le décor de charpentes, jusque dans les premières années du XVI^e siècle¹⁴⁶. Pierre Villate s'engage en 1474, dans un contrat conclu avec Jean Casalet, abbé de Sénanque, à peindre le décor de pièces de charpenterie de sa demeure¹⁴⁷. D'autres commandes sont également documentées pour ses fils, Laurent et François. Le premier est payé en 1495 et 1498 pour l'exécution de verrières et de peintures sur les charpentes de l'hôtel de ville d'Avignon, le second en 1501 pour le décor des plafonds de la maison de Gabriel Fougasse¹⁴⁸.

De nombreux peintres ne sont connus pour la réalisation que d'un seul décor intérieur. Par exemple, le peintre verrier Guillaume Dombet, connu entre 1414 et 1458¹⁴⁹, reçut la commande d'une douzaine de vitraux, de cinq retables¹⁵⁰, alors qu'un seul contrat pour une peinture décorative nous est parvenu, aux côtés de son fils pour le palais épiscopal d'Avignon en 1457¹⁵¹.

La double-pratique de peintre et verrier est particulièrement bien documentée en Provence¹⁵², la majorité des artistes employés pour des décors peints étant également connus pour la commande de vitraux. De plus, si les prix-faits relatifs aux décors intérieurs se limitent le plus souvent à la réalisation de peintures sur les murs et les plafonds, il n'est pas rare que les mêmes artistes soient engagés pour l'exécution de verrières, parfois au sein du même contrat. C'est le cas du peintre Pierre Villate, pour le contrat mentionné plus haut avec Jean Casalet, qui comprend également la réalisation d'une verrière aux armes du commanditaire¹⁵³. En parallèle des différents travaux de peinture exécutés par Nicolas Froment dans l'hôtel du roi René en Avignon¹⁵⁴, le peintre est chargé en 1479 de faire venir de Lyon « certains

¹⁴⁶ Pour la biographie de ces peintres, se référer aux notices réalisées par J. Guidini-Raybaut ; GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 341-343.

¹⁴⁷ ADV, 3 E 5/985, f^o53v.

¹⁴⁸ ADV, E dépôt Avignon, CC 414, mandant 236 ; ADV, E dépôt Avignon, CC 416, mandat 290 ; ADV, 3 E 5/1441, f^o 133v-134.

¹⁴⁹ Pour une biographie détaillée de l'artiste, GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 299-300.

¹⁵⁰ Auxquels doivent se rajouter les œuvres attribuées à l'artiste et son atelier, comme *La Pietà de Tarascon* ; STERLING, 1966.

¹⁵¹ ADV, 3 E 9¹/1386, f^o 328-329. Nous ne pouvons néanmoins avancer ces éléments qu'avec la plus grande prudence, compte tenu du caractère lacunaire des archives qui nous sont parvenues.

¹⁵² LORENTZ, 1999, p. 32. La double pratique, de peintre et verrier, est celle la plus répandue parmi les verriers provençaux, comme le souligne J. Guidini-Raybaut dans sa thèse sur le vitrail en Provence ; GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 21.

¹⁵³ ADV, 3 E 5/985, f^o 53v.

¹⁵⁴ Dont la célèbre peinture murale disparue de la galerie de l'hôtel, représentant un combat naval, exécutée dès 1477 ; ADBdR, B 2481, f^o12v, 13, 21, B 2482, f^o 16.

voirres à faire vitre », expression qui sous-tend que les vitraux n'étaient pas encore achevés et attendaient de recevoir un décor¹⁵⁵. Les panneaux de verre étaient peut-être destinés à être ornés par le peintre, connu pour d'autres commandes de vitraux¹⁵⁶.

Une des différences notables entre l'exécution des décors peints et des verrières concerne le choix des artistes, ou plus précisément le lieu de résidence des peintres employés. Les commanditaires semblent s'adresser exclusivement à des artistes installés dans la ville, au moins pour une courte période, afin de peindre les murs et plafonds de leur demeure¹⁵⁷. Lorsque Jean d'Arlatan, maître d'hôtel du roi René, passe commande des décorations pour son hôtel dans la ville d'Arles en 1449, il fait appel au peintre Nicolas Ruffi, cité dans le document comme « peintre de la ville d'Arles »¹⁵⁸. Tandis que pour la commande d'un vitrail en 1458, destiné le couvent des Carmes de la ville, il sollicite le peintre-verrier Albéric Dombet, installé dans la ville d'Avignon¹⁵⁹, malgré la présence d'artistes qualifiés installés dans la ville. En dehors de l'attraction exercée par les ateliers avignonnais sur les commanditaires de la région¹⁶⁰, cet usage semble souligner l'intérêt porté par les élites urbaines aux décors commandés dans leurs résidences, pouvant mieux surveiller l'exécution des travaux. Si les peintures murales, réalisées *in-situ*, impliquent *de facto* la présence de l'artiste sur le chantier, la décoration des pièces de charpente était quant à elle exécutée en atelier, pour être ensuite insérées dans la structure en bois. Le choix d'artistes présents dans la ville ne fait que confirmer le rôle que devait jouer le peintre dans le montage des décors, notamment pour la mise en place du programme peint.

Les artistes employés sur les chantiers de décorations intérieures proposent également un reflet de la scène artistique locale, tant sur leur mobilité que sur les différentes nationalités présentes dans la région. Le cosmopolitisme est un des éléments les plus frappants de l'étude

¹⁵⁵ ROBIN, 1985, p. 139, 141.

¹⁵⁶ Le 24 avril 1472, le marchand Raymond de Montserrat lui commande la réalisation d'un vitrail pour le chœur de l'église Saint-Pierre d'Avignon, représentant la scène du *Noli me tangere* ; ADV 3 E 8/696, non folioté ; ROBIN, 1992, p. 481 ; GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 311.

¹⁵⁷ Contrairement aux verrières, pouvant être exécutées par des artistes installés dans d'autres villes, qui nécessitent l'emploi d'un portefaix pour le transport et l'installation des pièces, comme c'est le cas lors des commandes passées par le roi René à l'atelier d'Albéric Dombet, pour ses demeures de Gardanne et Tarascon en 1457 et 1485 ; ROBIN, 1985, p. 140.

¹⁵⁸ FASSIN, 1878-1879, p. 261-262.

¹⁵⁹ GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 301.

¹⁶⁰ Claude Roux relève par exemple les commandes faites aux peintres Guillaume Dombet, Enguerrand Quarton, Giovanni Grassi, Jean Changenet ou Thomas Grabuset dans la ville de Tarascon, ROUX, 2008, p. 201-2013.

des milieux artistiques provençaux¹⁶¹. Pourtant, comme le souligne F. Robin, peu de ces artistes semblent s'implanter durablement en Provence, qui se trouve par sa situation géographique un lieu de passage obligatoire. De nombreux peintres ne sont cités qu'épisodiquement, et forment une population « nomade » entre les différentes villes de la région, à la recherche constante de nouvelles commandes¹⁶². Parmi les artistes étrangers connus pour la réalisation de décors peints, nous trouvons des italiens, venus principalement de Ligurie ou du Piémont comme c'est le cas pour Giovanni Grassi, ou encore des napolitains tel que le peintre Gentile le Vieux¹⁶³. Le XV^e siècle fut marqué en Provence par l'arrivée massive d'artistes venus de Bourgogne et de Franche-Comté, mais également du nord de la France¹⁶⁴. Le peintre picard Enguerrand Quarton est originaire du diocèse de Laon¹⁶⁵, et Nicolas Froment, cité dans les documents comme « habitant du diocèse d'Uzès », possède certainement des origines picardes comme le souligne M. Laclotte¹⁶⁶.

Au-delà du brassage des nationalités présentes en Provence au XV^e siècle, ces commandes confirment l'importance des ateliers implantés dans les villes depuis plusieurs générations. C'est le cas de la famille de Labarre, dont l'atelier fut fondé à la fin du XIV^e siècle par Bertrand de Labarre. Originaire du diocèse de Chalon, il est connu pour avoir participé à la décoration du Palais des Papes en 1392¹⁶⁷. Son neveu, Pierre, lui succède, puis le fils de ce dernier, Jean, connu pour avoir participé au décor des charpentes de l'hôtel de ville d'Avignon en 1495¹⁶⁸. Parmi les autres artistes bien implantés en Provence, le cas de Guillaume Dombet est comparable. Originaire du diocèse de Cuisery en Saône-et-Loire, l'artiste est documenté à Aix-en-Provence en 1420, puis s'installe en Avignon en 1426, dont il obtient la citoyenneté en 1448¹⁶⁹. Sa présence dans la région fut certainement motivée par les chantiers de rénovations du Palais des Papes d'Avignon, où il est documenté en 1414 pour la réparation de verrières. L'activité florissante de son atelier est bien connue, qu'il dirigea en compagnie de ses fils jusque dans les années 1430. Ces derniers s'installent ensuite à leur compte, jouissant certainement toujours de la réputation paternelle¹⁷⁰.

¹⁶¹ Sur le sujet, voir notamment LACLOTTE, 1983, p. 95-98.

¹⁶² ROBIN, 2002, p. 200-201.

¹⁶³ La venue d'artistes napolitains est bien attestée depuis le XIV^e siècle, notamment autour de la ville d'Aix-en-Provence, alors qu'à la même époque, ce sont principalement des artistes toscans qui s'installent dans la région, attirés par la présence pontificale à Avignon ; ROBIN, 2002, p. 200.

¹⁶⁴ ROBIN, 2002, p. 2000.

¹⁶⁵ GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 334-335.

¹⁶⁶ LACLOTTE, 1983, p. 99 ; GUIDINI-RAYBAUT, 2003, pp. 311-312.

¹⁶⁷ ROBIN, 2002, p. 198.

¹⁶⁸ ADV, E dépôt Avignon, CC 414, mandat 236.

¹⁶⁹ GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 298-300.

¹⁷⁰ ROBIN, 2002, p. 198.

2. Les conditions de production

Le passage devant un notaire pour les transactions artistiques ne s'affirme pas partout en France au XV^e siècle. Cette pratique est caractéristique des régions du sud, du Languedoc-Roussillon au pays niçois, en passant par la Provence¹⁷¹. Contrairement à cette dernière, le Languedoc fut victime d'importantes destructions au cours du XVI^e siècle, privant la région d'une partie de ces documents¹⁷². Face à ce déséquilibre dû à la conservation des archives locales, nous ne devons pas y voir une différence de pratique, à la fois dans le recours aux prix-faits et dans le développement des décorations au sein des demeures privées, dont les traces matérielles sont conservées en grand nombre¹⁷³. Néanmoins, cette situation privilégie la région provençale pour l'étude des conditions de réalisation de ces décors, grâce au nombre important de documents conservés.

Ce corpus de documents est composé de contrats, de sources financières des institutions publiques, de mentions dans les comptes de l'hôtel princier, mais également de prix-faits conservés en grand nombre.

Les comptes de la cour se démarquent de l'ensemble, offrant plusieurs mentions relatives aux décors entrepris pour les résidences provençales du roi René, à différentes étapes de leur exécution, et nous permettent de distinguer l'échelonnement des paiements ainsi que la durée des travaux en cours. Nous pouvons ainsi estimer la durée de la réalisation de la peinture murale exécutée par Nicolas Froment et son valet, pour la galerie de l'hôtel du roi René à Avignon, débutée au mois de juin 1477¹⁷⁴. Deux autres mentions dans les comptes font référence à cette œuvre : une au mois d'août suivant, pour le paiement en deux versements de 24 florins et 12 gros, « sur les naves que fait son homme en la galerye d'Avignon »¹⁷⁵, ainsi qu'en novembre la somme de 50 florins¹⁷⁶. La peinture semble achevée au printemps suivant, n'étant plus mentionnée dans les comptes aux côtés des autres travaux

¹⁷¹ ROBIN, 2002, p. 197.

¹⁷² ROBIN, 2002, p. 197.

¹⁷³ LEONELLI, 2002, p. 266.

¹⁷⁴ Le 27 juin 1477 : « ... A Nicolas, peintre, ledit (p.190) jour, pour faire encommener son varlet à faire le combat de naves turquesques et chrestiennes en la galerye de l'ostel du roy, en Avignon ... », ADBdR, B 2481, f^o 12v.

¹⁷⁵ ADBdR, B 2481, f^o 21.

¹⁷⁶ « A maistre Nicolas, peintre, pour la peinture de deux grosses naves, ung tabernacle de Turquye, faiz en la galerye de la maison d'Avignon, cinquante florins, outre vingt quatre florins qu'il a euz par cy devant en l'autre compte ... », ADBdR, B 2482, f^o 16.

entrepris par le peintre pour l'hôtel avignonnais, comme les armes de la reine peintes à l'entrée dudit hôtel¹⁷⁷.

En dehors de cet exemple exceptionnel à plus d'un titre, le sujet des peintures n'est pas toujours précisé dans les comptes, comme leur emplacement¹⁷⁸, ni les matériaux utilisés lors des chantiers. Les décors exécutés par Leone da Forli en 1457 pour la résidence de Gardanne demeurent mystérieux¹⁷⁹, bien qu'ils furent rapprochés des couleurs des pièces, mentionnées dans les comptes de Gilbert d'Auton la même année¹⁸⁰. Par chance, le même compte nous renseigne sur les matériaux employés par l'artiste, suite à l'achat fait « en la botique de Guillet Caillon, marchant de la cité d'Aix, comme est d'orpiment¹⁸¹, vermeillon, saire et autres chouses neccesseres, à cause de faire les peintures »¹⁸².

A l'inverse de ces mentions éparses dans les comptes, dont la teneur varie d'un livre à l'autre, les actes de la pratique provenant des archives notariales ou financières des institutions publiques offrent des documents plus standardisés, passés devant témoins, fixant les conditions de production des œuvres au sein d'un protocole juridique. Lorsque l'on se reporte à cette abondante masse de documents, on constate que la commande de décors peints, comme celle des retables de dévotion ou des livres enluminés, n'est plus le seul fait de la clientèle princière, aristocratique ou ecclésiastique, et ne présente pas un caractère exceptionnel au cours du XV^e siècle¹⁸³.

Si les prix-faits et autres contrats relèvent de la commande des décors, en fixant au préalable les conditions entre les deux parties pour se prémunir des revirements inattendus, les documents extraits des archives financières étudiés ici sont des mandats de paiement, pour des œuvres déjà exécutées : les décorations de l'hôtel de ville d'Avignon, en 1495 et 1498¹⁸⁴. Les deux mandats sont accompagnés d'une cédule en ancien français, détaillant le contenu des

¹⁷⁷ ROBIN, 1985, p. 137. ADBdR, B 2483, f° 27.

¹⁷⁸ Par exemple le second versement fait au peintre Roumier en décembre 1477 « pour parfait de paiements des peintures qu'il a faites en la sale d'Aix et autres lieux ». Si nous savons que les peintures de la salle d'Aix représentent des « bestes estranges d'Alixandrie », les autres décors dont il est question nous sont inconnus ; l'ensemble fut réalisé pour la somme de 100 florins. ADBdR, B 2482, f°16-16v.

¹⁷⁹ « ... ce a cause de la despence de trois mois dudit maistre Lyon Dafforli avecques son meneuvre, lequel besoingnet tous lesdits trois mois auxdites peintures, à raison de deux gros et quatre patas chacun jour, tant festes, que autres jours, que valent à ladite raison dix et huit florins et neuf gros... », ADBdR, B 1657, f°31.

¹⁸⁰ ADBdR, B 1657, f° 26 v, 44. ROBIN, 1985, pp. 136-137; MERINDOL, 2001, p. 258-259.

¹⁸¹ Sulfure rouge d'arsenic, employé en peinture, qui a une couleur jaune d'or.

¹⁸² ADBdR, B1657, f° 31.

¹⁸³ Comme le rappelle D. Thiébaud dans sa synthèse sur la peinture de chevalet au XV^e siècle ; THIEBAUT, 1999, p. 320.

¹⁸⁴ Le mandat de 1495 évoque à plusieurs reprises un contrat passé au préalable auprès du peintre Laurent Villate : « marche fait avecque maistre Laurens Villate », ADV, E dépôt Avignon, CC 414, mandant 236.

travaux, dont la répartition des pièces de charpente à décorer entre les ateliers de Laurent Villate, Giovanni Grassi et Jean de Labarre¹⁸⁵.

Les prix-faits sont les documents les plus fréquents pour la commande de décors, composés d'une série de clauses où sont consignées toutes les exigences des deux parties qui contractent ce marché, avant la réalisation de l'œuvre¹⁸⁶. Un document sort néanmoins du lot : la vente de deux salmées de blé par Jean Casalet, abbé de Sénanque, au peintre Pierre Villate, qui s'engage en guise de paiement à effectuer divers travaux dans sa demeure¹⁸⁷.

Ces contrats sont passés directement auprès des peintres, à l'exception de la commande pour la maison de Michel Clair à Marseille en 1428, où le commanditaire chargea les charpentiers de faire peindre à leur frais les éléments devant recevoir un décor, leur conférant ainsi la position d'entrepreneurs des travaux¹⁸⁸. En dehors de ce document, les contrats de décoration sont indépendants de ceux de construction¹⁸⁹.

Si les choix de décor sont rarement détaillés, et leur localisation donnée avec plus ou moins de précision, ces documents éclairent principalement les aspects matériels de leur réalisation, telles que les coûts engagés, les modalités de paiement, les délais impartis, mais également la fourniture des matériaux. Pour ce qui est du lieu destiné à être peint, un réel écart est présent entre les contrats : certains se cantonnent au terme générique d'« aula » pour désigner la pièce, d'autres offrent un véritable déroulé des espaces d'habitation¹⁹⁰. Les contrats font régulièrement référence à une salle ayant fait l'objet de travaux récents, notamment dans le cas des plafonds peints, où la décoration est subordonnée à la construction des charpentes¹⁹¹.

Lorsque les deux chantiers se superposent, cela influe sur les délais de réalisation des œuvres : en novembre 1457, Albéric Dombet s'engage à peindre les décors pour le palais

¹⁸⁵ ADV, E dépôt Avignon, CC 414, mandant 236 ; ADV, E dépôt Avignon, CC 416, mandat 290.

¹⁸⁶ Ces contrats se distinguent des devis, documents revêtant une forme plus technique et ne nécessitant pas l'intervention d'un notaire, comme le rappelle BERNARDI, 2007, p. 147.

¹⁸⁷ BERNARDI, 2012, p. 144. ADV, 3 E 5/985, f°53.

¹⁸⁸ «...Item, pactum fecerunt quod dicti magistri Guigo et Johannes eorum sumptibus pingi facient trabes de nigro et albo, orleti et parafuelha pingi facient de rubeo, nigro et albo, et bugeto pingi facient nigro, albo et rubeo...», ADBdR, 351 E 291, f° 15v-16.

¹⁸⁹ Comme le souligne P. Bernardi dans son étude sur le bâti aixois ; BERNARDI, 1995, p. 395.

¹⁹⁰ Le contrat pour les décors de la maison d'Antoine Traphet à Avignon, par le peintre Nicolas Poncet, est à ce titre exceptionnel ; ADV, 3 E 2/987, f°19-19v.

¹⁹¹ C'est notamment le cas pour l'ancienne livrée Saint-Martial, dont André Bornichet fit refaire la charpente peu de temps avant de commander son décor à Jean Jauffre : « .. depingere et pinctare las simas, feulhas et les boges infustamenti per eum de novo facti et construendi in sua librata », ADV, 3 E 8/484, f°314b-315.

épiscopal d'Avignon au plus vite, afin que « les charpentiers ne perdent pas leur temps »¹⁹². Les autres délais mentionnés dans les prix-faits suggèrent une exécution rapide des décors : les travaux pour les demeures de Pierre Pansan et d'André Bornichet doivent être effectués en une quinzaine de jours¹⁹³, et en un mois pour la maison de Claude Martin¹⁹⁴.

Pour ce qui est des matériaux, seuls les ceux relatifs à la peinture sont cités, contrairement aux pièces de bois devant recevoir les décors, fournies par les commanditaires. L'achat des pigments est à la charge des artistes¹⁹⁵, sauf lorsque ceux-ci sont déduit du paiement, comme la demi livre de rouge de cinabre fournie par Pierre Pansan au peintre Gentile le Vieux¹⁹⁶. Les mentions font également référence à la qualité des matériaux. Par exemple, les peintures de la maison de Claude Martin sont exécutées à base d'huile de noix et d'or fin¹⁹⁷. Les couleurs sont le plus souvent mentionnées : rouge, blanc et noir pour les charpentes de la maison de Michel Clair, blanc et rouge pour la maison de Pierre Pansan, des closoirs dorés pour Jean Casalet, comme ceux dorés et argentés pour la livrée d'André Bornichet, et cas plus exceptionnel, le plancher d'une des pièces de la maison d'Antoine Traphet, devant être peint en bleu, orné d'étoiles en orpiment.

Les prix sont soit fixés à l'unité, soit englobés dans une somme forfaitaire. Lorsque les détails des paiements sont connus, P. Bernardi remarque que certains éléments des charpentes sont toujours évalués à la longueur, alors que les closoirs sont payés à l'unité, en fonction du décor qu'ils portent¹⁹⁸. La majorité des décors exécutés sont compris entre 5 et 10 florins, seules quelques commandes sortent de l'ordinaire par des prix plus élevés¹⁹⁹. Ce sont dans tous les cas des décors exceptionnels, comme ceux exécutés pour les charpentes de l'hôtel de ville d'Avignon en 1495, pour la somme de 84 florins et 16 sous²⁰⁰. Cette somme est comparable aux travaux exécutés pour les demeures du roi René : le combat de « naves turquesques et chrestiennes » par Nicolas Froment et son « varlet » en la galerie de son hôtel

¹⁹² « ... taliter quod defectu ipsius fusterii non perdant eorum tempus... », ADV, 3 E 9¹/1386, f°328-329. La commande pour la charpente ayant été passée quelques mois plus tôt, ADV, 3 E 9¹/1386, f°276v ; BERNARDI, 2012, p. 146.

¹⁹³ ADBdR, 351 E 475, f°62 ; ADV, 3 E 8/484, f°314v-315.

¹⁹⁴ Requin, 1889, n° 33, p.201-202, P. Pansier, 1934, p. 162 .

¹⁹⁵ Par exemple, Nicolas Poncet s'engage en 1498 à fournir tout ce qui sera nécessaire aux décors de la maison d'Antoine Traphet : «... et providere de omnibus necessariis ... », ADV, 3 E 2/987, f°19-19v.

¹⁹⁶ ADBdR, 351 E 475, f°62.

¹⁹⁷ « ... cum aura fino et aliis coloribus cum oleo nucis... » ; REQUIN, 1889, n°33, p. 201-202 ; PANSIER, 1934, p. 162.

¹⁹⁸ BERNARDI, 2012, p. 147.

¹⁹⁹ Ces sommes apparaissent peu onéreuses en comparaison de celles déboursées pour l'exécution de retables de dévotion, comme le souligne notamment P. Bernardi ; BERNARDI, 2012, p. 148.

²⁰⁰ ADV, E dépôt Avignon, CC 414, mandant 236.

avignonnais, pour un montant de 120 florins²⁰¹, ou encore les 100 florins déboursés pour la peinture des « bestes estranges d’Alixandrie » en la salle d’Aix par le peintre Roumier²⁰². Ces tarifs s’expliquent à la fois par l’ampleur des chantiers, mais également par le caractère prestigieux de ces décors.

En dehors du paiement après exécution des décors de l’hôtel de ville en 1495 et 1498, les paiements sont échelonnés, souvent avec une partie avancée avant leur réalisation, que l’artiste confesse avoir reçu dans les contrats, afin qu’il n’ait pas à avancer les frais pour les matériaux à fournir.

Les contrats sont rarement précis sur le traitement accordé aux décors, en dehors des couleurs à utiliser. Il ne faut pas pour autant en conclure que l’ornementation des parois était laissée à la liberté de l’artiste, plusieurs indications suggérant leur encadrement²⁰³. Les choix des motifs et leur agencement étaient vraisemblablement conclus en amont entre l’artiste et le commanditaire, comme le révèle de nombreuses mentions des modèles fixés entre les deux parties.

3. Le choix des modèles

Lors du passage devant notaire afin de fixer les termes financiers du marché, le commanditaire et l’artiste se sont au préalable accordés sur le choix de la décoration, plus ou moins explicite selon les documents. Cet accord est parfois mentionné dans les textes. C’est notamment le cas pour « certaines painctures à plaisance » réalisées par Nicolas Froment en mai 1477 pour le roi René, « qu’il lui avoit faictes, lesquelles ledit seigneur avoit divisées »²⁰⁴.

Les motivations qui poussent un commanditaire à choisir un artiste pour le décor de sa demeure sont difficilement cernables. Est-il attiré par la réputation du peintre, dont il peut connaître une œuvre particulièrement à son goût, ou son choix se base-t-il simplement sur sa capacité à exécuter le décor qu’il a en tête pour sa demeure ? Il est également difficile de faire la part des choses entre ce qui relève des propositions soumises par le peintre, et les désirs du commanditaire, à travers les termes protocolaires utilisés dans les contrats²⁰⁵. Afin de

²⁰¹ ARNAUD D’AGNEL, 1908-1910, t. II, p. 189, n° 524, 526 ; ADBdR, B 2481, f° 12v-13.

²⁰² *Ibid.*, p. 192, n° 535; ADBdR, B 2481, f° 23v.

²⁰³ Comme le rappelle notamment LEONELLI, 2002, p. 268.

²⁰⁴ ADBdR, B 2481, f°27.

²⁰⁵ Élément souligné par F. Robin, dans son article consacré aux modèles des retables peints et sculptés du Midi au XVe siècle ; ROBIN, 1992, p. 482.

s'assurer de la qualité du décor commandé, les contrats détaillent les éléments destinés à être peints pour chaque pièce de la demeure, comme c'est le cas le plus souvent pour les peintures murales, soit font mention d'un modèle sur lequel les deux partis se sont accordés. En effet, aucune des commandes relatives à des peintures murales ne fait référence à un modèle extérieur, encore moins à des œuvres exécutées sur d'autres supports, comme les retables, dont les thèmes iconographiques sont pourtant similaires. Les décors muraux semblent dépourvus d'une réelle originalité iconographique, comme le souligne M.-C. Léonelli. Les thèmes représentés sont fréquents, comme les décors de verdure peuplés de personnages²⁰⁶, les représentations de saints individuels ou de scènes de la vie du Christ ou de la Vierge, qui ne nécessitent donc pas de faire appel à des exemples de compositions extérieurs²⁰⁷. Leur description suffit à fixer l'agencement de ces décors dans les résidences, à partir de modèles peut-être convenus d'après des esquisses ou des œuvres présentées en amont par le peintre.

Au contraire, pour la commande de charpentes peintes, les motifs sont rarement détaillés, en dehors des pièces devant recevoir des armoiries²⁰⁸, ou la présence d'éléments plus exceptionnels comme les engoulants sur les poutres de la maison de Pierre Pansan²⁰⁹. Pour combler ce manque de précision, nous trouvons très régulièrement la référence à des modèles convenus entre les deux parties, d'après un décor existant ou des éléments portatifs exécutés pour l'occasion²¹⁰. Ces modèles de référence permettent, en l'absence d'une esquisse préparatoire d'offrir une « référence concrète, irréfutable, vers laquelle se tourner en cas de conflit »²¹¹.

²⁰⁶ Comme c'est le cas pour la demeure de Jean Isnard à Avignon, qui commande le 23 juin 1444 pour une chambre de sa maison un décor de rinceaux végétaux, réalisés par le peintre Guillaume Barthélemy, auquel viendront se rajouter des personnages peints par un autre artiste inconnu ; PANSIER, 1934, p. 44.

²⁰⁷ LEONELLI, 2002, p. 269. Par exemple, Nicolas Poncet s'engage à réaliser, pour la maison d'Antoine Traphet, un décor de faux appareil surmonté d'arbres dans plusieurs pièces, une Annonciation sur une porte du rez-de-chaussée, la scène du *Noli me tangere* et un saint Antoine sur les cheminées de l'étage supérieur ; ADV, 3 E 2/297, f° 19-19v.

²⁰⁸ Nous retrouvons ces mentions dans les contrats relatifs au décor des maisons de Pierre Pansan, d'André Bornichet, ainsi que pour le palais épiscopal d'Avignon.

²⁰⁹ « ... Et primo, fuit de pacto quod dictus magister Gentilis teneatur facere in capite quolibet duorum calamanorum existentium in dicto solerio unum os apertum, et in quolibet calamano septem armas eligendas per dictum Pansani... », ADBdR, 351 E 475, f° 62.

²¹⁰ Référence à un modèle existant qui semble caractéristique de la commande de ce type de décor, ce phénomène s'observant nettement dans les cas des plafonds peints exécutés à Gênes à la fin du Moyen Age, la ville ayant fait l'objet d'études approfondies sur le sujet, de par sa richesse documentaire et le nombre de décors conservés. A. Boato souligne l'importance de la pratique de référence à des modèles existants dans les contrats, BOATO, 2012, p. 113.

²¹¹ ROBIN, 1992, p. 482.

L'usage de se référer à des œuvres existantes est particulièrement bien attesté dans les contrats provençaux, pouvant prendre différentes formes²¹². Les demeures urbaines devaient offrir un vaste répertoire de compositions, dans lequel un futur commanditaire pouvait choisir les décors les plus à son goût. Plutôt que d'imposer une réplique exacte d'un décor extérieur, les contrats font souvent référence à plusieurs décors de même facture, laissant ainsi à l'artiste le choix entre différents modèles. L'exemple le plus ancien date du XIV^e siècle, pour la maison du marchand marseillais Hugues Niel en 1353, où deux décors sont donnés en modèle, d'après les salles de Jean de Saint-Jacques et de Gantelme Malet, le choix étant laissé à l'artiste²¹³. Nous pouvons comparer cet exemple au contrat liant l'abbé de Sénanque, Jean Casalet, et Pierre Villate en 1474, qui s'engage à exécuter des closoirs dorés²¹⁴, à la manière de ceux des hôtels des évêques de Toulon et d'Uzès²¹⁵. Cette référence à des décors connus chez d'autres propriétaires souligne le phénomène d'émulation autour de ces décors au sein des élites urbaines. Ainsi, les commanditaires ont la garantie de posséder des décors « en vogue », tout en s'assurant de la qualité et de la typologie du décor choisi. Nous possédons ainsi des indices sur la diffusion des motifs au sein des décors urbains.

En parallèle de ces références à des décors extérieurs, plusieurs contrats font mention de modèles portatifs, principalement sur des tablettes en bois. Gentile le Vieux s'engage à peindre de blanc et de rouge de cinabre le plafond de la salle et l'escalier de la maison de Pierre Pansan « suivant ce qui a été montré par ledit maître Gentile sur quelque planchette donnée audit Pansan en deux parties »²¹⁶. Il en est de même pour les pièces de charpente à décorer pour l'ancienne livrée de Saint-Martial en 1488²¹⁷.

²¹² ROBIN, 1992.

²¹³ BARTHELEMY, 1885, p. 373 ; MERINDOL, 2000, p. 276.

²¹⁴ L'usage d'effets métalliques sur les closoirs provençaux ne nous est connu que par deux commandes, celle pour la demeure de Jean Casalet, ainsi que celle pour l'ancienne livrée de Saint-Martial, toutes deux à Avignon. Aucun décor conservé ne possède de traces de dorure, mais cela peut être amputé au mauvais état de conservation de nombreuses œuvres. Cette pratique pourrait venir d'Italie, où cet usage est bien attesté. En effet dans la ville de Gênes, les peintres employés au décor des charpentes étaient également décorateurs de boucliers, usant donc de dorures et de peintures sur ces différents supports ; BOATO, 2012, p. 111-112.

²¹⁵ « ... Item, plus bougetz dauratz a rayson de cinq patatz pour bouget, a la facon de l'ostel de monseigneur de Tholon ou d'Uses... », ADV, 3 E 5/985, f° 53v.

²¹⁶ BERNARDI, 2012, p. 160.

²¹⁷ « ... depingere et pinctare las simas, feulhas et les boges infustamenti per eum de novo facti et construendi in sua librata, videlicet las simas et feulhas ad modum fornacis et ex coloribus mostre per ipse Gaufridi eidem Bornicheti in duabus peciis fusti depictis et signeto mei notarii subscripti signati traditis, et les boges colloris auri et argenti et in ipsis facere et ponere ac depingere arma per dictum Bornicheti diviscenda et consignanda et de bonis colloribus, prout in dicta mostra continetur... » ; ADV, 3 E 8/484, f°314v-315.

Le peintre fournit ces éléments, afin de présenter un « échantillon » du travail à venir au commanditaire, à l'exception d'une commande. Dans le contrat passé par Albéric Dombet, en son nom et celui de son père, pour les décors du palais épiscopal d'Avignon en 1457, il est précisé qu'Olivier Noblet, vicaire en charge de la commande au nom du cardinal Alain de Coëtivy, propose son propre modèle, sur des planchettes qu'il conservera durant toute la durée des travaux²¹⁸. Cet usage est peu habituel, ce qui révèle un commanditaire particulièrement pointilleux sur ses attentes, il est même rare que les contrats précisent le devenir des patrons mentionnés²¹⁹.

Enfin, se pose plus précisément la question du choix opéré par le commanditaire concernant les motifs figurés sur les charpentes peintes²²⁰. Ces petites figures, conservées en grand nombre sur les plafonds provençaux, découlent du répertoire des manuscrits enluminés, plus précisément celui des marges à drôleries. Les ateliers des peintres offraient un important fond de modèles, notamment au sein de recueils de dessins²²¹. Le commanditaire choisissait-il un type de motif selon sa convenance, ou laissait-il une liberté, toute relative, au peintre, afin de remplir les espaces qui n'étaient pas décorés d'armoiries ? L'étude des exemples conservés révèle deux types de décors : ceux reprenant un même type de figures, peints sur l'ensemble du décor avec quelques variations²²², ou bien des compositions foisonnantes de petites scènes pleines de vie, organisées selon des jeux de symétrie ou de répétition. Ces figures forment en réalité un ensemble de scènes qui, étudiées de concert, créent un discours sur l'ordre social²²³, nous empêchant de penser que ces compositions sont le seul fruit de la créativité des artistes, mais reflètent les aspirations des commanditaires les faisant exécuter²²⁴.

²¹⁸ « ... Et primo, dictus Albericus promisit, nomine suo et dicti sui patris, facere dictas picturas bene et decenter, videlicet quemlibet canem de simassis juxta formam per eudem dominum vicarium ibidem sibi monstratam et quem idem dominus vicarius habet... »; ADV, 3 E 9¹/1386, f° 328-329.

²¹⁹ ROBIN, 1992, p. 488-489.

²²⁰ BOURIN (dir), 2009, p. 13.

²²¹ Leur présence est bien attestée dans les ateliers provençaux, notamment dans les legs d'atelier ; nous pensons par exemple au testament du peintre turinois Bernardino Simondi, qui lègue ses recueils à deux serviteurs, des dessins de la Passion et des douze apôtres à Bartolomeo Dabanis, deux dessins à Claude Roux, ainsi qu'un cahier entier de dessins à Josse Lieferinxe ; LABANDE, 1932, p. 140 ; ROBIN, 1992, p. 487.

²²² Comme c'est le cas par exemple sur les charpentes de l'hôtel Arlatan à Arles, vraisemblablement peintes par Nicolas Ruffi en 1449, qui présente une série de créatures fantastiques, au buste humain ou monstrueux, monté sur un corps bipède, avec quelques variations d'un motif à l'autre.

²²³ Notamment avec l'illustration de fables ou de contre-modèles, mais également des scènes de jeux d'enfants, de musique et de fêtes.

²²⁴ Allant de paire avec un programme héraldique, reflétant à la fois les alliances matrimoniales ou politiques des commanditaires, mais également les autorités supérieures dont ils se réclamaient.

B. Les étapes de réalisation des décors

1. Le travail en atelier

Suite à l'engagement mutuel passé entre le commanditaire et l'artiste, après un premier accord dans la boutique du peintre et la mise par écrit des conditions de réalisation chez le notaire, vient l'exécution à proprement parler des décors. A l'instar des modèles, mentionnés dans les contrats, une partie du travail se déroule en atelier, avant leur installation au sein des demeures. En effet, contrairement aux peintures murales exécutées *in-situ*, les pièces de charpentes destinées à recevoir un décor comme les closoirs, merrains et couvre-joints, étaient peintes au sol avant leur assemblage dans la structure porteuse.

Ces éléments secondaires, ne participant pas à la fonction structurelle des planchers, étaient insérés dans un deuxième temps dans l'ensemble, après avoir reçu un décor peint²²⁵. Les contrats de décoration soulignent bien cette réalisation en deux temps, les pièces de bois étant confiées aux peintres, fournies par les charpentiers. En 1457, Albéric Dombet s'engage à livrer au plus vite les « bugetos » et « folia » devant recevoir des peintures, afin de ne pas retarder les fustiers qui se chargeront de leur installation²²⁶.

Si peu d'éléments nous sont apportés sur leur exécution au sein des contrats, en dehors des couleurs ou pigments employés, les prix donnés à l'unité nous renseignent sur les différences de traitement d'un type de pièces à l'autre²²⁷. Les closoirs sont payés à l'unité, avec parfois la mention des armoiries devant les décorer, contrairement aux pièces comme les cimaises systématiquement évalués à la canne²²⁸.

L'étude matérielle des œuvres conservées apporte plus de précision sur l'exécution de ces décors. La réalisation de ces peintures sur les planchettes avant leur montage est parfaitement attestée dès le XIII^e siècle, notamment dans l'ancien « hostel » de la famille de Carcassonne à Montpellier, étudié par B. Sournia et J.-L. Vayssette (fig. 5)²²⁹. Le plafond de la grand-chambre fut démoli en 1999, détruisant ainsi un décor de grande qualité daté de 1275. L'extraction des fragments des gravats permit néanmoins de reconstituer la technique de montage de la charpente, ainsi que la mise en place du décor. Les closoirs découverts

²²⁵ Malgré leur fonction décorative, ces éléments n'en jouent pas moins un rôle dans la structure de la charpente, empêchant le gauchissement des solives et l'infiltration de poussières.

²²⁶ ADV, 3 E 9¹/1386, f° 328-329.

²²⁷ BERNARDI, 2012, p. 147.

²²⁸ BERNARDI, 2009, p. 62.

²²⁹ SOURNIA, VAYSSETTES, 2002, *Ibid.* 2007, p. 175 et suivantes.

présentent, à l'emplacement recouvert par la structure en bois dans laquelle ils étaient insérés, des motifs peints selon leur état d'origine, préservés ainsi des velléités du temps, ce qui réfute toute hypothèse de peinture sur une charpente déjà assemblée. Le même constat se dégage lors de la restauration des charpentes de la maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit, qui prouva que tous ces éléments furent peints avant leur assemblage²³⁰.

Nous ne pouvons ici que rappeler les dégâts causés par la dépose des œuvres de leur structure d'origine, isolant les panneaux et permettant ainsi leur dispersion. Néanmoins, l'examen attentif des fragments offre de nombreuses précisions sur leur exécution. Dès la fin du XIX^e siècle, L. Bruguier-Roure souligne que ces éléments étaient peints au préalable en atelier avant leur pose, en étudiant les panneaux déposés du château de Tarascon²³¹. Les closoirs déposés de l'ancien hôtel des Infirmières à Avignon par le Service d'Archéologie du Vaucluse en 2003 offrent un nouvel éclairage sur la décoration de ces panneaux. Les plus petits fragments sont parfois les plus loquaces : une planchette, insérée dans un espace plus restreint au niveau de la cheminée de la pièce, illustre le mode de fabrication des closoirs (fig. 6). Elle présente à la fois un fond rouge sur un quart du panneau, et un fond bleu d'où apparaît une figure lacunaire²³². Cet exemple confirme l'exécution des closoirs sur de longues planches, avec plusieurs compositions peintes à des intervalles réguliers, parfois avec une alternance de fond, prêtes à être découpées selon les besoins du chantier²³³. Cette pièce fut taillée pour combler un espace trop étroit pour y insérer un closoir entier, peut-être par les charpentiers en charge de la découpe des planches, peu respectueux du travail du peintre²³⁴.

L'étude de la couche picturale nous renseigne également sur la mise en place du décor sur ces panneaux de bois. L'observation à l'œil nu de cet ensemble révèle la pose de la peinture sur une sous-couche d'enduit, permettant d'égaliser les surfaces et facilitant l'adhérence des pigments. Le fond coloré était ensuite posé, laissant en réserve les zones destinées à recevoir un décor figuré, complété par des rinceaux végétaux peints à main levée²³⁵. Puis les contours des figures étaient peints, ainsi que les couleurs des vêtements ou

²³⁰ GIRARD, 2009, p. 20.

²³¹ BRUGUIER-ROURE, 1885, p. 343

²³² Le closoir mesure 8,4 x 20, 7 cm; GOMEZ-BONNET, 2005, p. 16.

²³³ Élément déjà mis en évidence par J. Peyron dans sa thèse, concernant le plafond du château de Pomas ; PEYRON, 1977, t. II, p.263.

²³⁴ GUYONNET, 2012, p. 25.

²³⁵ Cette mise en réserve des figures par rapport au fond est particulièrement bien visible sur les charpentes du château de Tarascon, dont plusieurs charpentes très abimées laissent encore apparaître le fond rouge des closoirs, avec en réserve les figures centrales aujourd'hui disparues, dont les formes laissent deviner des créatures fantastiques comme c'est le cas sur de nombreux closoirs du château.

des carnations, rehaussées de détails au trait noir²³⁶. Certains panneaux conservés présentent des fonds végétaux plus complexes, qui semblent parfois avoir été exécutés à l'aide de pochoirs, comme c'est le cas sur quelques planchettes de l'hôtel de Léautaud-de-Mas-Blanc à Tarascon (fig.7). Cette pratique du pochoir, permettant d'accélérer la mise en place des décors par son procédé quasi mécanique, s'observe également sur certains décors de merrains, notamment ceux découverts sur un plafond au rez-de-chaussée d'un immeuble rue Dorée à Avignon (fig. 8)²³⁷.

La technique principale employée semble être la peinture à l'œuf. Malheureusement peu des décors conservés bénéficièrent d'une étude plus approfondie²³⁸. Lors de la restauration de panneaux déposés des charpentes du château de Tarascon en 1962, le restaurateur Robert Baudouin signale que la peinture fut exécutée à la détrempe sur un léger apprêt blanc²³⁹. Peu d'analyses scientifiques furent menées sur les pigments utilisés. Nous renvoyons le lecteur à l'article de C. Joliot et C. Vieillescazes, compilant les recherches menées sur trois closoirs languedociens par le Centre de conservation et de restauration du patrimoine du conseil général des Pyrénées-Orientales²⁴⁰. Les analyses chimiques ont révélé notamment l'emploi de blanc de plomb et de vermillon, dont l'usage est confirmé par certains contrats comme nous l'avons vu plus haut²⁴¹.

Nous nous intéresserons maintenant à l'installation de ces panneaux au sein des demeures. Une fois les planches décorées, elles étaient sciées en biais afin de créer un biseau, permettant l'ajustement des pièces dans les rainures des solives. Le peu de soin accordé à certains panneaux, comme celui bicolore provenant de l'hôtel des Infirmières d'Avignon, tend à faire penser, comme le souligne F. Guyonnet, que les personnes mettant en place les closoirs n'étaient pas les mêmes que celles qui les avaient réalisées²⁴².

2. L'installation des décors *in-situ*

Les décors peints étaient commandés indépendamment des chantiers de gros œuvre dans les demeures médiévales, qu'ils suivent souvent de près. Par exemple, André Bornichet

²³⁶ Comme le souligne F. Guyonnet, GUYONNET, 2012, p. 26.

²³⁷ GUYONNET, 2012, p. 27.

²³⁸ Un seul contrat fait référence à l'usage de peinture à l'huile, pour l'exécution des peintures de la maison de Claude Martin par le peintre Jean Jauffre ; REQUIN, 1889, n°33, p. 201-202 ; PANSIER, 1934, p. 162.

²³⁹ Documentation Objet, Monuments Historiques, PM 13001057.

²⁴⁰ CCRP 66, JOLIOT, VIEILLESCAZES, 2012.

²⁴¹ JOLIOT, VIEILLESCAZES, 2012, p. 57.

²⁴² GUYONNET, 2012, note 5, p. 25.

passa commande en 1487 d'une nouvelle charpente pour la grande salle de sa résidence, l'ancienne livrée Saint-Martial, au fustier Stéphane Lambert²⁴³, qui fut décorée l'année suivante par le peintre Jean Jauffre²⁴⁴. Un seul contrat de décor fait référence explicitement au montage des éléments peints dans la structure des charpentes : Albéric Dombet s'engage à peindre les décors du palais épiscopal au plus vite, pour ne pas retarder les fustiers qui exécutent les charpentes. En dehors de la sous-traitance de la décoration de ces pièces aux peintres, ce contrat nous informe sur le rôle joué par les charpentiers pour l'installation des décors dans la charpente.

Les charpentes méridionales, construites par les fustiers locaux, ne firent pas toujours l'objet de décorations, qui apparaissent comme une étape de finition de ces ouvrages²⁴⁵. Rappelons également que l'expression de « plafond peint » pour désigner ces décors est en réalité inadéquate. Tous les plafonds peints ne sont pas des plafonds *stricto-sensu*, mais l'usage de cette expression pour qualifier ces décors a d'une certaine façon consacré le terme. L'emploi du mot « charpente » est plus adapté, permettant ainsi d'englober les planchers des plafonds comme les charpentes de toit²⁴⁶.

Les charpentiers doivent s'adapter à la pauvreté de la région en bois de grandes dimensions²⁴⁷, développant des solutions originales pour pallier ce manque, comme l'usage de la poutre armée²⁴⁸. Cette technique de charpentes composées allie trois pièces de bois pour former les poutres, assemblées *adent* ou *endent*. Nous retrouvons des exemples de poutres armées dans les charpentes avignonaises conservées, comme dans l'hôtel de Rascas, celui du roi René ou encore dans l'actuel musée du Petit Palais (ancien palais épiscopal) (fig. 9).

Pour ce qui est de la structure de ces charpentes, le rôle porteur est assuré par les poutres transversales, sur lesquelles reposent perpendiculairement les solives. L'espace supérieur est fermé par le plancher (ou platelage). Les closoirs, planchettes de bois débitées sur dosse et faux-quartier, sont insérés dans l'espace laissé entre les solives, selon une légère inclinaison permettant une meilleure visibilité du décor. Viennent s'ajouter les baguettes

²⁴³ PANSIER, 1932, t. III, note 1, p. 30.

²⁴⁴ ADV, 3 E 8/484, f° 314v-315.

²⁴⁵ DECRI, 2007, p. 155.

²⁴⁶ BERNARDI, 2009, p. 56.

²⁴⁷ Les analyses dendrologiques révèlent l'emploi massif de sapin, et en moindre proportion de mélèze ; GUIBAL, BOUTICOURT, 2010, p. 148 ; *Ibid.*, 2012, p. 84.

²⁴⁸ Concernant l'approvisionnement, l'assemblage et le montage des charpentes, nous renvoyons le lecteur aux publications de P. Bernardi et E. Bouticourt sur la question, ce dernier venant de soutenir une thèse de doctorat sur les charpentes sur les techniques des charpentes méridionales à la fin du Moyen Age sous la direction de P. Bernardi ; BERNARDI (dir), 2007 ; GUIBAL, BOUTICOURT, 2010, *Ibid.*, 2012.

couvre-joints, clouées sur la structure. Ces deux éléments secondaires, outre les décors qu'ils portent, ont également un rôle fonctionnel, contribuant à la stabilité du plafond : les couvre-joints évitent aux poussières de tomber par les interstices, alors que les closoirs empêchent le gauchissement des solives²⁴⁹. Grâce aux informations réunies d'une part grâce aux documents d'archives, de l'autre par l'étude matérielle des œuvres, il semble que les fustiers eux-mêmes réalisaient la découpe des planches peintes, pour les insérer ensuite dans l'ensemble²⁵⁰.

Les plafonds décorés présentent deux types de structures : les « plafonds à la française », et les « plafonds à caisson », qui découlent d'une transformation du premier, avec l'ajout d'un réseau de fausses poutres à l'ensemble, formant une sorte de coffrage²⁵¹. Les charpentes du château de Tarascon appartiennent à ce deuxième type, offrant une structure à trois éléments porteurs : les poutres maitresses transversales, des poutres secondaires longitudinales et des solives transversales²⁵².

Enfin, penchons nous sur la mise en œuvre des peintures murales, exécutées directement sur les parois des demeures provençales. Ces œuvres ne relèvent que très rarement de la technique de la fresque, terme improprement employé pour qualifier ces œuvres. Les peintures *a fresco* comme leur nom l'indique, étaient réalisées sur un enduit frais à base de chaux où les pigments sont fixés, après avoir été dilués dans de l'eau pure, par réaction chimique (la carbonatation). Rares sont les exemples de véritables fresques en France au Moyen Age, à l'exception de celles produites par les ateliers italiens, comme cela fut le cas en Avignon au XIV^e siècle²⁵³. Les œuvres conservées sont généralement de technique mixte, une première étape étant effectuée *a secco*, à laquelle viennent s'ajouter des reprises *a fresco*. Les techniques les plus couramment utilisées sont la détrempe et la peinture à l'huile²⁵⁴. Il est peu aisé de déterminer à l'œil nu quelle technique fut utilisée pour la

²⁴⁹ BOATO, 2007, p. 161 ; MAYER, 2009, p. 204.

²⁵⁰ Leur insertion permettait la clôture de la structure, comme le souligne cette mention, relative aux closoirs peints par Laurent Villate pour l'hôtel de Ville d'Avignon en 1495 : « Item, pour cent nonante et deux bugetz pour bugetter led. sollier... », traduite par P. Bernardi par « [...] pour clore led. plafond ... » ; ADV, E dépôt Avignon, CC 414, mandat 236 ; BERNARDI, 2012, p. 164.

²⁵¹ Nous retrouvons ces deux types de charpentes en Languedoc, où ils firent également l'objet d'importants décors ; BOURIN, 2011, p.19-21.

²⁵² Ces charpentes firent l'objet de relevés par le Centre de recherche sur les Monuments Historiques, qui consacra depuis les années 1940 des recherches sur les structures de plafonds, produisant des relevés graphiques d'une cinquantaine de charpentes, dont 17 en Méditerranée. Ces éléments furent publiés dans les Albums du CRMH, *Plafonds en bois*, vol. 1 et 3. MAYER, 2007, *Ibid.*, 2009.

²⁵³ RIGAUX, 1999, p. 362.

²⁵⁴ Un contrat fait effectivement mention d'huile de noix pour l'exécution des peintures, pour les décors de la maison de Claude Martin par le peintre Jean Jauffre ; REQUIN, 1889, n°33, p. 201-202 ; PANSIER, 1934, p. 162.

réalisation des œuvres, le fragment conservé dans les réserves du musée du Petit Palais d'Avignon est trop endommagé pour être parlant (fig. 10).

La première étape comprend la pose d'un enduit de mortier ou de plâtre, étape nécessaire pour unifier les surfaces et atténuer les imperfections des parois, même lorsqu'elles n'étaient pas destinées à recevoir un décor plus complexe²⁵⁵. Cette étape est mentionnée dans le contrat pour les peintures de la maison d'Antoine Traphet à Avignon, chargeant le peintre Nicolas Poncet de réaliser lui-même cette opération avant la pose du décor²⁵⁶. Ces enduits peuvent revêtir une fonction décorative, par l'adjonction de poussière de pierre de taille ou d'ocre²⁵⁷. Ces enduits colorés, comme le tracé de faux-appareillage reprenant ou non le tracé réel des maçonneries²⁵⁸, sont parmi les décors les plus répandus dans les maisons médiévales²⁵⁹. Lorsque les peintures se font plus complexes, le peintre applique les pigments sur la surface ainsi préparée. Un seul contrat mentionne l'exécution en deux étapes d'un décor : le fond végétal est peint avant les figures, laissées en réserve, par le peintre Guillaume Barthélemy pour la chambre de la maison de Jean Isnard²⁶⁰.

Cet exemple permet de rebondir sur la répartition des tâches au sein des ateliers de peintres pour la réalisation des décors dans le bâti civil. Rares sont les contrats liant différents ateliers pour un même ouvrage, contrairement à l'exécution des retables de dévotion dont la commande peut être passée à deux artistes associés, l'un s'engageant à achever l'œuvre si l'autre venait à se désister²⁶¹.

3. La répartition des tâches au sein des ateliers

Cette sous-partie tend plus à soulever des questions sur le fonctionnement des ateliers des peintres provençaux qu'à offrir des réponses concrètes, tant les éléments nous manquent pour répondre à cette vaste problématique, qui touche toute la production artistique médiévale. Néanmoins certains éléments, présents soit dans les contrats de commande soit dégagés grâce à l'étude matérielle des œuvres, apportent des pistes de réponse. Nous

²⁵⁵ AUBERT, 1959, p. 112.

²⁵⁶ « Item, teneatur blanchire duas cameras ad longum hospitalis et illas carronare de nigro et rubeo... », ADV, 3 E 2/987, f° 19-19v.

²⁵⁷ BERNARDI, 1995, p. 369-372.

²⁵⁸ Comme les exemples conservés dans l'ancien hôtel du roi René, daté du XIV^e siècle, et dans l'hôtel Porcellet à Arles.

²⁵⁹ LEONELLI, 1998, p. 168, *Ibid.*, 2002, p. 266.

²⁶⁰ PANSIER, 1934, p. 44.

²⁶¹ THIEBAUT, 1999, p. 317.

interrogerons à la fois la réalisation des œuvres au sein de l'atelier en tant que « lieu », mais également la répartition des tâches entre différents exécutants pour une seule et même œuvre.

Comme le souligne François Avril, face aux différentes mains identifiables au sein des manuscrits provençaux, l'auteur estime qu'il est de fait « difficilement envisageable d'y reconnaître le modèle d'une production en officine, régulée par un enlumineur principal, chef d'atelier »²⁶². A ses yeux, le foyer provençal est « plutôt fondé sur des relations professionnelles entre pairs, telles qu'on les observe dans des centres de production importants comme Paris ». Nous tenterons d'élargir ces remarques aux autres champs de la production picturale. L'emploi de différents peintres pour l'exécution d'une même œuvre est bien attesté par les contrats provençaux. Ces associations entre artistes permettaient de s'imposer sur la scène artistique provençale, face aux ateliers bien implantés dans la région, restant majoritairement aux mains des mêmes dynasties de peintres²⁶³. En dehors du partage des profits, F. Robin s'interroge sur l'indépendance des artistes au sein des commandes, les œuvres produites étaient-elles toujours le fruit d'un travail collectif (fig. 11)²⁶⁴?

Les commandes de décors peints sont généralement passées à un seul artiste, à l'exception, de la commande pour les peintures d'une chambre de Jean Isnard, dont une partie seulement sera exécutée par le peintre Guillaume Barthélemy, sans plus de précision sur la suite des travaux. Exemple mieux documenté que celui des décors de l'hôtel de ville d'Avignon en 1495, chantier qui employa trois peintres indépendants : Jean de Labarre, Giovanni Grassi et Laurent Villate. La cédule qui accompagne le mandat détaille la répartition des pièces de charpentes à peindre entre les trois ateliers : les deux premiers se chargeront de peindre « pour 40 cannes et 6 palmes de cimaises », ainsi que « 44 cannes de cimaises grosses à double bourdon », tandis que Laurent Villate fut employé pour « 192 closoirs », « 36 cannes de cimaises », « 50 planches », ainsi que la peinture d'une lanterne, la création de verrières et d'armoiries pour les torches de procession de l'Ascension et le *cantar* de Sieur AntoineThomas²⁶⁵. Cette répartition des tâches souligne que les différents éléments constitutifs d'une même charpente ne nécessitaient pas d'être peint par le même atelier.

Lorsqu'un seul artiste est commissionné pour un chantier, c'est au maître d'atelier que l'on s'adresse, sans plus de précision sur la répartition des tâches au sein de sa boutique,

²⁶² AVRIL, VANWIJNSBERGHE, 2001, p. 88.

²⁶³ ROBIN, 2002, p. 201.

²⁶⁴ Comme dans le cas du retable Cadard, commandé aux peintres Enguerrand Quarton et Pierre Villate par le couvent des Célestins d'Avignon, aujourd'hui conservé au musée Condé, Chantilly ; ROBIN, 2002, p. 202.

²⁶⁵ ADV, E dépôt Avignon, CC 414, mandat 236. Traduction P. Bernardi ; BERNARDI, 2012, p. 168. Cette répartition révèle l'importance accordée à Laurent Villate, qui sera de nouveau commissionné en 1498 pour d'autres décorations de l'hôtel de ville.

composée d'associés et d'apprentis, pour la mise en peinture des décors. Un seul chantier de décoration fait référence explicitement aux travaux exécutés par l'assistant d'un peintre : lorsque débute en juin 1477 la mise en œuvre du combat naval, peint dans la galerie de l'hôtel du roi René en Avignon, Nicolas Froment est cité aux côtés de son « varlet », qui doit « encommencer » le travail²⁶⁶. Une seconde mention, au mois d'août suivant, précise qu'il peint les naves²⁶⁷, qui seront complétées par le maître d'autres naves et d'un « tabernacle de Turquye »²⁶⁸. Ces différentes mentions, complétées par les autres commandes exécutées par le peintre pour René d'Anjou à cette période, nous laissent supposer que son assistant débuta la réalisation de la peinture murale d'après un modèle fourni par Froment, qui s'attela à l'exécution des éléments principaux dans un deuxième temps.

L'exécution des peintures sur les pièces de charpente pose la question de leur standardisation au sein des ateliers. Si les compositions reprennent un même schéma, avec une uniformisation du style des peintures, l'étude au cas par cas des panneaux révèle la présence de différentes mains, notamment au sein de décors importants comme les nombreuses charpentes peintes du château de Tarascon. Aucun document ne nous est parvenu sur l'exécution de ces décors, qui purent être réalisés par un ou plusieurs ateliers de la région, compte tenu de l'ampleur de la tâche.

Ces panneaux étaient-ils réalisés en série au sein des ateliers ? Un seul et même artiste exécutait-il l'ensemble d'une planche de closoirs, ou la peinture des fonds et des figures était-elle répartie entre différents peintres ? L'utilisation de procédés mécaniques, comme la pratique du pochoir, laisse supposer une exécution « à la chaîne » de ces peintures. Pourtant l'emploi de cette expression, tentée aujourd'hui par le développement de l'industrialisation au début du XX^e siècle, ne doit pas pour autant faire passer le décor de ces éléments comme une production « sérielle », les œuvres produites n'étant pas interchangeables²⁶⁹. L'emploi d'un système de rationalisation des tâches au sein des ateliers permettait de rendre le travail de fabrication plus homogène et plus rapide²⁷⁰. L'étude des peintures qui ornent les closoirs

²⁶⁶ 27 juin 1477 : « A Nicolas, peintre, ledit jour, pour faire encommencer son varlet à faire le combat de naves turquesques et chrestiennes en la galerie de l'ostel du roy, en Avignon... XII f^o VI g^o » ; ADBdR, B 2481, f^o12v.

²⁶⁷ 20 août 1477 : « A Maistre Nicolas, sur les naves que fait son homme en la galerye d'Avignon, oultre douze florins six gros, cy devant receuz, a eu le XXe d'aoust autres XII florins VI gros, pour ce... XII f^o VI g^o » ; ADBdR, B 2481, f^o21.

²⁶⁸ Novembre 1477 : « A maistre Nicolas, peintre, pour la peinture de deux grosses naves, ung tabernacle de Turquye, faiz en la gallerie de la maison d'Avignon, cinquante florins, oultre vingt quatre florins qu'il a euz par cy devant en l'autre compte, pour ce ...L f^o » ; ADBdR, B 2482, f^o16.

²⁶⁹ Sur cette problématique, nous renvoyons le lecteur à la publication des actes du colloque *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Age et Renaissance*, sous la direction de Michele Tomasi en 2011.

²⁷⁰ TOMASI, 2011, p. 12-13.

révèle au contraire une grande variété de motifs, jamais répétés à l'identique sur une même charpente.

En conclusion, quels éléments pouvons-nous dégager de l'étude des commandes de décors peints ? Tout d'abord l'emploi d'artistes à l'activité protéiforme, par des commanditaires soucieux de faire orner leur résidence de décors, de la maison d'un marchand au palais princier. Ces décors connus par les sources ont aujourd'hui majoritairement disparu. Malgré l'éclairage qu'ils nous offrent sur les pratiques décoratives provençales, leur étude doit être associée avec l'examen des œuvres conservées.

Nous nous attacherons à présent à l'analyse des décors peints, à la fois au sein de la production artistique provençale mais plus largement méridionale, pour en dégager les spécificités du répertoire décoratif local, mais également leur organisation au sein des demeures.

Chapitre 2 : Des images dans la maison

A. Des décors ancrés dans la production figurée provençale

1. Les formes du décor intérieur en Provence du XIV^e au XV^e siècle

La région provençale se démarque des autres régions françaises par le nombre de décors peints conservés, datés de la première moitié du XIV^e jusqu'au début du XVI^e siècle. Cette richesse permet d'observer à partir de ces exemples les grands traits de la décoration civile à la fin du Moyen Age, présentant des caractéristiques communes avec les autres décors de la fin de la période gothique. L'étude comparative des décors des XIV^e et XV^e siècles permet de dégager les spécificités de ces deux périodes, tout en éclairant la diffusion des pratiques décoratives au sein de l'espace urbain.

L'élan pour la décoration des demeures fut marqué par l'installation du pape dans la ville d'Avignon dès 1309, suivie à partir des années 1330 par la mise en œuvre de prestigieux chantiers de décoration pour les appartements du Palais des Papes, les livrées cardinalices et les résidences des officiers pontificaux²⁷¹.

L'étude des décors conservés, à la fois stylistique et héraldique, ainsi que les informations tirées de l'analyse des contrats, permettent de déterminer deux grandes phases de décoration civile en Provence. Une première est entamée entre 1330 et 1370, majoritairement représentée par les décors des bâtiments vauclusiens, d'Avignon à Sorgues. Une seconde phase est amorcée au cours du siècle suivant, qui s'accroît à partir de 1450²⁷². Les décors peints pour les résidences de la cour de Provence dans la seconde moitié du XV^e s'inscrivent donc dans une tradition locale, les choix opérés ne créant pas de rupture avec la période précédente.

Notons tout d'abord les disparités qui se dégagent de cet ensemble. Pour le XIV^e siècle, les décors conservés appartiennent tous à des résidences prestigieuses, dans les salles

²⁷¹ L'ouvrage de référence sur le sujet reste *L'école d'Avignon*, LACLOTTE, THIEBAUT, 1983 ; se référer également à l'article de M.-C. Léonelli sur les décors des livrées cardinalices ; LEONELLI, 1990.

²⁷² La majorité des contrats conservés sont datés après 1450, bien que quelques exemples antérieurs soient connus. Cette accélération des commandes dans la seconde moitié du siècle peut être rapprochée du développement du patriciat urbain à cette période, notamment au sein de la bourgeoisie locale comme nous l'avons souligné au sein de l'introduction historique.

d'apparat de l'élite ecclésiastique installée autour de la cour pontificale²⁷³. Il serait étonnant que d'autres travaux de décoration n'aient été entrepris dans la région à la même période, profitant des artistes employés sur ces chantiers, mais les sources écrites peinent à nous éclairer sur le sujet, les contrats conservés étant bien moins nombreux pour le XIV^e siècle. Un contrat de 1353, pour la décoration de la maison du marchand marseillais Hugues Niel²⁷⁴, permet d'interroger la diffusion du décor peint au sein des demeures bourgeoises de l'époque, beaucoup plus lisible dans la seconde moitié du siècle suivant.

La répartition du décor dans les espaces marque aussi un écart entre les deux siècles. Les exemples conservés pour le XIV^e siècle présentent dans la plupart des cas une association entre le décor des murs et celui des charpentes²⁷⁵, dont aucun exemple n'a été conservé pour le siècle suivant²⁷⁶. Doit-on y voir une différence de pratique d'un siècle à l'autre, ou simplement les aléas de la conservation²⁷⁷ ? Les exemples conservés pour le XV^e révèlent qu'un prestigieux décor sur les charpentes n'est pas obligatoirement accompagné d'une peinture complexe sur les murs, et inversement²⁷⁸. Le nombre important de plafonds peints conservés, comme la commande indépendante de ces œuvres²⁷⁹, en font le support privilégié

²⁷³ A l'exception d'un décor encore mal daté, découvert dans l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc, à Tarascon. Le bâtiment présente deux campagnes successives de décoration, dont la première fut réalisée pour l'aile ouest, sur les deux niveaux. L'identification d'un des blasons peint permet de reconnaître les armes de la famille Raousset, dont une femme épousa le propriétaire de l'hôtel si l'on en juge par la bipartition de l'écu. L'analyse stylistique des décors permet de les placer entre la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle. Les secondes armoiries représentées n'ont pour l'instant pu être rapprochées de la famille Lipassy, à laquelle L. Renard prête la propriété de l'hôtel au cours du XIV^e siècle. L'auteur précise également que ces décors furent réalisés en 1370, sans pour autant citer la source de cette information pourtant capitale pour l'étude des décors de l'hôtel ; RENARD, 1991, p. 52

²⁷⁴ En 1353, le marchand marseillais Hugues Niel commande la peinture des pièces de charpente de sa maison, au peintre Jean Bourguignon, sur le modèle des salles de Jean de Saint-Jacques ou de Gantelme Malet ; ADBdR, 381 E 79, f°128.

²⁷⁵ Dont nous retrouvons des exemples dans les chambres du Palais des papes (notamment dans la célèbre chambre du Cerf, mais également dans les salles décorées de la tour de la Garde-robe), dans la grande salle de la livrée dite de Viviers, dans le second étage de la livrée de Ceccano pour la ville d'Avignon, comme à Villeneuve-lès-Avignon dans la livrée de Thury ; MERINDOL, 2001, p. 76. Pour une analyse détaillée de ces décors, nous renvoyons le lecteur aux notices du catalogue dressé par D. Thiébaud ; THIEBAUT, 1983. Sur les charpentes du Palais des Papes, se référer également à VINGTAIN, 2012.

²⁷⁶ La maison des Chevaliers à Pont-Saint-Esprit (Gard) présente un exemple réalisé vers 1450, dont les murs sont recouverts des émaux des armoiries des propriétaires, et le plafond d'un abondant décor héraldique. Sur le sujet se référer aux publications les plus récentes : MERINDOL, 2001 ; GIRARD, 2009. La seule exception conservée en Provence pour le XV^e siècle est l'hôtel de Lubières-d'Aiminy à Tarascon, dont des traces de décors ont été observées sur plusieurs murs et charpentes de l'édifice, dont une peinture murale encore bien lisible, représentant le Christ de l'Apocalypse, entouré de la Vierge et saint Jean ; PAONE, VOYEZ, BOUTICOURT, 2010.

²⁷⁷ Les décors des parois étant évidemment bien plus soumis aux travaux de réaménagement des espaces habitables, contrairement aux plafonds peints, qui furent souvent cachés par des faux-plafonds ou des couches d'enduits les ayant protégé au fil des siècles.

²⁷⁸ GUYONNET, 2012, p. 22.

²⁷⁹ Notamment les commandes pour les décors de charpente du palais épiscopal en 1457, de l'ancienne livrée de Saint-Martial en 1488 ou encore de la maison de Gabriel Fougasse en 1501 ; BERNARDI, 2012.

des peintures dans les résidences urbaines du XV^e siècle. Malgré le peu de peintures murales conservées, les vestiges encore en place et les documents d'archives vont nous permettre d'étudier les types de décoration reçus sur ces différents supports d'un siècle à l'autre.

On relève dans le décor des murs la permanence à la fois de motifs ornementaux, comme les faux-appareils ou les motifs végétaux, ainsi que des scènes figurées. Les fausses coupes de pierre se retrouvent dans tous les types d'habitation en France au Moyen Age, accompagnées ou non d'une autre forme de décor²⁸⁰. Nous en retrouvons des exemples dans l'ancien hôtel du roi René à Avignon, daté du XIV^e siècle, ou encore dans l'hôtel Porcelet d'Arles pour le siècle suivant (fig. 12). Les autres imitations de matériaux, comme les plaques de faux marbre ou l'imitation des tentures et de fourrures de vair, ne se retrouvent pas dans les décors postérieurs au XIV^e siècle (fig. 13-14)²⁸¹. Ce goût pour le trompe-l'œil est une spécificité régionale, caractéristique des décors dans l'entourage de la cour pontificale, qui fut rapprochée à maintes reprises de l'arrivée d'artistes italiens en Provence à cette période²⁸².

Les décors végétaux sont également très nombreux, tant sur les murs et les charpentes encore conservés que dans les mentions des documents d'archives. On note néanmoins une évolution : l'utilisation de rinceaux végétaux stylisés, très présents sur les murs du XIII^e au XIV^e siècle²⁸³, est délaissée au siècle suivant pour des décors de verdure plus naturalistes, dont l'exemple le plus célèbre est la chambre du cerf au palais des Papes d'Avignon, décorée à partir de 1343 (fig. 15)²⁸⁴. Ces verdure forment des paysages champêtres où se mêlent personnages et animaux, dans le cadre de scènes courtoises ou chasseresses, qui perdurent au cours du siècle suivant²⁸⁵. Par exemple dans contrats pour les demeures de Jean Isnard ou de Pierre de Narbonne à Avignon, qui décorèrent de cette façon leurs appartements²⁸⁶.

²⁸⁰ LEONELLI, 1998, p. 128-129.

²⁸¹ Nous trouvons des fausses tentures, soutenues par des tringles en bois, des crochets ou des cordelettes, dans les décors conservés de la livrée d'Albano, dans la chambre de la maison dite de la reine Jeanne à Sorgues, ou encore dans les salles du Palais des Papes d'Avignon. L'emploi de faux marbre comme de motifs « cosmatesques », par exemple dans la salle dite du Conclave au palais des Papes, ne trouveront pas d'écho au siècle suivant, contrairement aux décors végétaux. THIEBAUT, 1983.

²⁸² LEONELLI, 1998, p. 130 ; *Ibid.* p. 269.

²⁸³ Comme par exemple dans la chambre de Benoit XII ou dans la salle dite des cheveu-légers au palais des papes.

²⁸⁴ La postérité de ce décor est bien connue : dès 1349, après un séjour en Avignon, Jean le Bon fit réaliser un décor de même type dans son château de Vaudreuil, comme dans les peintures disparues de l'hôtel Saint-Pol et du Louvre peintes sous Charles V, dont on attribue l'origine aux fresques avignonnaises comme aux tapisseries de verdure réalisées dans le Nord de la France ; THIEBAUT, 1983, p. 151.

²⁸⁵ MERINDOL, 2001, 87 ; DESCHAULT DE MONREDON (1e), 2012, p. 184.

²⁸⁶ Pour la maison de Jean Isnard, par le peintre Guillaume Barthélemy en 1444 : « ... unacum camineya in cadem camera existente, de omnibus singulis ramagiis, herbis, floribus et aliis picturis quibuscumque exceptis emaginibus atque personagiis ... », PANSIER, 1934, p. 44. Celui de Pierre de Narbonne fut résumé par L.-H. de Labande ; LABANDE, 1932, p. 74.

En dehors de ces scènes de verdure historiées, les décors figurés présentent généralement des sujets religieux, comme des saints indépendants ou des épisodes de la vie du Christ ou de la Vierge²⁸⁷. Le décor commandé pour la maison d'Antoine Traphet au peintre Nicolas Poncet en 1498 offre un condensé des différents types de décor qui ornaient les murs des demeures provençales : la salle basse est décorée de faux-appareils surmontés d'une haie, au dessus de laquelle se développent des arbres fruitiers jusqu'à la poutraison, deux autres salles sont décorées de verdure et de fleurs, tandis que les trois chambres sont peintes de faux-appareils rouges et noirs et d'un arbre, le couloir sera également peint de verdure, et deux hommes garderont l'entrée de la salle haute ; enfin trois manteaux de cheminée recevront un décor figuré : le blason du propriétaire encadré par deux aigles, la scène du *Noli me tangere* ainsi qu'un saint Antoine, alors qu'une Annonciation est peinte sur une porte²⁸⁸.

En dehors des choix iconographiques opérés, l'organisation du décor change également entre le XIV^e et le XV^e siècle. Le schéma organisé en trois registres sur les murs, très répandu du XIII^e au XIV^e siècle²⁸⁹, ne perdure pas au siècle suivant. Il en est de même pour les décors héraldiques, très répandus au Moyen Âge²⁹⁰, peints au XIV^e siècle sur des frises armoriées (sur ou sous les poutres des charpentes) ou au sein de compositions géométriques, comme dans les différents exemples mentionnés dans les salles du Palais des papes ou des livrées cardinalices en Avignon (fig.16). Au XV^e siècle, les armoiries sont cantonnées aux closoirs des charpentes, ou sur les emplacements stratégiques des salles comme les manteaux cheminées²⁹¹.

On observe également un « basculement » des motifs peints sur les charpentes, notamment au sein des closoirs. Ces planchettes sont principalement ornées au XIV^e siècle par des motifs géométriques ou des végétaux stylisés, comme on peut l'observer sur la charpente de la livrée dite de Viviers, composée de rosaces ou d'étoiles sur un fond bleu ou rouge (fig. 17)²⁹². Rares sont les motifs figurés, à l'exception de quelques animaux, répétés

²⁸⁷ MERINDOL, 201, p. 98. Parmi les exemples les plus précoces, citons le saint Christophe et la Vierge à l'enfant peints à Pernes-les-Fontaines, dans la Tour Ferrande. Nous renvoyons le lecteur à la thèse de T. le Deschault de Monredon, qui offre l'analyse la plus récente et la plus aboutie sur ce décor ; DESCHAULT DE MONREDON (1e), 2012.

²⁸⁸ ADV, 3 E 2/987, f° 19-19v.

²⁸⁹ DESCHAULT DE MONREDON, 2012, p. 28.

²⁹⁰ Comme le rappelle notamment M.-C. Léonelli dans sa synthèse sur le décor peint des maisons médiévales ; LEONELLI, 1998, p. 130.

²⁹¹ Nous avons cité plus haut celles d'Antoine Traphet sur une des cheminées de sa maison, nous en connaissons également des exemples sculptés au château de Tarascon (qui furent certainement rehaussés de peinture) : l'écu du roi René encore lisible dans la salle des festins au rez-de-chaussée, et celui de Pierre de Beauvau, dans ses appartements à l'étage.

²⁹² THIEBAUT, 1983, p. 133.

comme des motifs ornementaux, telles que les pies, emblème parlant de la famille Ceccano sur les charpentes de la livrée du même nom (fig. 18)²⁹³. Un seul exemple historié nous est parvenu : la frise peinte dans l'épaisseur des poutres de la chambre du cerf au Palais des papes, qui développe sous la charpente des scènes de chasse et de pêche, faisant écho aux scènes similaires développées sur les murs²⁹⁴. A partir du XV^e siècle, les closoirs sont le support privilégié des scènes figurées, ornés de petits personnages ou du bestiaire, en alternance avec les armoiries des propriétaires (fig. 19). Nous pensons pouvoir rapprocher cette évolution de celle des structures de charpente, marquée par l'apparition de plafonds à caissons au cours du XV^e siècle, qui concentrent les éléments peints sur les closoirs et les couvre-joints²⁹⁵.

2. Les liens avec la production artistique contemporaine

Les artistes employés pour la réalisation de décors peints à l'intérieur des demeures ne sont pas spécialisés dans l'exécution de peintures décoratives. Dans le cas d'artistes bien documentés, comme Nicolas Froment ou encore l'atelier de la famille Dombet, dont les œuvres s'inscrivent dans une vaste production, allant de la confection de retables peints à la réalisation de verrières (fig. 20). Les décors peints offrent un nouvel éclairage sur la production de ces ateliers, nous permettant d'appréhender la variété des modèles utilisés par les peintres. En effet, les peintures décoratives ne présentent pas de réelle nouveauté iconographique, comme le rappelle notamment M.-C. Léonelli²⁹⁶. Les figures religieuses indépendantes peuvent être rapprochées des scènes qui composent les retables de dévotion ou les verrières commandées pour les églises de la région, tandis que le monde foisonnant des closoirs appartient au répertoire dit « marginal », largement illustré sur les manuscrits contemporains. Au-delà de souligner la porosité entre les différents médiums de la production artistique provençale, leur comparaison permet d'affiner leur datation, comme d'observer les différents « apports » étrangers dans la peinture provençale.

L'étude du fragment de peinture murale conservé dans les réserves du musée du Petit Palais d'Avignon est un exemple éloquent. Ces éléments furent découverts lors de

²⁹³ ALIQUOT, 1982.

²⁹⁴ Sur ces scènes de chasse, se référer notamment à MERINDOL, 1985 ; *Ibid.*, 2001, p. 162-164.

²⁹⁵ MAYER, 2008.

²⁹⁶ LEONELLI, 2002, p. 269.

démolitions dans le quartier de la Saunerie en 1840, et assemblés sur une plaque de plâtre²⁹⁷. Nous pouvons distinguer une scène de l'Annonciation, dont les personnages principaux séparés une fleur de lys, ainsi que la main de Dieu le Père qui envoie la colombe du Saint Esprit, sont encore bien lisibles, ainsi que cinq têtes auréolées. L'emplacement d'origine de ces fragments est inconnu, s'ils provenaient d'un oratoire ou d'une pièce à vivre. Malgré l'aspect extrêmement lacunaire de *L'Annonciation*, celle-ci fut successivement rapprochée des peintures qui ornent la chapelle Cardini dans l'église Saint-Didier d'Avignon (fig. 21), ou plus largement de l'entourage de Matteo Giovannetti, ainsi que du milieu artistique proche du peintre Jacques Iverny²⁹⁸. Nous nous accordons, à la suite de D. Thiébaud, sur une datation autour des années 1420-1430, en raison de la proximité de *L'Annonciation* avec celle conservée sur un panneau peint, malheureusement très endommagé, au musée Grobet-Labadié de Marseille, attribuée à un proche d'Iverny (fig. 22)²⁹⁹. En dépit des débats sur la datation de l'œuvre, ce fragment illustre les liens avec l'art italien bien visibles dans la peinture provençale de l'époque.

En dehors de cet exemple très fragmentaire, l'absence d'autres peintures murales conservées pour l'habitat provençal au XV^e siècle limite nos comparaisons avec les autres décors et retables de dévotion des églises de la région.

Les charpentes peintes de la région furent rarement étudiées dans les synthèses sur l'art de la période³⁰⁰, tant cette production semble ne pas s'insérer dans les « grands courants » qui touchent la peinture provençale à la fin du Moyen Age³⁰¹. Pourtant, l'étude des contrats de commande de ces décors révèle les noms de peintres illustres tel que Pierre Villate ou l'atelier de la famille Dombet, et ne peut que nous pousser à étendre les comparaisons. Les petites scènes qui s'y développent ne font pas l'objet d'un traitement illusionniste de l'espace, lui préférant des fonds unis, ornés de rinceaux végétaux stylisés, permettant ainsi une meilleure lisibilité des figures centrales³⁰². Malgré le « dédain » accordé par la critique à ces œuvres, rappelons ici que certains décors conservés sur les charpentes languedociennes, comme ceux de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit et du château de Pomas, furent

²⁹⁷ DELOYE, 1879, n° 445 ; GIRARD, 1924, n°2 ; LABANDE, 1932, p. 159 ; THIEBAUT, 1983, p. 210.

²⁹⁸ Sur ce peintre, se référer à la thèse conduite par D. Bartoli sur le maître, sous la direction de L. Grodecki BARTOLI, 1973 ; LACLOTTE, THIEBAUT, 1983, pp. 63-65, 214-215.

²⁹⁹ THIEBAUT, 1983, p. 210 ;

³⁰⁰ LACLOTTE, THIEBAUT, 1983.

³⁰¹ BOURIN, 2011, p. 12.

³⁰² Au même titre que les fonds d'or des retables, ou les motifs de damiers sur lesquels se détachent les enluminures contemporaines, telles qu'on peut en observer derrière les figures de saints du livre d'Heures Morgan, réalisés par les célèbres Enguerrand Quarton et Barthélemy d'Eyck ; New York, Pierpont Morgan Library, ms 358.

comparés aux développements de la peinture contemporaine, notamment par la maîtrise des effets de modelés, le rendu du volume et le sens du portrait qui s'y développent³⁰³.

Pourtant s'il existe bien un support où se déroule un univers visuel semblable, d'une grande variété iconographique et traité avec une même efficacité visuelle, c'est bien celui de l'enluminure, et plus précisément le décor des marges des manuscrits. Les rapports entre la peinture de retables et celle des manuscrits furent longuement interrogés en Provence, notamment autour des figures de Barthélemy d'Eyck, Enguerrand Quarton et Pierre Villate³⁰⁴. Ces œuvres n'ont pour l'instant pas bénéficié de rapprochements avec les décors des plafonds peints, pourtant riches en comparaisons. Ce n'est pas tant l'usage d'un répertoire commun qui les rapproche, découlant des manuscrits parisiens des XIII^e et XIV^e siècles, mais surtout leur traitement « avec une verve pleine d'humour et une précision réaliste »³⁰⁵, malgré la différence de supports et de techniques.

Les marges à drôleries, caractéristiques de l'enluminure parisienne de 1250 à 1350, connurent différentes résurgences jusqu'à la fin du Moyen Age, notamment dans le foyer provençal à partir des années 1440³⁰⁶. Élément troublant de la chronologie, les drôleries réapparaissent dans les marges des manuscrits provençaux à la même période où se développent les décors de personnages dans les closoirs des charpentes. Les premiers exemples sont datés de la fin de la première moitié du XV^e, révélant le goût des commanditaires pour ces petites scènes pleine de fantaisie, mais également la circulation de répertoires communs aux deux supports dans les ateliers locaux.

L'exemple le plus caractéristique de cette production est le livre d'heures Morgan³⁰⁷, enluminé en partie par Barthélemy d'Eyck et Enguerrand Quarton vers 1450, qui présente un « véritable manifeste et dont le style novateur impressionna durablement l'enluminure provençale »³⁰⁸, dont nous trouvons les échos dans les closoirs contemporains, montrant bien l'impact immédiat de cet ouvrage au sein des ateliers des peintres de la région (fig. 23).

Il est difficile de rattacher la réalisation des décors de charpente à l'activité de l'enluminure, car en dehors de quelques artistes bien identifiés, les principaux enlumineurs provençaux sont des maîtres anonymes, autour desquels se créent un corpus, au gré des identifications des différentes mains au sein des manuscrits³⁰⁹. Seul Pierre Villate,

³⁰³ BOURIN, 2011, p. 12.

³⁰⁴ LACLOTTE, THIEBAUT, 1983 ; STERLING, 1983 ; AVRIL, 1993; THIEBAUT, 2004.

³⁰⁵ AVRIL, 1993, p. 223.

³⁰⁶ WIRTH, 2008.

³⁰⁷ Pierpont Morgan Library, ms. 358.

³⁰⁸ AVRIL, 1993, p. 223.

³⁰⁹ AVRIL, 1993, pp. 223-244, 370-373.

collaborateur d'Enguerrand Quarton, est connu pour la réalisation d'enluminures et de décors intérieurs, dont les charpentes et verrières de Jean Casalet en 1474. Son activité d'enlumineur est connue par un contrat de la même année, où il promet de peindre des « histoires » pour le livre d'heures de Baptiste de Brancas³¹⁰. Son œuvre d'enlumineur est complétée par l'attribution par C. Sterling de deux enluminures du livre d'heures du maréchal de Boucicaut au peintre³¹¹, dont l'une d'elles fut réfutée par D. Thiébaud, pour la rendre à Enguerrand Quarton³¹², corpus auquel se rajoute plusieurs enluminures du livre d'heures de Namur (fig. 24)³¹³. Ce cas illustre bien que la décoration de ces deux types de décors pouvait être exécutée au sein d'un même atelier, ce qui permet d'établir une filiation directe entre ces œuvres, en dehors du simple partage d'un répertoire commun comme on l'a souvent pensé.

La reprise de certains motifs, inconnus des charpentes languedociennes, est à ce titre extrêmement parlante. Nous pensons par exemple aux rinceaux anthropomorphes, dont les bustes de personnages viennent se planter sur les acanthes des marges, processus d'hybridation bien visible sur les charpentes du château de Tarascon, que l'on retrouve notamment dans les marges des Heures Morgan, comme dans le livre d'heures Masson³¹⁴, ouvrage dont la réalisation fut rapprochée par F. Avril de la ville de Tarascon³¹⁵. Les liens que l'on peut également faire avec les décors du XV^e de l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc de la même ville et ces deux manuscrits confirment à nos yeux l'installation à Tarascon d'ateliers ayant connaissance de ces œuvres, au moins indirectement. Les multiples centaures affrontés, comme les danseurs qui s'y développent, évoquent les marges du manuscrit Morgan (fig. 25-28).

C. de Mérindol voulut voir dans les charpentes du château de Tarascon l'influence directe du peintre Barthélemy d'Eyck, présent lors de la première phase de travaux au château entre 1447 et 1449, multipliant les comparaisons avec son œuvre peinte (fig. 29-30)³¹⁶. A nos yeux, ces décors de charpentes furent exécutés durant une seconde phase de travaux, à partir de 1476, ce qui invalide cette hypothèse³¹⁷. Malgré cela, cette proposition eut le mérite de mettre en avant les liens troublants entre ces deux supports, d'autant plus intéressant pour des œuvres en dehors du foyer avignonnais.

³¹⁰ ADV, 3 E 8/755, f° 136v-137, GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 342.

³¹¹ Paris, musée Jacquemart-André, ms 2, f° 241, 242 ; STERLING, 1983.

³¹² THIEBAUT, 1999, p. 118.

³¹³ Namur, Grand Séminaire, ms 83, f° 16, 17v, 18, 19, 28, 71, 74, 120 ; AVRIL, VANWIJNSBERGHE, 2002.

³¹⁴ Paris, ENSBA, ms Masson 4.

³¹⁵ AVRIL, 1993, p. 244 ; *Ibid.*, 2002, p. 88.

³¹⁶ MERINDOL, 1983 ; *Ibid.*, 2001, p. 394-395.

³¹⁷ ROBIN, 1985, p. 134.

Un autre élément comparable est le traitement combiné de la forme et du fond, à travers les jeux des personnages avec les entrelacs végétaux les encadrant, redevables aux marges du manuscrit Morgan, dont on retrouve des dérivés dans le livre d'heures de Madrid³¹⁸, celui de Namur ou encore le manuscrit Masson (fig. 31-32). Ce motif est très ponctuel, les fonds des closoirs présentant généralement des végétaux stylisés inanimés. L'exemple le plus intéressant à ce titre est la série de *putti*, jouant avec les rinceaux du fond, sur les charpentes décorées à la fin du XV^e siècle au palais épiscopal d'Avignon (fig. 33).

Dans le même registre, le traitement du thème des jeux d'enfants, illustrant l'éducation militaire des jeunes garçons, doit également être rapproché des marges provençales. Nous retrouvons ce sujet dans les closoirs languedociens, mais jamais avec la même fraîcheur, représentant principalement les entraînements de la guerre à l'aide de jouets. En Provence de nombreux closoirs sont illustrés d'enfants nus juchés sur des animaux, chargeant un adversaire imaginaire (fig. 34). Le motif de l'enfant sur un escargot, très présent dans les marges du manuscrit Morgan, doit également être rapproché du troisième enlumineur identifié pour la réalisation du livre d'heures de Namur dont la signature, coïncidence frappante, est la représentation de personnages juchés sur un escargot ou une autruche, comme on peut le voir au f°77 du manuscrit namurois (fig. 35-36)³¹⁹.

Nous pourrions continuer longtemps ce jeu de comparaisons, tant les liens entre ces deux supports sont étroits et mériteraient une analyse plus fine qui permettrait de rapprocher de façon plus convaincante ces décors autour de mêmes personnalités artistiques. L'attribution de closoirs à un enlumineur se heurte évidemment à la différence de facture, plus grossière, avec l'usage d'une palette plus limitée, ne permettant pas les mêmes jeux de polychromie, ni les mêmes effets d'ombre et de lumière, en faveur d'une efficacité visuelle, permettant de lire instantanément ces scènes à plusieurs mètres du sol. Néanmoins, la vivacité des figures, le rendu synthétique du modelé, l'attention aux détails comme les vêtements ou les instruments de musique, nous semblent être autant d'éléments caractéristiques des closoirs provençaux, que l'on peut comparer aux décors qui se développent dans les marges des manuscrits contemporains.

3. Une spécificité décorative régionale : les plafonds peints méditerranéens

³¹⁸ Madrid, Palacio Real, ms. 2100.

³¹⁹ AVRIL, VANWIJNSBERGHE, 2002, p. 87.

Au-delà des rapprochements opérés au sein de la production picturale provençale, les peintures au sein des demeures offrent la possibilité d'étudier une pratique décorative particulièrement bien documentée pour les régions méridionales : les charpentes peintes. Cet usage n'est évidemment pas limité à la Méditerranée occidentale³²⁰. Néanmoins leur concentration dans cette zone, notamment dans les régions du sud de la France, nous permet de dégager les liens profonds entretenus entre ces décors, qui illustrent l'arrivée en nombre d'images dans les maisons à la fin du Moyen Age.

Les régions de l'Aquitaine, le Languedoc-Roussillon et la Provence présentent la caractéristique de concentrer les décors des demeures dans les espaces intérieurs, notamment sur la face inférieure des charpentes³²¹. Les plus anciens exemples conservés de plafonds peints sont, pour le sud-est, le cloître de la cathédrale Saint-Léonce de Fréjus (fig.37)³²², et pour le sud-ouest, les décors de l'hostal des Carcassonne à Montpellier³²³, tous deux datés du XIII^e siècle. Les thèmes illustrés, comme l'organisation du décor, concentrant les scènes figurées sur les closoirs, annoncent le développement de ces décors dans les demeures du sud de la France du XIV^e au XV^e siècle.

Les comparaisons entre les décors provençaux et les décors languedociens sont riches de sens, ces peintures ayant fait l'objet d'études plus approfondies au cours des dernières décennies³²⁴. Un même répertoire « marginal » s'y développe, comparable aux portails sculptés des cathédrales gothiques³²⁵, aux miséricordes des stalles³²⁶, aux enseignes de pèlerinage³²⁷, ou encore aux marges des manuscrits³²⁸, entrecoupé d'armoiries du propriétaire et de ses proches. Ces thèmes sont traités dans une veine pleine d'humour, illustrant à la fois des contre-modèles et des modèles, des scènes de jeux et de danse, mais également un goût particulièrement prononcé pour le bestiaire, notamment le bestiaire fantastique et les multiples hybridations qui en découlent. Pour reprendre l'expression d'A. Girard sur la charpente de la

³²⁰ Nous pensons notamment pour la France aux villes de Riom ; RENAUD, SERAPHIN, 1999 ; ou de Metz, dont des recherches sont menées actuellement par N. Pascarel, dans le cadre d'une thèse de doctorat sous la direction de P. Lorentz. Des rencontres furent également organisées sur le sujet à Lubeck en 2000, *Geschichte in schichten...* ; BERNARDI, 2009.

³²¹ BULTE, 2012, p. 54.

³²² DUMAS, PUCHAL, 2001 ; FONTAN, 2007.

³²³ SOURNIA, VAYSSETTES, 2002, *Ibid.*, 2007.

³²⁴ BOURIN, BERNARDI, 2009 ; BOURIN (dir), 2011 ; BERNARDI, MATHON, 2012. Villes ayant conservés des plafonds peints : Toulouse, Carcassonne, Albi, Lagrasse, Pomas, Narbonne, Béziers, Capetang, Gabian, Pézenas, Nîmes et Montpellier.

³²⁵ Comme le portail septentrional de la cathédrale de Rouen ; THENARD-DUVIVIER, 2009.

³²⁶ BLOCK, 2003.

³²⁷ BRUNA, 1996.

³²⁸ Dans son ouvrage *Images dans les marges*, M. Camille associe ces décors aux images présentes dans les marges de manuscrits des XIII^e et XIV^e siècles, qualifiant l'ensemble de ces images de « marginales » ; CAMILLE, 1997 ; DITTMAR, SCHMITT, 2009.

maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit « un peuple imaginaire de monstres règne sur la charpente ». Malgré les disparités entre ces différents ensembles, chaque décor étant unique et répondant aux désirs d'un commanditaire précis, on ne peut que souligner les liens qui unissent ces décors. Le goût pour les proverbes ou la fable est particulièrement développé, comme l'atteste la présence de multiples renards anthropomorphes, ainsi que pour l'usage de l'écrit, à travers l'illustration de phylactères (fig. 38)³²⁹. La reprise exacte de motifs d'une région à l'autre ne cesse de nous surprendre, certains étant parfois énigmatiques, comme le fou mordant un chat de Beaucaire qui possède un homonyme sur le plafond de l'ancien presbytère de Lagrasse (Aude) (fig. 39-40)³³⁰. Des différences sont évidemment observables entre les deux régions, comme les images du monde à l'envers, notamment sur le plafond de la maison au 51 de la rue de Verdun à Carcassonne, ou l'illustration de proverbes, qui ne trouvent pas d'écho sur les charpentes provençales (fig.41)³³¹. Au-delà d'un simple goût pour les images, ces décors révèlent les aspirations et les références communes de l'élite urbaine médiévale, mais également les développements de la peinture contemporaine. Cela est visible notamment par la diffusion de portraits en buste, que l'on retrouve à la fin du XV^e siècle sur les charpentes du château de Pomas ou sur le deuxième ensemble de closoirs conservés dans les réserves du Petit Palais d'Avignon, à l'instar des décors contemporains sur les charpentes italiennes (fig. 42-43)³³². On observe à la même période un abandon de la stylisation pour une recherche d'un plus grand naturalisme, à la fois dans les charpentes françaises mais également espagnoles et italiennes³³³.

L'étude des charpentes du Languedoc a également permis d'éclairer les liens de cette production avec l'art espagnol, dont les plafonds de Majorque, Catalogne et plus largement l'aire hispano-mauresque semblent être la référence principale au cours des XIII^e et XIV^e siècles³³⁴. Ces œuvres sont liées à la fois dans la technique et la structure des charpentes, comme celle du plai archiépiscopal de Narbonne qui évoque celle du palais de l'Almudaina à

³²⁹ MERINDOL, 2009, p. 42.

³³⁰ Cette image illustrerait la tradition populaire de la « tue-chat », communication orale, P.-O. Dittmar.

³³¹ Élément néanmoins surprenant lorsqu'on étudie les marges des manuscrits provençaux, qui illustrent ces thèmes. Nous retrouvons par exemple dans les marges du manuscrit Morgan (Pierpont Morgan Library, ms 358) des hommes ferrant une autruche f° 27 et 27v, proverbe illustrant une action inutile, ou encore un cochon debout menant au bâton un homme à quatre pattes, f° 2 et 2v. Ces motifs ne convenaient-ils pas aux propriétaires provençaux pour orner leur demeure, ou s'agit-il uniquement des aléas de la conservation ?

³³² Par exemple dans les palais de la ville de Crémone ou dans le canton du Tessin. Pour une étude plus approfondie de ces décors, se rapporter aux actes du colloque *Soffiti lignei*, tenu à Pavie en 2001 ; GIORDANO (dir.), 2005.

³³³ DOMENGE, CONEJO, 2007.

³³⁴ MERINDOL, 1998, p. 299-301; *Ibid.*, 2009, p. 33.

Palma de Majorque. Les motifs employés sont également très proches, comme les scènes de combat, de danses et de jeux, très présents sur les charpentes de la région. Le répertoire des ornements, comme les entrelacs, patères et autres motifs caractéristiques de la peinture ibérique sur les charpentes languedociennes, illustre la pénétration des formules décoratives venues de la culture islamique dans les décors français³³⁵.

Au-delà des traits communs dégagés par l'analyse des structures et des décors des charpentes méditerranéennes, l'étude plus spécifique des documents pour la commande de ces œuvres est également très éclairante. Les recherches menées sur les contrats dans la couronne d'Aragon et dans la ville de Gênes offrent d'étonnantes similitudes³³⁶, notamment dans le contenu de ces documents, toujours très synthétiques sur le répertoire de motifs à employer, laissant ainsi supposer que ces œuvres appartenaient à un répertoire connu et accepté par la clientèle, contenu dans les modèles des fonds d'atelier³³⁷. Ces commandes s'adressent principalement à des peintres, connus également à Gênes en tant que décorateurs de boucliers³³⁸, élément révélateur du goût pour la profusion des dorures sur les charpentes italiennes, également bien visible sur les charpentes espagnoles³³⁹, dont nous pensons voir des échos dans la commande de closoirs dorés pour les charpentes de Jean Casalet à Avignon³⁴⁰.

Enfin, la commande à quelques années d'intervalle de charpentes peintes par un même commanditaire en Provence et en Italie est un cas exceptionnel. Giuliano della Rovere, avant de devenir le pape Jules II en 1503, fut nommé en 1471 cardinal, puis à partir de 1474 évêque, puis archevêque d'Avignon en 1476, ainsi qu'en 1483 évêque de Bologne. Parmi ses fonctions, Giuliano della Rovere était en charge de la commanderie de Santo Stefano à Bologne, ville pour laquelle il fit exécuter de nombreux travaux, dont l'achèvement de l'église San Pietro et le réaménagement des bâtiments annexes au couvent de Santo Stefano, accompagné de travaux de décoration dont les traces furent découvertes en 1999 (fig. 44)³⁴¹. Ces décors sont composés de charpentes peintes, ornées des armoiries de l'évêque et d'un bestiaire chargé de valeurs morales, comme le souligne l'emploi de devises telles que

³³⁵ BOURIN, 2011, p. 21.

³³⁶ BOATO, 2012 ; DOMENGE, FRANQUET, 2012.

³³⁷ DOMENGE, FRANQUET, 2012, p. 181.

³³⁸ BOATO, 2012, p. 111-112.

³³⁹ DOMENGE, FRANQUET, 2012, p. 186.

³⁴⁰ « Item, plus bougetz dauratz a rayon de cinq patatz pour bouget, a la facon de l'ostel de monseigneur de Tholon ou d'Uses... », ADV, 3 E 5/985, f° 53v. Cette référence aux modèles des hôtels des évêques de Toulon et d'Uzès nous permet de supposer que ce goût pour les closoirs dorés fut importé en Provence directement des décors du sud-ouest, plus en lien avec la péninsule ibérique.

³⁴¹ CAVALCA, 2009.

« VIRTUS OMNIA VINCIT »³⁴². Ces décors furent rapprochés par C. Cavalca des plafonds peints provençaux qu'il connaissait bien, encore décorés d'un monde fantastique et animalier à l'instar des charpentes qu'il fit réaliser à Bologne. Ce choix décoratif est relativement inhabituel pour les décors de la ville, dont un seul exemple similaire est conservé, sur les charpentes du palazzo Ghisilardi (fig. 45). Ces décorations furent certainement réalisées dans les dernières décennies du XV^e siècle, soit à la même période que les peintures de charpente qu'il fit exécuter au palais épiscopal d'Avignon³⁴³. Il est intéressant de noter que si les plafonds bolonais semblent nourris par les décors provençaux, les closoirs du palais épiscopal respirent eux l'influence italienne, par la représentation sur les charpentes, encadrant son blason, de *putti* jouant dans les branchages (fig. 46). Cette organisation rappelle les écus peints à Bologne, encadrés sur un même closoir par deux *putti* ailés (fig.47), mais reprend plus précisément le schéma déjà en place sur les charpentes décorées par son prédécesseur, Alain de Coëtivy. L'étude de ces deux exemples illustre bien l'impact de ses fréquents voyages, entre la France et l'Italie, sur son action de commanditaire. Les décors commandés sont mis au service d'une politique de prestige dans ses résidences³⁴⁴.

A la suite de cet exemple, nous espérons avoir montré les liens qui unissent les décors provençaux et la production locale, mais également la place qu'ils tiennent sur la scène méditerranéenne. Nous nous pencherons à présent sur l'étude plus précise des motifs représentés, afin de dégager les grandes caractéristiques qui la composent.

³⁴² CAVALCA, 2009, p. 92.

³⁴³ Il fit réaliser des travaux de grande ampleur au palais épiscopal, en 1481-1482 et 1496 ; PANSIER, 1932, t. III, p. 30 ; VALLERY-RADOT, 1963.

³⁴⁴ CAVALCA, 2009, p. 95.

B. Le répertoire figuratif des décors

Nous nous attacherons ici à l'analyse des scènes figurées, néanmoins les motifs ornementaux jouent un rôle important dans l'organisation du décor qu'il nous faut souligner. Les faux-appareils et les compositions végétales, traitées de façon ornementales, ornent les murs, tandis que les motifs géométriques et les végétaux stylisés se développent sur les baguettes couvre-joints et les moulures des charpentes, aux côtés de bandes de couleurs, appartenant au répertoire traditionnel des ornements.

On note le développement des pyramides à degrés au XV^e siècle, que l'on retrouve sur les charpentes du château de Tarascon, comme celles de l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc de la même ville, sur les baguettes de l'ensemble déposé de la rue Camille Desmoulins à Beaucaire, mais également sur les charpentes languedociennes et rhodaniennes comme le palais des archevêques de Narbonne à Capestang ou encore au château de Gabian³⁴⁵. D'autres compositions géométriques, comme les chevrons ou les combinaisons de motifs géométriques, sont moins utilisés à cette période. De la même façon que les rinceaux végétaux, utilisés comme motifs couvrant sur les murs du XIV^e siècle, cèdent la place aux décors de verdure, où se développent des scènes figurées³⁴⁶.

1. Les thèmes de la peinture murale

Les peintures murales provençales ne présentent pas d'innovations iconographiques, se rattachant à un répertoire commun de scènes profanes et de sujets religieux. Bien que les sujets soient précisés dans les contrats, il est difficile de se représenter ces images dont la composition exacte n'est pas détaillée. Notre analyse est forcément biaisée par le manque de ces décors muraux conservés, ne nous laissant que des fragments et les mentions dans les archives comme objet d'étude.

Les scènes profanes, en dehors de quelques mentions dans les contrats, ne semblent que peu représentées sur les murs des demeures urbaines. En dehors des exemples de verdure à personnages commandés pour les maisons de Jean Isnard et de Pierre de Narbonne, nous ne connaissons que la commande de gardes entourant une porte dans la maison d'Antoine Traphet. Les scènes profanes rencontrés dans les décors du XIV^e siècle, tels que les scènes de chasse ou de pêche, ou encore les scènes courtoises, ne semblent pas trouver d'écho au XV^e

³⁴⁵ MERINDOL, 2001, p. 84.

³⁴⁶ MERINDOL, 2001, p. 88.

siècle. Ces décors illustrent les aspirations de la société aristocratique, alors que la majorité des décors du XV^e étant eux commandés pour l'habitat bourgeois³⁴⁷. Ce sont les plafonds qui concentrent à cette période les représentations profanes, composées de petites saynètes, d'animaux réels ou fantastiques, comme nous le développerons plus loin.

Contrairement aux décors de verdure, couvrant les surfaces, les représentations religieuses étaient peintes comme des motifs indépendants sur les murs, cheminées ou portes des maisons. Plusieurs scènes peuvent être exécutées pour les salles d'une même demeure, comme par exemple pour la maison de d'Antoine Traphet, dont deux cheminées seront décorées d'un *Noli me tangere* et d'une *Annonciation*. Le marchand Claude Martin, quant à lui, demande au peintre Jean Jauffre de réparer une scène figurant la *Crucifixion*, entourée de la Vierge Marie, saint Jean et Marie-Madeleine, mais également la représentation sur la grande porte d'un *Couronnement de la Vierge par les anges*, avec à ses pieds les armes du pape et de la ville d'Avignon, ainsi qu'une seconde *Crucifixion*, entourée cette fois de la Vierge et de saint Joseph, sur la porte de l'escalier. Les scènes sont peintes à des emplacements stratégiques, mais impropres à la prière. Ces œuvres, au-delà de l'aspect esthétique qu'elles portaient, présentaient évidemment une dimension religieuse, mais ne sont pas à proprement parler des « images de dévotion », destinées au culte. Aucune des peintures mentionnées dans les contrats ne prenaient place dans un oratoire ou une chapelle privée. Il est difficile de préciser l'usage des pièces où des peintures murales encore conservées, comme *Le Christ de l'Apocalypse entouré de la vierge et de saint Jean* dans l'hôtel de Lubières-d'Aiminy à Tarascon, et plus encore dans le cas de décors déposés comme *L'Annonciation* conservée dans les réserves du musée du Petit Palais à Avignon. Ces œuvres portent une fonction protectrice, voire prophylactique, comme le suggère la peinture d'un saint Antoine dans la maison d'Antoine Traphet.

Les scènes religieuses représentées ne semblent pas faire écho aux dévotions les plus en faveur à l'époque en Provence, contrairement aux retables de dévotion³⁴⁸. Aux côtés des scènes traditionnelles des vies du Christ et de la Vierge, des saints patrons, s'ajoutent dans les retables provençaux de nouvelles images, comme les saints protecteurs de la peste et de la

³⁴⁷ En dehors des commandes de la noblesse locale, comme Pierre Pansan ou Jean d'Arlatan, ou par l'élite ecclésiastique, les commanditaires de décors sont des bourgeois : des marchands comme Claude Martin ou Pierre Baroncelli, docteurs en droit comme Jean Isnard et Gabriel Fougasse, mais également Michel Clair qui était calfat, et André Bornichet, maître drapier.

³⁴⁸ COULET, 2005, p. 316.

« male » mort, tels que les saints Sébastien, Fabien, Christophe et Antoine³⁴⁹. Le renouveau des dévotions magdaléniennes, pour lequel le roi René joua un rôle central par l'invention en 1448 des reliques des saintes Maries, et le transfert en 1458 du chef de sainte Marthe à Tarascon³⁵⁰, ne trouve pas d'écho dans les scènes religieuses qui ornent les maisons provençales³⁵¹. Le cas de la Provence n'est pas particulier, le « patrimoine religieux local » est un sujet généralement absent des décors édilitaires³⁵².

Les décors peints pour les résidences de la cour du roi René en Anjou et dans le Maine ne présentent pas de similitudes avec les peintures qui ornent les demeures provençales³⁵³. Les peintures murales angevines forment un corpus cohérent, qui fut étudié dans le cadre d'une thèse de doctorat par C. Leduc-Gueye, dont deux grandes catégories se détachent³⁵⁴. Tout d'abord les décors de verdure héraldiques, que l'on retrouve par exemple sur la voussure de la chapelle de la Ménitrie, où les arbres emblématiques du roi René et de sa seconde épouse Jeanne de Laval portent leur blason (fig. 48)³⁵⁵. Ce mode de représentation des armoiries du souverain, évoquant les écus attachés aux arbres lors des tournois, ne sera pas repris dans ces demeures provençales, comme par exemple sur les charpentes de son hôtel avignonnais. Pourtant il faut souligner son rôle dans la diffusion de ces décors dans le milieu nobiliaire angevin, permettant de matérialiser une vie de cour, liée aux valeurs chevaleresques³⁵⁶. Un autre type de décor caractéristique des régions angevines est la représentation de scènes religieuses ou morales, qui bénéficient d'une diffusion moins large que les décors de verdure héraldiques, mais semblent être le fait de la haute bourgeoisie lettrée³⁵⁷.

Une seule constante iconographique se dégage des décors commandés pour les résidences de la cour, et elle n'est en rien spécifique à ce milieu, c'est la représentation de décors à thème chevaleresque, comme le combat naval commandé à Nicolas Froment pour la

³⁴⁹ Nous renvoyons le lecteur aux Mémoires publiées par l'Académie de Vaucluse en 1985, sur les croyances et dévotions en Provence à la fin du Moyen Age, notamment les articles consacrés aux dévotions provençales à travers l'étude des manuscrits et retables de la région ; GIDROL-ANTONELLI, 1985 ; LEONELLI, 1985.

³⁵⁰ COULET, 2005, p. 316.

³⁵¹ Le culte de Marie-Madeleine sert à René d'Anjou à resserrer les liens entre ses possessions provençales, angevines et lorraines, avec par exemple la création d'une « Beaumette » près d'Angers ; ROBIN, 1985, p. 56 ; FERRE, 2012, p. 111.

³⁵² BULTE, 2012, p. 223.

³⁵³ Notons que les résidences provençales qui reçurent un décor comptent parmi les demeures les plus prestigieuses du souverain, ou étaient bien implantées dans le paysage urbain, avec donc une plus grande visibilité, comme le palais comtal d'Aix, le château de Tarascon, sa maison de Gardanne ou son hôtel avignonnais. Les murs de ses bastides ou de sa demeure du Jardin d'Aix étaient simplement couverts de tentures, d'après les mentions connues dans les archives.

³⁵⁴ LEDUC-GUEYE, 1999 ; *Ibid.*, 2005 ; *Ibid.* 2007.

³⁵⁵ ROBIN, 1985, p. 135 ; LEDUC-GUEYE, 2005, p. 207.

³⁵⁶ LEDUC-GUEYE, 2005, p. 209.

³⁵⁷ LEDUC-GUEYE, 1999, p. 143 ; *Ibid.*, 2005, p. 210.

galerie de l'hôtel d'Avignon. On peut comparer cette scène aux « chevalereux pourtans manteauld armoyez de pluseurs armes » au château de Louppy, ou encore les peintures réalisées dans la grande salle du château de Saumur, en souvenir du Pas de la Joyeuse Garde qui s'y déroula en juin 1446³⁵⁸.

En dehors des commandes de la cour, qui s'intègrent aux décors traditionnels commandés en Provence, un exemple peut néanmoins être rapproché des décors réalisés dans le domaine angevin : le décor d'arbres sur un soubassement de « cairons », pour la maison d'Antoine Traphet, qui rappelle très précisément les décors des manoirs de Belligan ou de Haute-Folie (fig. 49). M.-C. Léonelli estime que l'on peut y voir, à quelques décennies d'intervalle, une diffusion des modes de décors angevins grâce à la personnalité du roi René et de son entourage angevin en Provence³⁵⁹. Néanmoins l'absence de ce type de compositions dans leurs résidences provençales tend à relativiser cette hypothèse, ne trouvant pas d'échos dans la région.

2. La profusion iconographique des plafonds peints

Les multiples closoirs qui nous sont parvenus des charpentes provençales, encore en place ou déposés, offrent une variété et une abondance iconographique qui peinent à s'inscrire dans une classification rigide. Ce répertoire appartient à l'iconographie dite « marginale », que l'on retrouve sur différents supports au cours du Moyen Age, des miséricordes des stalles des églises aux enseignes de pèlerinage, en passant évidemment par les marges des manuscrits³⁶⁰. De nombreux rapprochements peuvent être faits entre ces différents supports, mais seuls les manuscrits offrent des exemples contemporains réalisés dans les mêmes centres de production³⁶¹.

Les deux grandes tendances qui se dégagent, en dehors de la profusion des motifs héraldiques, étant d'une part la représentation du bestiaire, composé d'animaux réels ou « fantastiques » selon nos critères modernes, mais également de nombreuses formes d'hybridation, ainsi que les scènes à personnages, illustrant différents types humains (incarnant des valeurs morales ou au contraire des contre-modèles), des scènes de la vie quotidienne ou des compositions plus fantaisistes, comme les jeux d'enfants. Il est difficile de

³⁵⁸ ROBIN, 1985, p. 136, LEDUC-GUEYE, 1999, p. 122.

³⁵⁹ LEONELLI, 2002, p. 267.

³⁶⁰ Sur la « marginalité » des décors de plafonds, se référer à DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 71-72.

³⁶¹ Les corpus dressés sur les miséricordes des stalles ne présentent pas d'exemples conservés dans le sud-est de la France ; BLOCK, 2003.

dégager la proportion de ces motifs sur les charpentes provençales. Certains plafonds présentent une série cohérente d'un seul même type de motifs, comme les hybrides de l'hôtel Arlatan d'Arles ou la série de bustes du deuxième ensemble de closoirs conservés dans les réserves du Petit Palais d'Avignon, alors que d'autres sont composés d'un répertoire foisonnant de multiples thèmes (fig. 50). Les comptages sont également biaisés, nombre de charpentes n'étant pas totalement dégagées, comme les exemples déposés peuvent n'être que les fragments d'un ensemble dispersé. Notons néanmoins la variété qu'offrent ces décors, aucune scène n'est reproduite à l'identique sur les charpentes³⁶².

La présence d'hybrides est particulièrement marquée, offrant un nombre infini de combinaisons. Certains tendent à se transformer en figures inclassables, tant la reconnaissance d'éléments précis est difficilement lisible, comme sur certains motifs du château de Tarascon (fig. 51). L'une des formes les plus courantes est le motif de l'hybride anthropomorphe, composé d'une tête ou d'un buste humain sur un corps de quadrupède, dont restent seules les pattes-arrières, soit les « quadrupèdes à deux pattes » pour reprendre l'expression de J. Baltrusaitis³⁶³. On en retrouve sur les charpentes dès le XIII^e siècle et XIV^e siècle, comme au cloître de Fréjus ou sur la frise sous la charpente de la salle haute de la livrée de Ceccano à Avignon (fig. 52). Ces images peuvent être interprétées comme des allégories, mettant en scène l'état bouleversé du monde après la chute, comme le souligne notamment P.-O. Dittmar et J.-C. Schmitt³⁶⁴. Ces personnages sont régulièrement traités par paire dans un affrontement symétrique, encadrant parfois des armoiries, comme on peut le voir notamment sur la charpente de l'hôtel avignonnais du roi René ou encore l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc de Tarascon (fig. 53-54). Deux closoirs de l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc offrent des formes d'hybrides anthropomorphes inédits. Le premier est composé d'une licorne, qui porte une tête humaine sur le poitrail, couverte d'une cape bleue (fig. 55). Le second est formé dans la partie inférieure d'un monstre à tête humaine cornue, couronné par un buste masculin armé d'un sabre et d'un bouclier (fig. 56). Doit-on voir dans cette image une évocation des « fêtes de la Tarasque » ?

Les processus d'hybridation de la figure humaine ne se limitent pas au monde animal, nous trouvons par exemple sur un closoir de la rue des Infirmières un homme à tête de cornemuse (fig. 57). D'autres hybrides mêlent un torse humain, ou animal, avec une partie

³⁶² Contrairement au procédé de calque que l'on peut observer sur de nombreux manuscrits, même parmi les exemples les plus prestigieux, reprenant au verso parfois strictement l'illustration du recto.

³⁶³ BALTRUSAITIS, 1955, p. 69.

³⁶⁴ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 85.

inférieure végétale, système présent uniquement sur les charpentes du château de Tarascon (fig. 58). Ce type de combinaison est beaucoup moins fréquent que les hybrides zoomorphes, dont on peine parfois à distinguer clairement les composantes, formant des « monstres » non identifiés (fig.59).

Les autres motifs qui présentent des combinaisons d'éléments humains et animaux sont des espèces appartenant au bestiaire médiéval, comme les licornes, sirènes et autres centaures, qui participent néanmoins du processus d'hybridation qui orne les closoirs. Ces créatures, au même titre que les dragons, ne sont pas perçues comme des animaux « fantastiques » au sens où nous l'entendons, frontière floue pour le Moyen Âge³⁶⁵. Contrairement aux hybrides, difficiles à nommer, ils appartiennent à des espèces définies, dont les propriétés et les caractéristiques sont clairement identifiées dans les bestiaires³⁶⁶. Les centaures et les dragons sont très présents sur les charpentes provençales, contrairement aux sirènes dont une seule occurrence a été relevée.

Parmi les animaux « réels » représentés certains, comme le lion, l'ours ou le cerf, sont rattachés à des valeurs morales. D'autres en revanche appartiennent plus largement à une tradition littéraire, si ce n'est proverbiale, comme le renard, animal souvent représenté de façon anthropomorphisé, jouant du luth sur un closoir de l'hôtel dit des Infirmières d'Avignon ou prêchant, déguisé en moine, devant un parterre de poules (fig. 60-61). Pourtant nous ne devons pas voir dans chacune de ces scènes une allusion précise au *Roman de Renart*, comme une cigogne avec le bec dans un orifice étroit n'est pas forcément une référence à la fable du renard et de la cigogne (fig. 62)³⁶⁷. Lorsque les animaux sont représentés dans des actions humaines, notons qu'ils ne sont pas inclus dans des scènes illustrant le monde à l'envers, dans une inversion des rapports dominant/dominé, comme on peut le voir sur les charpentes languedociennes ou les marges des manuscrits provençaux (fig. 63). Un rapport frontal qui unit l'homme et l'animal, notamment dans des scènes de combat ou de chasse. Nous trouvons par exemple sur un closoir de l'ensemble des Infirmières un homme combattant un ours à mains nues, ou encore dans le premier ensemble de closoirs du Petit Palais un homme se battant contre un lion, mais également un soldat armé face à un escargot, image que l'on peut voir comme une illustration de la lâcheté, en écho au proverbe du chevalier poltron fuyant apeuré devant une inoffensive « lymaiche » (fig. 64)³⁶⁸. Certaines scènes illustrent encore des

³⁶⁵ DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 2002, p. 62 ; THENARD-DUVIVIER, 2009, p. 4.

³⁶⁶ HECK, CORDONNIER, 2011 ; PASTOUREAU, 2011.

³⁶⁷ WIRTH, 2008, p. 147.

³⁶⁸ CAMILLE, 1997, p. 49-50 ; DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 74

animaux domestiques comme les chiens, aux pieds de leur maitresse, comme au château de Tarascon ou sur le closoir représentant une musicienne provenant de l'hôtel dit des Infirmières d'Avignon (fig. 65).

La figure humaine est également très présente sur les closoirs, illustrant des scènes de chasse, de pêche, mais également de fête, alliant la danse et la musique, accompagné également de scènes courtoises³⁶⁹. Tous les états et les âges de la vie sont représentés, dont l'enfance à travers des jeux d'enfants, qualifiés d'« enfantillages » par J. Peyron (fig. 66)³⁷⁰. Ces scènes représentant des enfants de sexe masculin nus, imitant les jeux guerriers, se multiplient au cours du XVe siècle³⁷¹, comme l'on peut en voir sur les charpentes languedociennes. Néanmoins, les exemples provençaux se distinguent par une particularité : au lieu de monter des jouets comme des chevaux de bois, évoquant l'apprentissage du chevalier, ils sont représentés chevauchant des animaux plus grands que nature. Sur deux closoirs de la rue des Infirmières, nous trouvons des enfants montant respectivement un escargot et un esturgeon. Ce type de mise en scène détache ce groupe des *putti*, représentés indépendamment, comme ceux que l'on peut voir sur les charpentes décorées sous l'épiscopat de Giuliano della Rovere en Avignon.

A l'inverse de ces scènes, certains personnages incarnent les figures de la déchéance, comme le gratte-aisselles et l'exhibitionniste de l'ensemble de la rue des Infirmières à Avignon (fig. 67). Ces représentations, statistiquement rares, illustrent l'ordre social établi par un processus d'exclusion³⁷². A ces images, s'opposent les scènes représentant la vie quotidienne, comme les divertissements ou les activités professionnels, telles que la scène du battage de blé conservée à Beaucaire (fig. 68), ou les closoirs de l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc, illustrant la construction d'un mur et d'une tour, ou encore l'activité du tissage (fig. 69-70).

A la fin du siècle se développent les représentations de portraits en buste, de face ou de profil. Plus que de véritables portraits, ces images illustrent des types humains, comme sur la deuxième série de closoirs conservée au musée du Petit Palais. Certains de ces bustes sont représentés en couple. Doit-on y voir une référence spécifique au couple de commanditaires

³⁶⁹ Cette profusion de la figure humaine est caractéristique des plafonds peints du XVe siècle, étant très peu visible sur les charpentes antérieures, à l'exception du cloître de Fréjus. C. Bulté souligne cette tendance dominante de la petite figure singulière dans les décors urbains de la fin du Moyen Age, sur les plafonds comme sur les sculptures qui ornent les demeures, interrogeant la relation entre le développement de la figure anthropomorphe et l'extension des décors dans l'habitat urbain ; BULTE, 2012, p. 25, p. 52, p. 64.

³⁷⁰ PEYRON, ROBERT, 1984, p. 33.

³⁷¹ MERINDOL, 1999 ; MERINDOL, 2009, p. 40.

³⁷² BULTE, 2012, p. 398.

comme on a voulu le voir sur les closoirs de l'hôtel Baroncelli d'Avignon³⁷³, ou simplement une illustration du couple (fig. 71) ?

A la même période se développe également la place de l'écrit sur les charpentes, soit par l'ajout d'inscriptions aux côtés des figures, précisant leur état comme sur le premier ensemble de closoirs du Petit Palais, « home » accompagnant la figure du chevalier et « veillesse » l'homme d'âge mûr assis sur un banc, soit de façon indépendante, comme on peut le voir sur quelques closoirs de l'hôtel Baroncelli d'Avignon (fig. 72).

Les grands absents du répertoire des plafonds peints sont les scènes ou les motifs religieux. La seule charpente de la région possédant des scènes de ce type est le plafond peint du cloître de Fréjus, illustrant des figures hagiographiques, des membres du clergé ainsi que des anges³⁷⁴. Plus étonnant, la charpente peinte conservée actuellement dans les bâtiments de la cité administrative d'Avignon, ayant intégré les bâtiments conventuels de l'église des célestins d'Avignon, ne représente aucune scène religieuse mais une frise de combat entre des centaures et des dragons (fig. 73). La seule scène faisant explicitement référence au monde religieux est le renard prêchant aux poules provenant de la charpente de l'hôtel avignonnais du roi René. Ce type de représentation à caractère satirique se retrouve notamment sur les charpentes du palais des archevêques de Narbonne à Capestang, illustrant un moine aux traits caricaturaux, accompagné néanmoins par des figures religieuses comme la Vierge à l'Enfant, saint Jean l'Évangéliste ou le monogramme du Christ « IHS ». La seule occurrence provençale du monogramme christique est tardive, sur trois closoirs peints dans l'hôtel de Belli d'Avignon, datés de la première moitié du XVI^e siècle³⁷⁵.

Le thème de la mort est également absent des charpentes provençales, que l'on retrouve sur certaines charpentes languedociennes, notamment dans la ville d'Albi³⁷⁶.

Peu des scènes représentées sur les closoirs sont rattachables à une référence littéraire précise. Le genre du roman ne semble pas constituer une source d'inspiration pour les décors civils de la fin du Moyen Âge, privilégiant les textes courts à vocation didactique et morale³⁷⁷. Si certaines scènes se rapportent à la culture des fabliaux ou des proverbes, les références ne sont pas toujours claires, ces textes offrant un répertoire extrêmement varié. Ces décors

³⁷³ ALIQUOT, 1982 ; *Ibid.*, 1993, p.94-96.

³⁷⁴ DUMAS, PUCHAL, 2011, p. 43-46.

³⁷⁵ ALIQUOT, 1982 ; MERINDOL, 2001, p. 184-185.

³⁷⁶ PEYRON, ROBERT, 1984, p. 19-26.

³⁷⁷ BULTE, 2012, p. 357.

illustrent l'ensemble des comportements humains, créant ainsi un discours généralisant sur l'ordre de la société, dans lequel se place le commanditaire qui les fait exécuter.

3. Un art « populaire » ?

Les plafonds peints furent longtemps considérés comme une forme d'« art populaire », expression pouvant dérouter lorsqu'elle concerne les décors réalisés pour les élites urbaines médiévales. La vision des décors de charpente comme un art « populaire » relève tout d'abord de sa production, jugée « grossière » par certains auteurs³⁷⁸, ne correspondant pas dans ce sens aux formes les plus élevées de la production artistique contemporaine. La qualité visuelle de ces panneaux réside justement dans l'appropriation d'un espace limité à l'organisation codifiée, pour y insérer des petites scènes immédiatement identifiables. Ils sont l'œuvre d'artistes polyvalents, et présentent de nombreux liens avec la production artistique contemporaine.

Doit-on plutôt voir dans cette expression le succès pour cette forme de décors, qui se diffuse dans les demeures de l'élite urbaine à la fin du Moyen Age ? Du marchand au prince, tous font exécuter ces décors dans leur habitat. L'appartenance des décors déposés, lorsqu'ils ne sont pas attribués à un commanditaire par la reconnaissance des armoiries, en est difficilement identifiable.

Egalement en cause, l'utilisation d'un répertoire souvent qualifié de « folklorique » ou de « culture populaire », à travers l'illustration de fêtes et de divertissements, ou également la valeur proverbiale de certaines scènes illustrant une forme de « sagesse populaire ». L'illustration de scènes de la vie du « peuple » est pourtant très limitée. Quelques closoirs représentent les activités des champs, d'autres celles de construction, ou encore la production textile. Plus qu'une représentation réaliste, ces décors forment plutôt des images génériques, peut-être les activités exercées par le commanditaire, mais surtout des scènes illustrant une période prospère, comme les effets d'un bon gouvernement. Plus qu'une simple illustration du quotidien, ces décors nous livrent une représentation de la société médiévale, un idéal auquel elle aspire.

L'emploi de ce terme paraît donc impropre pour qualifier ces décors, comme le souligne P.-O. Dittmar et J.-C. Schmitt³⁷⁹. Dans le même article, les auteurs interrogent la marginalité des plafonds peints, terme que nous avons employé à plusieurs reprises pour

³⁷⁸ Expression utilisée par L.-H. Labande, concernant les closoirs en sa possession provenant du plafond peint de l'ancien hôtel du roi René à Avignon ; LABANDE, 1932, p. 170.

³⁷⁹ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 76-77.

qualifier un répertoire de thèmes regroupés sous ce vocable. Peut-on qualifier ces images de marginales pour les seuls motifs qu'elles portent, ou l'espace du plafond est-il lui-même un lieu « marginal » ? Nous tenterons d'interroger cette notion au sein de l'organisation des décors dans les demeures provençales.

C. L'ordonnancement des décors au sein de l'habitat

1. Les enjeux de l'emplacement des images

Les décors provençaux se concentrent sur les espaces intérieurs des demeures, sur les murs et les plafonds des salles. Nous pouvons nous interroger sur ce qu'induit l'emplacement des images au sein de ces pièces, plus précisément le rapport entre les décors des murs et des plafonds.

L'analyse des choix iconographiques opérés souligne une distinction qui s'impose entre les décors des murs et des charpentes, caractérisés par un répertoire dit « marginal ». M. Camille, dans son essai sur les marges au Moyen Age, mit en parallèle l'organisation des marges des manuscrits avec les emplacements comparables du décor architecturé, tirant de l'ordonnancement de ces décors et du répertoire commun qui les composent un groupe d' « images marginales »³⁸⁰. Cette étude ne prit pas en compte les décors de plafond dans son analyse, mais les liens qui se dégagent de l'organisation des décors poussent à interroger la « marginalité » des plafonds peints face aux décors des murs, dans une logique d'opposition entre une « image centrale » et des « images secondaires ».

Dans sa thèse sur les décors peints figuratifs dans l'habitat français avant 1350, T. le Deschault de Monredon établit le constat que le plafond entretient le même rapport avec le mur que la marge du manuscrit avec l'enluminure principale, en opposant à la fois l'emplacement et le répertoire de ces décors³⁸¹. Mais l'on peut s'interroger sur la pertinence de ce rapport, qui induit une hiérarchie tacite entre ces décors.

Pour ce qui est de l'organisation d'une page de manuscrit, le centre est composé du texte accompagné souvent d'une miniature principale codifiée, d'une « haute culture », tandis que la marge se compose d'entrelacs végétaux et de petites scènes, relevant d'une culture plus « basse »³⁸². Doit-on voir pour autant un même rapport entre les décors des murs et des charpentes ? Le premier heurt que nous rencontrons est l'absence de peintures murales conservées conjointement au décor des charpentes. Les peintures murales s'étendaient soit sur les murs ou se concentraient sur un espace clé de la topographie de la salle, comme les portes, le centre des murs ou la cheminée. Les thèmes représentés, principalement des scènes

³⁸⁰ CAMILLE, 1997.

³⁸¹ DESCHAULT DE MONREDON (le), 2011, p. 39.

³⁸² Pour reprendre l'analyse du décor de la page enluminée faite par J. Le Goff, LE GOFF, 2007, p. 276-282.

religieuses, peuvent en effet s'apparenter aux miniatures centrales des manuscrits, reprenant des iconographies traditionnelles du Christ, de la Vierge et des saints. Une hiérarchie s'opère donc dans le choix des décors, les scènes religieuses étant absentes des plafonds, où se déroule un répertoire plus libre et plus varié.

Pourtant, la valeur protectrice de ces décors n'est pas limitée aux scènes religieuses, pouvant prendre différentes formes dans les charpentes. De plus, les scènes peintes sur les closoirs ne peuvent être lues uniquement comme des « drôleries », formant un ensemble d'images illustrant la société médiévale, composé de modèles et de contre-modèles, formant un discours sur l'ordre social dans lequel s'inscrit le commanditaire.

Cette logique d'une opposition entre un « centre » et une « périphérie » ne peut être généralisée, compte tenu du nombre important de charpentes peintes commandés indépendamment de l'exécution de peintures murales. Les décors conservés comme les documents d'archives prouvent bien que l'association d'un décor sur les murs et sur les charpentes ne se vérifie pas toujours³⁸³. Le plafond est-il alors un lieu « marginal », sans image centrale autour de laquelle se développer ? Nous ne pouvons plaquer cette logique spatiale à l'organisation des charpentes, qui ne possèdent pas un élément central assimilable au texte ou à la miniature principale³⁸⁴. De plus, les jeux qui s'établissent entre les différentes images du plafond s'insèrent dans une dynamique visuelle interne, sans lien direct avec les décors des espaces inférieurs. Ces images, séparées par plusieurs mètres du sol, « appellent un œil averti », échappant au regard hâtif, au même titre que les marges décorées des manuscrits³⁸⁵.

Parmi les nombreux rapprochements que l'on peut faire entre le décor des charpentes et celui des marges des manuscrits, on a longtemps vu dans leur exécution une tâche secondaire, de l'ordre du remplissage³⁸⁶. Pourtant l'emploi des mêmes artistes pour orner ces deux surfaces, miniature centrale et marges comme peinture murale et plafond peint, comme la qualité des images conservées, invitent à revoir ce présupposé.

Leur emplacement dans un espace périphérique a également été interprété comme un zone laissée à la liberté des artistes, sans intervention du commanditaire. Comme le rappelle J. Wirth, cette hypothèse fut nuancée au fur et à mesure de l'évolution de la recherche sur les marges de manuscrits, de nombreux ouvrages témoignant de la forte implication du

³⁸³ Comme le rappelle GUYONNET, 2012, p. 22.

³⁸⁴ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 77 ;

³⁸⁵ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 78-79.

³⁸⁶ WIRTH, 2008, p. 37.

commanditaire, comme le relève l'allusion à des valeurs qui lui sont propres, notamment à travers des iconographies liées aux polémiques contemporaines sur les ordres religieux, mais également parfois à sa vie privée³⁸⁷. Ce constat peut être étendu aux décors des demeures, comme le soulignent les indications visant à encadrer les artistes dans les contrats³⁸⁸. Leur organisation, qui n'offre pas un programme cohérent au premier regard, est pourtant faite de jeux visuels, organisés autour des écus armoriés qui créent un discours héraldique sur l'ensemble de la charpente.

2. Le « programme » des 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 »³⁸⁹. Cette citation d'A. Girard illustre bien les nouveaux développements de la recherche sur les plafonds peints, sur la question de l'organisation de ces décors. Comme le souligne P.-O. Dittmar et J.-C. Schmitt, deux tendances se sont opposées depuis le XIX^e siècle dans les études sur les décors dits marginaux, comme les marges des manuscrits et les plafonds peints : ceux considérant chaque scène comme indépendante de l'ensemble, suggérant ainsi une composition aléatoire de ces décors (pour ne pas dire une interchangeabilité des images), et ceux tentant d'inscrire l'ensemble dans un programme clairement défini³⁹⁰. La pratique longtemps répandue de la dépose des panneaux de charpentes va dans le sens du premier postulat. Ces planchettes deviennent alors des images indépendantes comme des petits tableaux peints, pouvant être dispersées et en perdant ainsi la mémoire de leur emplacement d'origine. L'idée que ces panneaux n'offrent qu'un déroulé de motifs placés de façon aléatoire fut également accrue par la difficulté d'enfermer ces scènes dans un « programme » cohérent, au sein où l'on entend en histoire de l'art³⁹¹.

Le renouvellement des méthodes appliquées à l'étude des plafonds peints permit de se défaire de ces positions tranchées, notamment grâce aux travaux menés par C. de Mérindol sur les répartitions des décors³⁹². L'étude matérielle de ces œuvres a également permis de mettre en évidence la présence, sous la couche picturale de ces panneaux, de chiffres en lettres

³⁸⁷ WIRTH, 2008, p. 352.

³⁸⁸ Comme le rappelle notamment LEONELLI, 2002, p. 268.

³⁸⁹ GIRARD, 2009, p. 22.

³⁹⁰ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 79.

³⁹¹ Sur la réévaluation de la notion de « programme » en histoire de l'art, se reporter à l'introduction par J.-M. Guilloët et C. Ravel, précédant la publication des actes des journées d'études menées sur ce thème à l'INHA ; GUILLOÛËT, RAVEL, 2011.

³⁹² DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 79.

romaines correspondant à leur positionnement *in-situ*, preuve que le peintre exécutant ces œuvres connaissait à l'avance leur emplacement au sein du décor³⁹³. Si pour l'instant aucune numérotation de ce type n'a pu être mise au jour en Provence, cela ne fait que confirmer nos suggestions sur l'importance du peintre dans la mise en place des décors.

Les plafonds présentent en apparence une succession décousue de motifs, ponctués par des écus armoriés. Les thèmes représentés, comme leur répartition, forment un ensemble fourmillant, hétérogène, qu'il est difficile de contraindre dans un « programme », qui produirait un discours organisé. Chacun des plafonds peints conservés offre une organisation différente des motifs et possède sa propre dynamique d'ensemble. Pourtant, l'étude plus fine de chacun de ces décors permet de relever des fils conducteurs, ainsi que des jeux d'échos et de répétitions. C. Bulté en vient à la même conclusion concernant les décors sculptés sur les demeures urbaines de la fin du Moyen Age, qu'elle compare aux plafonds peints pour leur répartition, offrant des jeux de résonances internes qui articulent les figures de l'ensemble³⁹⁴.

Ces ensembles s'inscrivent donc rarement dans un programme cohérent, mais sont composés de « sous-programmes » et de jeux visuels, où la variante tient une place fondamentale, empêchant la monotonie des ensembles.

Différents types d'organisation peuvent néanmoins être précisés. Tout d'abord un ensemble foisonnant de motifs figurés et d'écus armoriés, illustrant à travers un « programme héraldique » les alliances du propriétaire, se déroulant sur l'ensemble des poutres de la charpente. Ce type de décors est le plus fréquent, nous le retrouvons en Avignon dans l'hôtel des Infirmières, dans le premier ensemble de closoirs conservés au Petit Palais, ainsi qu'au Palais du Roure (ancien hôtel de la famille Baroncelli), ainsi qu'en Arles dans l'hôtel d'Arlatan, à Tarascon dans l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc, ou encore à Beaucaire dans les décors déposés de la maison rue Camille Desmoulins.

Un autre type de décor se développe sur les charpentes de la seconde moitié du XV^e siècle, ne comportant que les écus armoriés du commanditaire ou du couple propriétaire de la demeure, répétés à l'infini sur les charpentes, encadrés par des figures humaines ou animales³⁹⁵. Ces motifs figurés sont traités de façon symétrique autour des écus, souvent mis en scène dans des positions d'affrontement. Cette organisation se retrouve sur la charpente peinte de l'ancien hôtel du roi René en Avignon, également sur un des plafonds peints de

³⁹³ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 79.

³⁹⁴ BULTE, 2012, p. 79-80.

³⁹⁵ MERINDOL, 1997, p. 310.

l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc de Tarascon, ainsi que sur les plafonds peints du palais épiscopal d'Avignon, qui présentent la spécificité de toujours encadrer les écus des mêmes motifs, des feuilles d'acanthes autour des armes d'Alain de Coëtivy, et des *putti* pour celles de Giuliano della Rovere (fig. 74-76).

Enfin, d'autres décors présentent la particularité de ne représenter aucune armoirie, comme sur les charpentes du château de Tarascon, ou encore sur le deuxième ensemble de closoirs déposés conservés au Petit Palais d'Avignon. Si ce dernier présente une suite homogène de portraits en buste, les plafonds peints tarasconnais sont eux composés d'une multitude d'animaux et d'hybrides, ponctués par quelques figures humaines. Malgré la profusion des images, des séquences narratives sont lisibles, comme les deux closoirs côte à côte illustrant un concert de musiciens pour une dame de la cour, ou encore des jeux de symétrie entre les figures.

Parmi les éléments qui « structurent » l'organisation des décors des charpentes, l'orientation des personnages joue un rôle important. C. de Mérindol fut l'un des premiers à souligner le rythme donné par les positions des personnages, animant ainsi le plafond par des jeux de symétrie ou de poursuite, qui contraste avec la position statique des écus³⁹⁶.

Lorsque plusieurs pièces continues sont conservées dans une même demeure, on peut également dégager des thématiques générales propres à chacune des charpentes. Le deuxième ensemble de charpentes découvert dans l'ancien hôtel rue des Infirmières à Avignon est réparti entre trois salles en enfilade. La première salle présente un répertoire majoritairement animal, avec une importance notable pour les figures de musiciens. La salle centrale elle possède un décor plus homogène où le monde humain domine le monde animal. Enfin la dernière salle présente comme la première un décor illustrant majoritairement le monde animal³⁹⁷. Enfin, rappelons que l'étude de l'organisation des charpentes dépend de son état de conservation et la connaissance de l'emplacement d'origine des closoirs.

L'héraldique tient une place privilégiée sur les plafonds peints. Au même titre que les motifs figurés des closoirs, ces armoiries ne peuvent être traitées individuellement, ponctuant les charpentes et offrant au visiteur le déroulé des alliances du propriétaire.

3. La place de l'héraldique

³⁹⁶ MERINDOL, 2001, p. 128; DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 81.

³⁹⁷ GAUMEZ-BONNET, 2005, p. 29-30.

Il n'est pas nécessaire de rappeler la diffusion des motifs héraldiques et emblématiques sur les arts au Moyen Âge. Les décors héraldiques se développent en France à la fin du XIII^e siècle, comme on peut le voir notamment sur le plafond du doyenné de Brioude vers 1280, ou encore sur les murs de la salle du château de Ravel quelques décennies plus tard³⁹⁸. Comme le souligne C. Bulté, leur apparition dans les décors domestiques constitue les premières marques de personnalisation sur les édifices de façon permanente³⁹⁹. Aux XIII^e et XIV^e siècles, ces écus sont peints sur les murs au sein de compositions géométriques, ou encore sous la forme de frises armoriées, comme par exemple sous la charpente de la livrée dite de Viviers à Avignon, alors que les décors du XV^e leur réservent une place privilégiée selon la topographie de la salle.

Comme le rappelle M. Pastoureau, le XV^e siècle est une période d'apogée du port des armoiries en France, où le principe de la libre adoption et du libre usage constitue la règle générale⁴⁰⁰. On note leur diffusion dans les décors commandés par l'élite provençale, que cela soit pour un noble ou un bourgeois, leur permettant ainsi de se singulariser tout en présentant à leurs visiteurs leur réseau, matrimonial ou professionnel. Les écus font d'ailleurs souvent l'objet de précisions dans les contrats, soulignant leur emplacement dans les salles, comme sur les poutres de la maison de Pierre Pansan ou les closoirs commandés par André Bornichet.

Leur représentation dans les demeures privées interroge les relations entre le décor et l'identité du commanditaire. Marque de possession et d'identification, les motifs héraldiques permettent d'identifier le commanditaire du décor par la redondance de ses armoiries, qui jouent un rôle central dans la répartition des décors peints, tout particulièrement sur les charpentes. Ces éléments possèdent un rôle syntaxique dans l'organisation des décors, ce qui n'enlève rien à leur valeur ornementale, accentuée par la répétition des écus le long des charpentes.

Les ensembles les mieux conservés offrent un discours ordonné, comme par exemple sur la charpente de la salle haute de l'hôtel Baroncelli d'Avignon. Dès l'entrée de la salle l'origine florentine de la famille est soulignée, puis dans le sens de pénétration de la salle, les alliances de la famille Baroncelli se succèdent, alors que la place d'honneur est réservée à l'écu de la ville d'Avignon, dans le coin gauche, diamétralement opposé à l'entrée de la pièce

³⁹⁸ MERDINDOL, 1998, p. 87.

³⁹⁹ BULTE, 2012, p. 50.

⁴⁰⁰ PASTOUREAU, 1999, p. 382.

(fig. 77)⁴⁰¹. Ce même décor porte deux closoirs illustrant deux portraits en buste, un homme et une femme, que plusieurs auteurs ont voulu voir comme la représentation de Pierre Baroncelli et de ses deux épouses, Léonarde Pazzi et Annette de Sade⁴⁰². L'usage du portrait domestique est peu fréquent. Si cela était le cas ici, ces portraits viendraient d'une certaine façon « répéter » les blasons peints sur les closoirs, l'usage du portrait possédant en soi une valeur emblématique⁴⁰³.

On note également un jeu sur les emblèmes du propriétaire, comme par exemple sur le premier ensemble de closoirs conservé au Petit Palais. Les armes du propriétaire, non identifiés, sont ornées d'un lévrier rampant⁴⁰⁴, animal se battant sur un autre closoir contre un dragon qu'il maintient fermement au sol, illustrant un combat contre les forces du mal. Cet usage de l'emblème parlant dans une scène historiée est beaucoup plus dynamique que la répétition de l'emblème, comme on peut le voir avec les pies (*cecca* en italien) de la livrée d'Annibal Ceccano à Avignon. En dehors des décors héraldiques et emblématiques, les devises des propriétaires ne semblent pas bénéficier d'une illustration au sein des plafonds provençaux.

Au-delà de l'identification du commanditaire des décors, ces ensembles illustrent leur réseau social, révélant par exemple dans l'hôtel d'Arlatan d'Arles les liens qui unissent Jean d'Arlatan avec la noblesse locale, comme les familles d'Aiguières ou Porcelet, ainsi que des écus que nous peinons à identifier en raison de leur état fragmentaire, qui pourraient appartenir aux familles de Loques et Durand (fig. 78). Cet exemple révèle bien la matière fournie par les plafonds pour les études héraldiques. De nombreux écus ne sont pas connus des armoriaux provençaux⁴⁰⁵, comme ceux qui timbrent la plus ancienne charpente peinte de l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc. Les blasons peints présentent un écu de gueules au dragon de sinople, également représenté sur des écus bipartites, aux côtés des armes de la famille Raousset (fig. 79)⁴⁰⁶. Nous n'avons pu pour l'instant rapprocher cet écu de la famille Lipassy, à laquelle L. Renard prête la possession du bâtiment dans la fin du XIV^e siècle⁴⁰⁷.

⁴⁰¹ ALIQUOT, 1981 ; *Ibid.*, 1993, pp. 94-96 ; MERINDOL, 2001, p. 182-183.

⁴⁰² ALIQUOT, 1981 ; *Ibid.*, 1993, p. 94-96.

⁴⁰³ PASTOUREAU, 1999, p. 346.

⁴⁰⁴ Ecu de sable à la bordure engrêlée de gueules et au lévrier rampant d'or, colleté du même.

⁴⁰⁵ Notamment dans les ouvrages de référence comme : ARTEFEUIL, 1970 ; BORRICAND, 1974-1976 ; ALIQUOT, MERCERON, 1987.

⁴⁰⁶ Ecu de gueules à la croix pattée de sable bordée de gueules.

⁴⁰⁷ RENARD, 1991, p. 52.

A l'inverse, l'étude héraldique des plafonds joue un rôle central pour la datation de ces décors, comme le souligne C. de Mérindol⁴⁰⁸. Par exemple le décor commandé pour l'hôtel dit des Infirmières à Avignon, où malgré la non-identification du commanditaire du décor, la présence des armes du pape Martin V, Oddone Colonna, permet de circonscrire leur exécution entre les dates de son pontificat, entre 1417 et 1431⁴⁰⁹. Les armes de René d'Anjou sur la charpente de son hôtel d'Avignon sont celles que le souverain porte entre 1466 et 1480, datation qui est précisé par l'achat des bâtiments qui forment son hôtel en 1476⁴¹⁰.

La combinaison des informations tirées de plusieurs blasons permet également d'affiner la datation, comme c'est le cas pour le plafond peint provenant d'une maison rue Camille Desmoulins. On y trouve les armoiries du roi de France Charles VII, mort en 1461, mais également celles de la reine Marie d'Anjou, de son fils le dauphin Louis et de la femme de ce dernier, Charlotte de Savoie. La particularité de l'écu de la reine est de présenter un parti aux armes de France et un parti aux armes d'Anjou, celles que son frère, le roi René, arbore entre 1453 et 1466 (fig. 80). Ces éléments permettent à C. de Mérindol de dater ce décor entre 1457 et 1461⁴¹¹.

Les informations données par l'héraldique peuvent être recoupées avec les études dendrochronologiques des charpentes, comme par exemple sur les plafonds du palais épiscopal d'Avignon. L'analyse des pièces de bois constitutives d'une série de poutres du palais révéla la mise en œuvre de cette charpente vers la fin de la première moitié du XV^e, datation qui a pu être mise en relation avec les armes de l'évêque Alain de Coëtivy et les sources sur les travaux du bâtiment⁴¹².

Comme nous l'avons vu, l'héraldique joue un rôle central dans le décor des plafonds, aussi son absence sur certains décors ne cesse de nous intriguer. Aucun écu du roi René ou de ses épouses ne timbrent les charpentes de son château de Tarascon. Néanmoins ses armoiries ne sont pas absentes du bâtiment, puisque l'on retrouve notamment son blason sculpté sur la cheminée de la salle des festins, illustrant bien la complémentarité du décor peint et du décor sculpté.

Ce dernier exemple illustre bien les liens qui se tissent entre décor peint et décor sculpté. Ces œuvres permanentes doivent également être rapprochées du décor mobile qui

⁴⁰⁸ MERINDOL, 2009, p. 43.

⁴⁰⁹ ALIQUOT, 1993, p. 87 ; MERINDOL, 2001, p. 181.

⁴¹⁰ PERROT, TAUPIN, ENAUD, 1974.

⁴¹¹ REBOUL, 1991; MERINDOL, 2000, p. 516-517, *Ibid.*, 2001, p. 189-190.

⁴¹² GUIBAL, BOUTICOURT, 2012, p. 91.

ornait ces demeures, composé notamment de tentures. Tous ces éléments participaient au *decorum* des bâtiments urbains, marqué par la diffusion des images au sein des maisons médiévales. En dehors de leur caractère purement décoratif, ces décors participaient à l'organisation des espaces de la demeure. Nous tenterons dans un dernier chapitre de dégager l'usage des images dans les espaces privés, ainsi que les « fonctions » occupées par ces décors.

Chapitre 3 : La fonction des décors peints, de l'ornementation à la stratégie identitaire

La « fonction » des décors peints peut revêtir des aspects multiples, résistant à toute forme de catégorisation⁴¹³. Divers usages peuvent se greffer sur une même image, dont la signification varie en fonction du spectateur. Les décors peints jouent tout d'abord un rôle dans la distinction des espaces au sein de l'habitat, avant de participer plus largement au *decorum* des résidences. Les choix iconographiques employés peuvent être interprétés de différentes façons, pouvant ainsi revêtir une fonction protectrice, moralisante ou encore politique. La diffusion des pratiques décoratives dans l'espace urbain provençal pousse à interroger plus largement dans un deuxième temps la dimension sociale de ces œuvres, permettant à leur commanditaire de s'intégrer dans un groupe par la représentation de son identité et de son réseau, à travers des formes de décors codifiées.

A. Le rôle des images au sein de l'habitat

1. La distinction des espaces

La répartition des décors dans les espaces domestiques induit une séparation marquée entre l'intérieur et l'extérieur. L'entrée des demeures était rarement marquée par un décor sculpté, à l'exception de la porte construite par Pierre Baroncelli pour l'entrée de son hôtel avignonnais, représentant une treille grimpante sur les montants de la porte qui encadre un écusson aujourd'hui bûché (fig. 81)⁴¹⁴. Les cours des maisons, espaces de transition, pouvaient être ornées de peintures. Par exemple à Aix-en-Provence en 1487, le marchand Thommassin de Thommassin fit peindre la cour de sa maison par Jean Labolla, une partie avec un faux-appareil à joints noirs sur fond blanc, et l'autre en jaune et gris⁴¹⁵. La cour intérieure du château de Tarascon présente une décoration sculptée. L'ornementation se concentre sur les larmiers, qui retombent de chaque côté sur des culots, sculptés de feuillages, de petits personnages et d'animaux. La date d'exécution n'est plus connue, les comptes relatifs aux travaux effectués en 1447 et 1449 ne mentionnent que les réparations entreprises,

⁴¹³ BASCHET, 1996, p. 21-23.

⁴¹⁴ La date de 1484 (1485) timbre l'arcature voûtée, date de la reconstruction de l'hôtel par Pierre Baroncelli ; PANSIER, 1927, p. 159 ; GIRARD, 1957, p. 118-189 ; MERINDOL, 2001, p. 182.

⁴¹⁵ BERNARDI, 1995, p. 395.

l'ouverture de plusieurs fenêtres et la construction d'une chapelle⁴¹⁶. A ces éléments, s'ajoute la niche sur le mur sud, du côté de la chapelle, décorée des bustes de René d'Anjou et de Jeanne de Laval, que l'on a rapproché des sculpteurs italiens employés par le roi René, Pietro da Milano et Francesco Laurana (fig. 82)⁴¹⁷.

En dehors de ces rares exemples, les décors se concentrent dans les intérieurs des demeures. Pourtant, ces œuvres n'étaient pas réservées au seul regard des propriétaires, la notion d'espace « privé » étant difficile à définir au Moyen Age, comme la fonction exacte des pièces. On note un soin particulier à l'ornementation des espaces de réception, mais les décors se développent également dans les chambres et les zones de circulation (comme les galeries et les escaliers).

Dans les résidences à plusieurs niveaux, le décor se développe le plus fréquemment à l'étage supérieur, telle que la salle haute de l'hôtel Baroncelli, à l'instar de la salle de justice royale de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit ou encore au château de Pomas. Les décors commandés en 1498 pour l'hôtel de ville d'Avignon étaient situés au premier étage, à l'entrée de la salle haute et dans la salle où se tiennent les gabelles. Se distinguant par son décor, cet espace revêt une place hiérarchique plus importante⁴¹⁸. La charpente peinte de l'hôtel du roi René à Avignon appartenait à l'étage supérieur, le plancher intermédiaire fut détruit au cours du XVII^e siècle⁴¹⁹ ; nous ne savons s'il fit également l'objet d'une décoration.

Néanmoins, d'importants décors sont conservés dans les pièces du rez-de-chaussée des demeures, cet espace étant davantage destiné à une relation privilégiée avec le public, notamment dans les maisons de marchands⁴²⁰. Par exemple, l'hôtel dit des Infirmières d'Avignon était décoré sur l'ensemble des pièces du rez-de-chaussée.

L'étude des contrats, comme des fragments conservés, tend à souligner la diffusion des décors dans les différentes pièces des maisons provençales, permettant ainsi d'unifier les espaces destinés à la vie domestique. Il semble que l'ensemble des charpentes du château de Tarascon ait reçu un décor peint, dont de multiples fragments sont encore lisibles sur les plafonds les moins bien conservés. Le contrat de 1498 pour le décor de la maison d'Antoine Traphet présente le déroulé des pièces de sa demeure à décorer, des salles du rez-de-chaussée aux chambres de l'étage. Le parti décoratif utilisé dans les pièces du rez-de-chaussée, un

⁴¹⁶ ROBIN, 1985, p. 126-127.

⁴¹⁷ ROBIN, 1985, p. 127.

⁴¹⁸ MERINDOL, 2001, p. 122.

⁴¹⁹ PERROT, TAUPIN, ENAUD, 1974.

⁴²⁰ MERINDOL, 2001, p. 122; *Ibid.*, 2009, p. 34.

muret au dessus duquel s'élèvent des arbres fruitiers jusqu'à la poutraison, est également repris dans les chambres, seul l'usage de ces pièces permet de différencier ces espaces. L'exécution d'hommes en armes entourant la porte d'une chambre souligne le caractère plus privé de cette pièce. Enfin le contrat insiste sur le fait que seule la charpente de salle du rez-de-chaussée, du côté de l'hôpital, devra recevoir un décor, pièce certainement destinée à la réception.

Lorsque sont conservées plusieurs pièces décorées d'une même demeure, la répartition des peintures souligne les espaces que l'on a voulu distinguer. Par exemple, dans l'hôtel de Jean d'Arlatan en Arles, seules les charpentes de l'étage inférieur reçoivent des armoiries, contrairement à la charpente peinte dans le couloir du premier étage, composée uniquement d'animaux et de monstres. Si toutes les charpentes du château de Tarascon présentent un décor foisonnant d'animaux et de monstres, quelques scènes d'inspiration courtoise sont visibles sur les plafonds des chambres de parement, pièces plus proches des espaces intimes. Enfin, dans les trois salles en enfilade l'hôtel dit des Infirmières à Avignon, la pièce centrale est un espace hiérarchiquement supérieur, marqué par la présence d'une cheminée et son décor, plus homogène, mettant en scène le monde humain dominant le monde animal.

L'emplacement des décors au sein des pièces dépend de critères topographiques qui déterminent la hiérarchie des espaces. Comme le développe C. de Mérindol, rentrent en compte dans ces critères l'entrée de la salle et l'axe majeur de pénétration, la priorité de la dextre sur la senestre, ainsi que la présence d'un pôle ou d'une place d'honneur dans la salle⁴²¹. Les emplacements choisis pour les peintures murales, principalement pour les scènes religieuses, respectent bien ces principes. Les manteaux de cheminée, espace hiérarchiquement supérieur, sont souvent le support de ces peintures, comme par exemple pour la maison d'Antoine Traphet, où trois cheminées sont décorées respectivement d'un *Noli me tangere*, d'un saint Antoine, ainsi que des armes de la ville. Les portes font également l'objet de ce type de décor, comme celles de la maison de Claude Martin : la grande porte est peinte d'un *Couronnement de la Vierge par les anges*, tandis que la porte de l'escalier est décorée d'une *Crucifixion*.

M. Pastoureau souligne le caractère fonctionnel du décor dans le cadre de vie, notamment à travers l'usage des couleurs permettant de distinguer les espaces⁴²². Les

⁴²¹ MERINDOL, 1998, p. 98 ; *Ibid.*, 2001, p. 126-128 ; *Ibid.*, 2009, p. 44.

⁴²² PASTOUREAU, 1986.

chambres de la demeure du roi René à Gardanne sont identifiées par leur couleur dans l'inventaire dressé en 1457 : « la perse, jausne et la verde »⁴²³. Nous connaissons également l'existence des soieries colorées ornaient les chambres du roi et de la reine dans leur résidence marseillaise, selon leur couleur emblématique : rouge pour le roi, vert pour la reine. Le rouge est la première couleur selon la taxinomie, alors que le vert est une couleur liée à la vie et à la jeunesse, mais également à la justice, notamment au palais comtal d'Aix-en-Provence⁴²⁴.

Enfin, les choix décoratifs opérés pour les résidences de la cour de Provence illustrent bien une séparation entre les demeures publiques, à caractère politique, et les résidences plus privées du souverain, comme les bastides et les manoirs angevins⁴²⁵. Les bastides provençales semblent avoir reçu un décor d'une grande sobriété, en comparaison avec les demeures plus officielles comme le château de Tarascon ou son hôtel avignonnais, bâtiments marquant l'espace urbain, participant donc à souligner la présence du souverain dans la ville.

2. Le déploiement décoratif des bâtiments civils au XV^e siècle

Les peintures contribuent à l'embellissement de la demeure, au même titre que les verrières ou les éléments du décor mobile. Toutes ces formes de décor s'associaient pour participer au *decorum* des maisons urbaines. « Décorer » est synonyme d'embellir, de parer, permettant ainsi de manifester l'honorabilité du propriétaire des lieux. Les tentures mentionnées plus haut, qui ornaient les chambres du roi René et de son épouse Jeanne de Laval dans leur maison de Marseille, illustrent bien l'importance de l'ameublement dans la distinction des espaces des demeures. Malheureusement en dehors des résidences de la cour, pour lesquelles nous possédons des inventaires et des mentions des commandes dans les comptes⁴²⁶, le décor mobile des demeures nobles et bourgeoises nous est inconnu.

La commande de peintures s'accompagnant parfois de verrières, nous retrouvons dans les contrats des éléments sur les décors des vitres des maisons provençales. Jean Casalet fait exécuter pour sa maison, outre des panneaux de charpente, des vitres dont un « pan de verrine

⁴²³ ADBdR B1657, f° 26v.

⁴²⁴ MERDINOL, 1998, p. 86.

⁴²⁵ COULET, PLANCHE, ROBIN, 1982, p. 88-95 ; ROBIN, 1985, p. 99 et suiv.

⁴²⁶ Sept inventaires nous sont parvenues pour les résidences provençales : pour le Palais d'Aix et la demeure du Jardin d'Aix, la maison de Marseille, le château de Tarascon, la bastide de Pérignane, les châteaux de Boublon et de Brégançon.

peint entor an armas ou milieu » par le peintre verrier Pierre Villate⁴²⁷. Une verrière neuve est commandée à son fils, Laurent Villate, en 1498 pour la « salle d'amont » de l'hôtel de ville d'Avignon, ainsi que la réparation des verrières de la salle basse⁴²⁸.

Nous connaissons, grâce aux comptes de la cour, les commandes effectuées pour les fenêtres des résidences princières. Il faut noter que jusqu'à la moitié du XV^e siècle, les toiles cirées sont encore en usage dans les demeures provençales. En 1447, des toiles cirées sont commandées pour les fenêtres des chambres du roi et de la reine à Tarascon, comme en 1458 pour leurs résidences d'Aix-en-Provence et de Pertuis⁴²⁹. Comme le rappelle F. Robin, l'anecdote qui voudrait que le roi René ait peint les murs et les vitres de sa prison de Dijon ne fait que souligner le goût du souverain pour la peinture sur verre. En parallèle des travaux effectués par Nicolas Froment dans l'hôtel d'Avignon, l'artiste est chargé de faire venir de Lyon des « voirres à faire vitres »⁴³⁰, qui furent peut-être décorés par le peintre également connu pour son œuvre de verrier. Le roi René s'adresse régulièrement à l'atelier avignonnais des Dombet pour les vitres de ses résidences provençales : Albéric Dombet est engagé en 1457 puis en 1458 pour les verrières du retrait du roi à Tarascon et pour sa maison de Gardanne. En 1478, Thomas Grabusset, associé à l'atelier des Dombet⁴³¹, fut chargé des verres pour la chapelle de l'hôtel d'Avignon ainsi que des vitres pour la chambre du roi à Tarascon⁴³². Les sujets de ces verrières ne sont malheureusement pas connus. Se limitaient-elles à de simples verres blancs, ou étaient-elles ornées d'armoiries et de scènes historiées ? F. Robin constate que les scènes les plus élaborées sur les verrières semblent se limiter aux chapelles des églises et châteaux du prince, comme par exemple les vitraux de Saint-Pierre de Saumur, décorés des effigies du roi René et de Jeanne de Laval⁴³³.

A ces décors permanents viennent s'ajouter les tentures, simples étoffes colorées ou prestigieuses tapisseries, qui envahissent les surfaces murales des demeures princières. Ces pièces de tissus offrent la possibilité de varier les décors au fil des saisons et des grands événements qui rythment la vie de cour. Les châteaux conservent des séries entières de tentures, qui voyagent au gré des déplacements du souverain⁴³⁴. Par exemple, en octobre 1477, le roi René, installé à Marseille pour les fêtes de la Toussaint, fait venir une partie de la

⁴²⁷ ADV, 3 E 5-985, f°53v.

⁴²⁸ ADV, E dépôt Avignon, CC 416, mandat 290.

⁴²⁹ ROBIN, 1985, p. 138.

⁴³⁰ ADBdR, B 2484, f° 20.

⁴³¹ GUIDINI-RAYBAUT, 2003, p. 315-136.

⁴³² ROBIN, 1985, p. 139-140.

⁴³³ ROBIN, 1985, p. 138, 141.

⁴³⁴ ROBIN, 1985, p.150.

tapissierie de son hôtel d'Avignon pour orner sa maison pour l'occasion⁴³⁵. Les inventaires dressés dans les résidences princières nous informent de leur présence dans les garde-robes, notamment dans l'inventaire de Gardanne en 1457, ainsi que ceux dressés en 1477 dans ses domaines angevins, pièces qui seront ensuite transférées en Provence⁴³⁶. L'inventaire du château de Tarascon en 1457 nous apprend la présence de plus d'une soixantaine de pièces de tissus brodées, dont une partie portait des armoiries ou des scènes historiées.

La commande de matériel pour leur installation est également mentionnée dans les comptes, comme les crochets achetés en 1476 pour « tendre la tapissierie au chasteau de Tharascon »⁴³⁷. Contrairement aux pièces de tapissierie, généralement achetées à l'extérieur de la cour, les broderies étaient réalisées par les brodeurs employés au service du roi René, dont les plus célèbres sont Pierre du Billant et Arnoulet, tous deux valets de chambre du roi⁴³⁸. Les tissus brodés, les vêtements comme les pièces destinées à décorer les salles, forment l'une des plus importantes productions des milieux princiers, les besoins étant sans cesse renouvelés⁴³⁹. Les étoffes peintes étaient commandées aux peintres, comme par exemple en 1479 : au mois de mars le peintre avignonnais Armand Tavernier est dépêché pour l'exécution de six draps « historiez de diverses painctures » pour l'hôtel d'Avignon, et au mois d'octobre, Nicolas Froment est chargé d'apporter au roi « des draps de painctures »⁴⁴⁰.

Le sujet de ces pièces de tissus ne sont malheureusement pas toujours connus, aucune œuvre n'ayant été conservée. Lorsque les comptes ou les inventaires précisent les sujets représentés, il nous est plus facile d'appréhender les liens qui les unissent avec les décors peints. Les décors monochromes des pièces sont soit obtenus par des peintures ou des pièces d'étoffes colorées, comme les soieries rouges et vertes des chambres royales dans leur maison de Marseille, que l'on peut comparer aux pièces de Gardanne, « la perse, jausne et la verde »⁴⁴¹, cet usage permettant de distinguer les espaces.

Les pièces de broderies et de tapissieries complètent les peintures murales. La porosité entre les deux médiums est telle que de fausses tentures sont peintes sur les murs, comme dans les salles du Palais des Papes d'Avignon. Des armoiries sont représentées sur les broderies qui ornent la chapelle du château de Tarascon, ainsi que des scènes religieuses

⁴³⁵ ROBIN, 1985, p.149.

⁴³⁶ ROBIN, 1985, p. 143.

⁴³⁷ ADBdR, B 215, f° 25 ; ROBIN, 1985, p. 148.

⁴³⁸ ROBIN, 1985, p. 155.

⁴³⁹ ROBIN, 2001, p. 599.

⁴⁴⁰ ADBdR, B 2485, f°17 ; ADBdR, B 2488, f° 14v ; ROBIN, 1985, p. 146.

⁴⁴¹ ADBdR B1657, f° 26v.

comme *La Crucifixion* et les rois mages⁴⁴². Dans le même château, les broderies accrochées aux murs étaient ornées de scènes profanes, comme une demoiselle dans un jardin de roses accompagnée d'un écuyer, composition que l'on peut rapprocher des représentations courtoises sur les plafonds⁴⁴³. Une autre pièce de tissus peut être rapprochée du répertoire des charpentes : un drap de parement à fond bleu, qui ornait une petite salle dans la tour du château, où sont figurés des enfants jouant à la toupie, que l'on peut comparer aux « jeux d'enfants » illustrés sur plusieurs closoirs avignonnais⁴⁴⁴. La grande salle du château était décorée de scènes illustrant les batailles de l'empereur Alexandre contre le roi Darius⁴⁴⁵, thème qui fait écho au combat naval peint dans la galerie de l'hôtel d'Avignon par Nicolas Froment. Cette peinture murale, illustrant l'affrontement de « naves turquesques et chestiennes », devait faire écho aux préoccupations du souverain suite à l'invasion turque à Constantinople⁴⁴⁶.

A ces décors mobiles viennent se rajouter les décorations éphémères, exécutées lors des fêtes et tournois, mais également les retables peints qui s'ajoutaient aux salles des demeures. Nous pensons en particulier à *La Pietà de Tarascon*, conservée au musée de Cluny, peinte par l'atelier des Dombet, identifiée par C. Sterling comme le tableau qui décorait la chambre de la reine au château (fig. 83)⁴⁴⁷. L'absence de thèmes religieux sur les charpentes du château ne doit donc pas faire oublier que ces décors étaient complétés par les autres œuvres présentes dans les salles.

Ce déploiement de décors, du sol au plafond des demeures, illustre bien le goût pour l'image des commanditaires de la fin du Moyen Age. Les jeux entre décors fixes et mobiles, les différents supports décorés et la palette déployée faisaient de ces décors un remède contre l'ennui, créant une multitude de jeux visuels et de résonances d'un support à l'autre.

En dehors de leur caractère décoratif, ces images peuvent également revêtir différentes significations, d'ordre religieux, moral, politique ou social.

⁴⁴² ROBIN, 1985, p. 148.

⁴⁴³ MERINDOL, 1987, p. 184.

⁴⁴⁴ MERINDOL, 1987, p. 184.

⁴⁴⁵ MERINDOL, 1987, p. 181.

⁴⁴⁶ ROBIN, 1985, p. 137 ; MERINDOL, 1987, p. 184.

⁴⁴⁷ STERLING, 1955.

3. La portée symbolique des décors

Il convient de souligner la polysémie des images médiévales. Que savons-nous de désirs d'un commanditaire lorsqu'il fait peindre sa demeure ? La signification des décors est souvent difficile à interpréter. Au-delà de la fonction décorative qui motive l'exécution de ces décors, de multiples valeurs peuvent lui être associées.

Tout d'abord, l'usage des images répond à une valeur protectrice, bien illustrée par l'appropriation des scènes religieuses par les populations urbaines au cours du XV^e siècle⁴⁴⁸. Antoine Traphet fait peindre en 1498 son saint patron sur la cheminée d'une des chambres de sa maison. Cette fonction est d'autant plus soulignée par les emplacements choisis, comme le choix de faire représenter une Annonciation sur la porte du garde-manger de la même demeure⁴⁴⁹. La présence d'images religieuses sur les seuils peut également endosser un usage protecteur. Si la représentation du monogramme du Christ est rare en Provence au XV^e siècle, on en trouve des exemples sur les charpentes contemporaines comme au château de Capestang ou dans l'ancien presbytère de Lagrasse. En plus de représenter un acte de foi, l'usage protecteur et prophylactique de cette image fut popularisé par saint Bernardin de Sienna dès 1423⁴⁵⁰.

D'autres images plus atypiques peuvent revêtir la même fonction, comme les motifs scatologiques, dont l'interprétation reste délicate⁴⁵¹. Ces scènes peuvent être rapprochées des enseignes profanes à décor érotique, représentant des hommes ithyphalliques ou encore des vulves et des phallus ailés, auxquelles on attribue une fonction apotropaïque⁴⁵². On peut donc à la fois voir une image protectrice dans l'exhibitionniste représenté sur un closoir de l'hôtel dit des Infirmières d'Avignon, comme une représentation de la déchéance.

Le seul closoir illustrant une scène à caractère religieux parmi le corpus étudié est le renard prêchant devant un parterre de poules, provenant de la charpente de l'hôtel avignonnais du roi René. Cette image doit-elle être vue comme une critique virulente contre le clergé malhonnête, ou une allusion teintée d'impertinence aux dévotions du roi René, très proche des ordres mendiants⁴⁵³ ?

⁴⁴⁸ BULTE, 2012, p. 71.

⁴⁴⁹ ADV, 3 E 2/987, f°19-19v.

⁴⁵⁰ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 90.

⁴⁵¹ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 89.

⁴⁵² BRUNA, 1996, p. 317-321.

⁴⁵³ FERRE, 2012, p. 112-117.

La caricature peut elle-même revêtir un discours moral⁴⁵⁴. Le closoir illustrant un chevalier combattant un escargot n'est pas obligatoirement une allusion à la couardise des lombards, mais peut prendre simplement la forme d'une caricature de la lâcheté. Les scènes issues du monde des proverbes ou de la fable sont généralement vues comme des représentations à valeur morale. Comme le souligne J. Wirth, n'importe quel récit médiéval peut se présenter, comme les fables et les *exempla*, avec une moralisation ; moralisation qui n'est pourtant pas inhérente à l'objet ou à l'anecdote⁴⁵⁵. Nous ne devons donc pas plaquer une signification définie sur ces images, pouvant servir de prétexte à différentes moralisations.

Les hybrides anthropomorphes sont également perçus comme des éléments de moralisation, illustrant la bestialité de la nature humaine⁴⁵⁶. Les créatures « fantastiques » sont généralement associées à une connotation négative, comme le dragon⁴⁵⁷. Ces images peuvent être de simples illustrations du bestiaire, à caractère ornemental, c'est leur mise en scène qui permet de déterminer le sens que l'on peut leur accorder. Par exemple, le lévrier combattant un dragon, de la première série de closoirs conservée au Petit Palais, semble illustrer un combat, par l'emblème de la famille, contre les forces du mal.

Pour comprendre la fonction politique que peut porter un décor, il faut connaître le contexte de sa création. Le décor de la livrée dite de Vivier en Avignon présente des armoiries cardinalices et royales sur une frise peinte sous la charpente. On a rapproché l'exécution de ce décor de la préparation d'une croisade par le pape Benoît XII, qui invita en 1336 à Avignon les rois de France, de Navarre et Majorque, ainsi que de nombreux cardinaux, comtes et prélats afin de préparer cette expédition. Il est possible que cette livrée fût utilisée pour recevoir ces hôtes prestigieux, le palais pontifical étant alors en plein chantier, ce qui aurait motivé l'exécution d'un décor aussi ambitieux⁴⁵⁸.

La représentation des alliances d'un propriétaire sur le plafond de sa maison, aux côtés de ses armoiries et de celles de sa famille, est un geste politique. Il est néanmoins peu aisé de déterminer si la représentation des armes du roi ou du pape est l'expression d'un lien privilégié avec le commanditaire, ou simplement l'illustration d'un pouvoir supérieur auquel on prête allégeance. L'hommage au pape est fréquent sur les décors avignonnais, notamment sur les charpentes de l'hôtel dit des Infirmières ou aux pieds du *Couronnement de la Vierge* dans la maison de Claude Martin. A l'inverse, les armes du roi de France sont absentes dans

⁴⁵⁴ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 88.

⁴⁵⁵ WIRTH, 2008, p. 22.

⁴⁵⁶ DITTMAR, SCHMITT, 2009.

⁴⁵⁷ DOMENGE, CONEJO, 2007, p. 237.

⁴⁵⁸ THIEBAUT, 1983, p. 135.

le comté de Provence, phénomène compréhensible à une période où la région était encore indépendante du royaume, contrairement aux décors de la ville de Beaucaire. Mais ce qui ne cesse de nous surprendre, c'est l'absence des armoiries du roi René dans les décors commandés ses sujets. Jean d'Arlatan, son maître d'hôtel⁴⁵⁹, ne fait représenter que les blasons de nobles de la région sur les charpentes de sa demeure. Doit-on y voir un hasard dû à la conservation fragmentaire de ces décors, ou un oubli volontaire ? Les hôtels ayant conservé des peintures dans la ville de Tarascon, au sein d'un quartier résidentiel aux pieds du château, ne semblent également pas posséder de référence au souverain dans leurs décors. Si nous ne connaissons l'identité du propriétaire de l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc avant le XVI^e siècle⁴⁶⁰, les hôtels adjacents appartirent à des provençaux proches du souverain. Jean de Lubièrre, qui donna son nom à l'hôtel, était docteur en droit et conseiller du roi René, maître des requêtes, maître rationnel (1467-1487), puis premier président de la cour des comptes⁴⁶¹. Les charpentes de son hôtel sont malheureusement trop endommagées pour pouvoir y lire des motifs précis, à l'exception des couvre-joints⁴⁶². Ce décor mérite une analyse plus approfondie, comme ceux mentionnés par L. Fumey dans l'hôtel de la Motte, ayant appartenu dès 1470 à Pierre Ardouin, proche du roi René qui le nomma en 1475 lieutenant général des gabelles de Provence⁴⁶³.

Les décors peints peuvent également être le reflet de la situation politique contemporaine⁴⁶⁴. C'est notamment le cas sur la seconde charpente peinte vers 1450 dans la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit, évoquant les acteurs de la reconquête du royaume par Charles VII⁴⁶⁵. C. de Mérindol analyse également les décors sur la charpente peinte de la maison rue Camille Desmoulins à Beaucaire comme une attente de prospérité amenée par une période de paix, en soulignant la politique du futur Louis XI qui favorisa la ville de Beaucaire⁴⁶⁶. Les décors provençaux n'ont pas encore rendu possible de tels rapprochements avec un évènement précis, comme le retour de la paix dans le royaume de France, peut-être à cause de sa position marginale dans le territoire français.

⁴⁵⁹ COULET, 2000, p. 319.

⁴⁶⁰ L'hôtel entra en possession de Pons de Léautaud, docteur en droit, par son mariage avec Marthe de Poitevin. Le bâtiment resta dans les mains de la famille jusqu'au XVIII^e siècle ; FUMEY, 1990, p. 49.

⁴⁶¹ FUMEY, 1990, p. 36 ; COULET, 2000, p. 318.

⁴⁶² BOUTICOURT, 2010, p. 37.

⁴⁶³ FUMEY, 1990, p. 29.

⁴⁶⁴ MERINDOL, 2000, p. 513.

⁴⁶⁵ MERINDOL, 2009, p. 48.

⁴⁶⁶ MERINDOL, 2000, p. 516-517 ; *Ibid.*, 2009, p. 48.

La fonction politique d'un décor réside avant tout dans l'intention de son commanditaire. Comme le souligne J. Baschet concernant les décors exécutés pour Clément VI au Palais des Papes d'Avignon, au-delà du contenu iconographique, la richesse du décor du palais s'inscrit dans une intention très consciente, faisant du faste une arme politique à part entière⁴⁶⁷.

Les décors peints n'ont pas la même valeur matérielle que les commandes d'orfèvrerie par exemple, mais possèdent une forme de prestige, utilisée consciemment par les souverains. De plus, le recours à des modes de décors locaux, notamment dans le cas du roi René, permet au souverain de paraître et de s'affirmer dans des états dispersés⁴⁶⁸. Plutôt que de recourir aux formes de décor des résidences angevines, le roi René illustre son appartenance à la société provençale par le recours à des ateliers implantés dans la région, exécutant des décors comparables à ceux de l'élite locale.

Au-delà du caractère politique de ces décors, c'est leur dimension sociale que nous attacherons à étudier à présent. Leur diffusion dans les villes provençales interroge les liens entre identité et espace urbain. Les commanditaires se mettent en scène par le jeu des emblèmes et des armoiries, illustrant leur réseau et leurs alliances. Peut-on voir, à travers ce système de représentation codifié, se dégager une forme de singularisation du propriétaire ?

⁴⁶⁷ BASCHET, 1996, p. 18.

⁴⁶⁸ ROBIN, 2001, p. 601.

B. Les décors peints : un enjeu social ?

1. Le phénomène de la diffusion des décors au sein de l'habitat urbain

Les décors peints étudiés forment un corpus de bâtiments hétérogènes, des résidences princières aux maisons bourgeoises, unifié par l'emploi des mêmes formes décoratives. Au-delà d'une simple proximité formelle, ces décors sont caractérisés par leur ancrage au sein des espaces urbains provençaux.

Leurs commanditaires reflètent la société provençale contemporaine, marquée par le développement au cours du XV^e siècle d'une oligarchie urbaine, composée par la noblesse locale et un groupe de bourgeois enrichis, notamment via le développement du commerce. L'anonymat des décors conservés doit être complété par les mentions des fonctions occupées par les commanditaires dans les contrats de commande. En plus des décors commandés pour les résidences du roi René, son entourage provençal fait décorer des demeures, comme par exemple Jean d'Arlatan ou de Pierre Ardouin. Les membres de l'église comme l'évêque Alain de Coëtivy et l'archevêque Giuliano della Rovere, entreprennent des travaux de décoration, à l'instar de Jean Casalet, abbé de Sénanque. Parmi les membres de la bourgeoisie, différentes professions se distinguent des contrats : Pierre Baroncelli descend d'une famille de marchands d'origine florentine, activité pratiquée par l'avignonnais Claude Martin. André Bornichet était lui maître drapier, alors que Michel Clair était calfat. Enfin, Jean Isnard et Gabriel Fougasse possédaient le titre de docteur en droit. Ce rapide panorama souligne le développement des décors peints au sein des différentes couches de la société provençale. L'homogénéité des décors empêchent l'attribution des ensembles sans provenance connue à un type de commanditaire précis.

Il est difficile d'observer la diffusion des pratiques décoratives dans l'habitat bourgeois au cours du XIV^e⁴⁶⁹. Les exemples conservés sont des décors prestigieux, exécutés pour l'élite ecclésiastique installée autour de la ville d'Avignon. Mais doit-on pour autant supposer qu'ils étaient exclus de l'habitat plus commun ? Si l'absence d'œuvres conservées va dans ce sens, l'existence d'un contrat daté de 1353, pour les décors des boiseries et du

⁴⁶⁹ GUYONNET, 2012, p. 22.

plafond de la maison du marchand marseillais Hugues Niel⁴⁷⁰, semble prouver le contraire. Ce document fait référence à deux salles extérieures dont le peintre doit s'inspirer pour la composition, ce qui atteste la présence de ces décors dans les maisons marseillaises de l'époque. Toujours est-il que les commandes pour les demeures bourgeoises ne se multiplièrent qu'à partir des années 1450.

La référence à un décor extérieur est une pratique régulièrement utilisée dans les contrats du XV^e siècle, fournissant ainsi un modèle précis sur lequel s'entendent les deux parties. En plus d'illustrer la diffusion de certains motifs, comme les closoirs dorés, cela nous révèle un phénomène d'émulation autour de la commande de ces décors. Ces œuvres devaient donc posséder une certaine visibilité, malgré leur présence dans des espaces « privés ». Des peintures intérieures ne devaient pas avoir le même impact visuel que des décors sculptés en façade, très répandus dans les autres régions françaises⁴⁷¹. Pourtant, ce type de décor s'impose dans les résidences urbaines.

La répartition des décors illustre leur concentration dans les centres villes. Les cartographies dressées sont forcément biaisées par les destructions de nombreuses œuvres, la ville d'Avignon étant particulièrement avantagée en comparaison des autres villes du comté. Elle concentra l'attention des spécialistes par les nombreux décors qui y furent découverts depuis quelques décennies, ainsi que pour la richesse de ses archives, mais les récentes découvertes dans les autres centres de la région tendent à remettre en cause la primauté avignonnaise.

Les décors découverts dans les hôtels tarasconnais sont concentrés autour de l'actuelle rue Clerc de Mollières. Cette zone fut occupée par les hôtels des nobles locaux. Sa position en plein cœur du centre historique de la ville permit leur préservation des travaux d'urbanisme. Les deux décors conservés à Beaucaire appartiennent aux quartiers résidentiels formés au pied du château.

L'étude des décors avignonnais souligne leur diffusion dans le centre ville historique, autour des grands axes de circulation. On note une concentration autour du centre de la ville, notamment près de la place de l'horloge qui fut commencée au XV^e siècle. Les syndics de la ville y achetèrent l'ancienne livrée d'Albano afin d'y installer le nouveau hôtel de ville⁴⁷², pour lequel nous connaissons les chantiers de décoration exécutés par les peintres de la ville.

⁴⁷⁰ BARTHELEMY, 1885, p. 373.

⁴⁷¹ BULTE, 2012.

⁴⁷² GIRARD, 1958, p. 176-177.

L'hôtel du roi René, dans l'actuelle rue Grivolos, est situé au centre de l'espace urbain, à quelques pas de la livrée de Ceccano. Cette résidence marque la présence du souverain dans la ville, pourtant extérieure à son comté. La représentation de ses armes et celles de la reine sur les arcs et charpentes de l'hôtel souligne un souci de visibilité. A l'instar du château de Tarascon et du palais comtal, il y fit entreprendre des chantiers de décoration dont des vestiges nous sont parvenus. Ces édifices possèdent un rôle stratégique pour son action politique, par leur implantation au cœur des villes, contrairement à ses bastides, demeures plus retirées. La différence des décorations souligne bien cette division, ses résidences à caractère plus privé étant décorées plus sobrement.

La commande de décors peints ne relève pas forcément d'une volonté d'ostentation, comme le révèlent les sommes déboursées pour ces œuvres. Plus largement, elles permettent d'intégrer leur commanditaire à un groupe social, à la fois par la représentation de ses alliances et l'emploi de mêmes formes décoratives.

2. L'inscription dans un système de références communes

Comme le souligne C. Bulté, le déploiement décoratif des XIV^e et XV^e siècles peut être interprété comme l'expression tangible de transformations sociales, caractérisées par l'ascension sociale de la bourgeoisie, qui imite les formes de décors autrefois réservées aux demeures aristocratiques⁴⁷³. L'homogénéité des œuvres conservées rappelle que par la commande de ces œuvres, le commanditaire ne cherche pas à se démarquer, mais plutôt à s'intégrer dans un groupe, en ayant recours aux mêmes ateliers qui exécuteront des décors au goût du jour.

Ce souci de mimétisme est bien lisible dans les contrats de commande, notamment à travers la référence à des décors prestigieux. L'abbé Jean Casalet cite comme référence les décors des hôtels des évêques de Toulon et d'Uzès, lui permettant de s'élever au même plan par l'exécution d'une œuvre d'égale qualité. Le choix de faire peindre des closoirs dorés, technique qui semble importée d'Italie ou d'Espagne, est peu fréquent sur les charpentes provençales et peut illustrer une forme de « snobisme », permettant ainsi au commanditaire de se démarquer. La charpente que fit exécuter André Bornichet pour sa maison, l'ancienne

⁴⁷³ BULTE, 2012, p. 34.

livrée de Saint-Martial, reprend la structure de celles construites pour le palais épiscopal, qu'il fit décorer en 1488 par Jean Jauffre⁴⁷⁴.

La diffusion des blasons et des signes emblématiques permet de souligner son appartenance à un réseau, mais également à sa ville. Contrairement aux autres régions françaises, Avignon se démarque par la représentation des armes de la ville dans les décors urbains⁴⁷⁵. Une des cheminées de la maison d'Antoine Traphet est peinte du blason de la ville, porté par deux aigles⁴⁷⁶. Les armes de la ville sont également peintes au pied du Couronnement de la Vierge, peint sur la grande porte de la maison de Claude Martin, aux côtés de celles du pape⁴⁷⁷.

Les décors commandés par les personnalités récemment enrichies permettent au commanditaire d'illustrer son ascension sociale. La représentation des alliances opérées est à ce titre déterminante. Pierre Baroncelli fait représenter sur la charpente de la salle haute de son hôtel les écus des familles Pazzi et Sade, avec lesquelles il contracta des alliances matrimoniales, tout en soulignant l'origine florentine de sa famille et en plaçant l'écu de la ville d'Avignon à une place stratégique, dans le retour de la salle⁴⁷⁸. Cet italien, héritier d'une famille de marchands, doit sa promotion sociale aux activités du négoce et du change, mais également à l'archevêque Giuliano della Rovere, dont il fut le procureur et le trésorier personnel⁴⁷⁹. Nous pouvons comparer cet exemple avec le décor commandé par Guillaume Piolenc dans sa demeure à Pont-Saint-Esprit, qui fit peindre ses armoiries aux côtés de celles de Jacques Cœur et du roi sur la charpente de la salle⁴⁸⁰.

Jean d'Arlatan, de noblesse récente, s'attacha à représenter sur son plafond ses armes aux côtés des blasons de familles nobles plus anciennes, comme les Porcelet, dont la famille est implantée depuis l'an 1000 en Arles⁴⁸¹, ou encore la famille d'Aiguières, dont on peut remonter la filiation au XII^e siècle⁴⁸². A travers un tel décor, offrant le déroulé d'une partie de la noblesse locale, peut-on comparer les décors héraldiques à une forme d'armorial ? Cette question fut posée par E. de Boos et C. de Mérindol en 1997, soulignant les indéniables points

⁴⁷⁴ PANSIER, 1932, t. III, p. 30, note 1 ; *Ibid.*, 1934, p. 162.

⁴⁷⁵ MERINDOL, 1998, p. 310.

⁴⁷⁶ « ... et in medio camini dicte aule, duas aquilas portantes arma predicti civitatis... », ADV, 3 E 2/987, f+19-19v.

⁴⁷⁷ « ... armis D. N. pape moderni et civitatis Avinio. ... » ; PANSIER, 1934, p. 5.

⁴⁷⁸ ALIQUOT, 1993, p. 94-96, MERINDOL, 2001, p. 182-183 ; *Ibid.*, 2009, p. 49.

⁴⁷⁹ GIRARD, 1957, p. 39.

⁴⁸⁰ MERINDOL, 2009, p. 49.

⁴⁸¹ ARTEFEUIL, 1970, p. 239 et suiv. ; BORRICAND, 1974-1976, p. 946-947

⁴⁸² BORRICAND, 1974-1976, p. 33.

communs entre ces deux médiums armoriés⁴⁸³. Leurs usages les distinguent, les armoriaux étant dressés dans un but utilitaire, contrairement aux décors qui permettent l'appropriation d'un objet ou d'un bâtiment à leur commanditaire. Mais ces deux formes illustrent la diffusion de la culture héraldique au Moyen Age ; les décors armoriés se développant principalement dans les régions méridionales, où l'usage d'armoriaux est moins diffusé que dans le nord de la France⁴⁸⁴.

Cette mise en scène de l'appartenance d'un individu à un groupe ne trouve pas d'écho dans les demeures les plus prestigieuses. Les blasons exécutés sur les charpentes du palais épiscopal d'Avignon se limitent aux armes des propriétaires successifs, Alain de Coëtivy et Giuliano della Rovere. Cette forme de décor où ne sont représentées que les armes du propriétaire est particulièrement marquée dans la seconde moitié du XV^e siècle, comme sur la charpente de l'hôtel du roi René d'Avignon, timbrée de son écu et de celui de la reine⁴⁸⁵. Les autres œuvres commandées par René d'Anjou s'inscrivent dans la même lignée, en dehors des chapelles décorées en Anjou et en Lorraine, présentant des séries généalogiques⁴⁸⁶. On peut avancer que le souverain n'a pas besoin de faire peindre les armes de ses proches sur ses demeures, l'usage en sens inverse pouvant être perçu comme une forme d'hommage.

Les sujets iconographiques des décors permettent aussi de « rassembler » les commanditaires, partageant un même goût pour les références à caractère proverbial ou satiriques. Comme le rappellent P.-O. Dittmar et J.-C. Schmitt à propos de la charpente peinte du château de Narbonne, le divertissement et le privilège de l'autodérision sont une attitude aristocratique, devenant alors un marqueur identitaire⁴⁸⁷. Pour faire rire, les images doivent faire référence à un univers culturel partagé entre les spectateurs. La représentation d'images transgressives n'est pas nécessairement subversive⁴⁸⁸, mais permet d'illustrer la norme, à laquelle se rattache les propriétaires qui font représenter ces images.

A travers ces décors, le commanditaire s'inscrit donc dans un ordre établi, ainsi que dans un groupe, en ayant recours aux mêmes formes décoratives. Pourtant, ces œuvres ne sont pas que le fruit d'un mimétisme, et permettent à travers un savant dosage de références communes, de distinguer son propriétaire.

⁴⁸³ BOOS (de), 1998 ; MERINDOL, 1998.

⁴⁸⁴ MERINDOL, 1998, p. 326-327.

⁴⁸⁵ MERINDOL, 1998, p. 310.

⁴⁸⁶ MERINDOL, 1998, p. 317.

⁴⁸⁷ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p.91.

⁴⁸⁸ BARTHOLEYNS, DITTMAR, JOLIVET, 2008, p. 36 et suiv.

3. La création d'un discours singularisant

Les signes héraldiques et emblématiques apparaissent dans les décors dès le XIII^e siècle. Ces images sont les premières marques personnalisées qui s'inscrivent de façon permanente sur les édifices⁴⁸⁹. Ces signes sont éminemment collectifs, comme le répertoire d'images qui les accompagne. Par l'utilisation de décors conventionnels, le propriétaire réussit néanmoins à marquer sa singularité.

L'exécution en elle-même d'un décor permet de mettre en image l'ascension sociale d'un personnage, comme c'est le cas pour Pierre Baroncelli dans son hôtel d'Avignon. Un emplacement d'honneur est réservé à l'écu de la ville, ville qu'il honore par la façade sculptée de son hôtel, qualifié d'utile à l'embellissement de la ville⁴⁹⁰. La sculpture est également accompagnée de l'inscription de sa date d'exécution. Cet usage est extrêmement rare en Provence, et permet d'inscrire le décor dans une temporalité⁴⁹¹. Son association avec le blason du commanditaire souligne son rôle dans l'histoire de l'édifice, exposé ainsi aux regards des passants.

Par l'exécution de décors, le commanditaire marque son passage dans le bâtiment, comme les deux campagnes de décoration du palais épiscopal d'Avignon le soulignent. Notons également que les signes identitaires se limitent au propriétaire et à son épouse, ne retraçant jamais leur filiation. L'alliance matrimoniale est ainsi mise en valeur, accompagnée parfois de représentations de couples dansant ou s'embrassant. Le décor peint provenant de la maison rue Camille Desmoulins de Beaucaire se distingue par la représentation sur la poutre centrale aux côtés des armes du roi et de la reine des blasons du dauphin, le futur Louis XI, et de son épouse Charlotte de Savoie. Cet agencement souligne la continuité dynastique, mais également le rôle du dauphin qui favorisa dès 1464 la ville de Beaucaire⁴⁹². Les armes du roi sont accompagnées sur la droite d'une scène de battage des blés, symbole selon C. de Mérindol de la saison de la prospérité⁴⁹³. On pourrait étendre cette interprétation aux scènes d'artisanat et de construction présentes sur la charpente de la salle haute de l'hôtel Léautaud-de-Mas-Blanc à Tarascon, accompagnés de scènes de danses.

⁴⁸⁹ BULTE, 2012, p. 50.

⁴⁹⁰ GIRARD, 1957, p. 73.

⁴⁹¹ BULTE, 2012, p. 227.

⁴⁹² MERINDOL, 2000, p. 516.

⁴⁹³ MERINDOL, 2001, p. 189.

Pourrait-on également voir dans ces images la représentation de l'exploitation des terres du propriétaire ou encore son activité professionnelle, ayant permis son enrichissement ? Selon P.-O. Dittmar et J.-C. Schmitt, les scènes représentant des moulins et des salines sur le plafond du château de Narbonne illustrent ses sources de richesse⁴⁹⁴. Cette interprétation reste délicate, l'identité des propriétaires étant majoritairement perdue. On trouve néanmoins des exemples plus explicites sur les charpentes languedociennes. A Narbonne, le marchand Jean Dymas fait peindre sur la charpente de la grande salle de sa maison sa marque de marchand et sa devise⁴⁹⁵. Exemple plus ancien, la représentation de scènes de la vie de saint Eustache dans des paturages, sur les murs de la salle de l'hostal des Carcassonne à Montpellier, peut être lue comme une allusion à l'industrie de la laine. Si ce décor fut réalisé à la fin du XIII^e siècle, le premier propriétaire connu de cette maison est Jacques Carcassonne, à partir de 1374, changeur enrichi par le commerce des épices et des draps⁴⁹⁶.

Les peintures religieuses permettent également de singulariser le propriétaire des lieux, notamment par la représentation de son saint patron. Si les scènes peintes sur les murs se limitent à des sujets conventionnels, nous ne pouvons exclure la référence aux dévotions personnelles du commanditaire sur les décors. Le renard prêchant aux poules représenté sur la charpente de l'hôtel du roi René d'Avignon, à travers le procédé de la caricature, souligne la place privilégiée des ordres mendiants dans la spiritualité du roi. Au-delà du culte marqué pour la figure de saint Bernardin de Sienne, que le souverain rencontra durant son séjour italien⁴⁹⁷, René d'Anjou montre son attachement aux ordres mendiants par le choix de ses confesseurs, qui furent autant dominicains que franciscains⁴⁹⁸.

L'usage domestique du portrait semble peu répandu. La maison peut-elle constituer un lieu d'exposition du portrait, l'effigie singulière étant déjà marquée par le blason du propriétaire ? Les quelques exemples attestés appartiennent à des décors prestigieux, comme l'hôtel Jacques Cœur de Bourges (fig. 84). La prudence s'impose dans des habitats plus modestes, en l'absence de documents comparatifs qui permettraient d'attester cette hypothèse⁴⁹⁹. Une des figures en buste sur la charpente de la maison des chevaliers fut interprétée comme un portrait du roi Charles VII, comparée aux portraits connus du

⁴⁹⁴ DITTMAR, SCHMITT, 2009, p. 22.

⁴⁹⁵ BOURIN, 2011, p. 82-83.

⁴⁹⁶ SOURNIA, VAYSSETTES, 2002.

⁴⁹⁷ ROBIN, 1985, p. 57.

⁴⁹⁸ FERRE, 2012, p. 112.

⁴⁹⁹ BULTE, 2012, p. 266-267.

souverain. L'historiographie a également voulu voir dans un autre personnage masculin le portrait du propriétaire, Guillaume Piolenc⁵⁰⁰. En Provence, les closoirs illustrant un couple sur la charpente de l'hôtel Baroncelli d'Avignon furent rapprochés des deux mariages de Pierre Baroncelli, avec Léonarde Pazzi, qui mourut en 1483, puis avec Annette de Sade⁵⁰¹. Doit-on voir dans ces exemples un développement d'un usage venu d'Italie ? A la fin du XV^e siècle, se développent des séries de « portraits » en buste sur les plafonds, de face ou de profil, dont la forme évoque le développement des effigies personnelles sur les médailles. Si nous ne devons pas voir dans ces images des « portraits sur le vif », ces personnages illustrent différents types de la société, ainsi que le goût pour le portrait, individualisant la figure humaine, contrairement aux scènes de petits personnages.

Une figure ne cesse de nous surprendre. La charpente peinte de l'hôtel du roi René d'Avignon présente une série d'hybrides anthropomorphes, composés de visages d'hommes mûrs ou de bustes d'enfants. Une de ces figures est particulièrement caractérisée, composée en partie inférieure d'un corps de « quadrupède à deux pattes », surmonté d'une tête d'homme âgé, au dessus d'un col en fourrure et coiffée d'un bonnet orné d'un grelot (fig. 85). Sa singularité est notable en comparaison avec les autres figures, mais plus encore par la proximité des traits avec ceux du roi René, connus par les portraits contemporains (fig. 86). Le visage de profil rappelle très précisément ses effigies frappées sur des médailles, qui se développent à partir des années 1460 dans l'entourage du prince (fig. 87)⁵⁰². Doit-on voir dans cette image un écho aux profils du souverain réalisés sur les médailles exécutées par les artistes italiens Pietro da Milano et Francesco Laurana ? Nous ne pouvons apporter d'éléments précis pour répondre à cette question, cet exemple est pour le moins unique, mais pas moins troublant. La représentation d'un grelot sur la coiffe du personnage dépare avec le col en fourrure, signe d'un personnage important. Il est possible de voir dans cette image, si elle représente bien le souverain, une forme de caricature de son statut princier, au même titre que la référence satirique à ses dévotions personnelles avec l'image du renard prêchant sur la même charpente.

A travers cette image atypique, force est de constater que de multiples motifs permettent de singulariser le propriétaire à travers les décors qu'il fait représenter sur les espaces de sa demeure.

⁵⁰⁰ MERINDOL, 2001, p. 36-38 ; BOURIN, 2011, p. 96-99.

⁵⁰¹ ALIQUOT, 1993, p. 94-95, MERINDOL, 2001, p. 182.

⁵⁰² ROBIN, 1985, p. 258 ; MERINDOL, 1987, p. 189-191.

Conclusion

Au terme de cette première synthèse, force est de constater que l'étude des décors peints provençaux en est à son commencement, tant cette matière est nouvelle. Les découvertes récentes laissent présager que de nombreux décors sont encore conservés. Les méthodes de recherche mises en place dans le département du Vaucluse ont fait leurs preuves depuis une trentaine d'années, mais le constat ne peut être étendu aux autres villes de la région. Ces images offrent un répertoire méconnu de la peinture provençale, cachées dans les bâtiments qui les gardent ou dans les réserves des institutions muséales, souvent inconnues des populations urbaines. Nous sommes convaincues que leur protection doit passer par une appropriation du public de ce patrimoine méconnu sur le modèle des actions menées en Languedoc, afin d'éviter de nouvelles destructions et dispersions des œuvres. Leur histoire est liée à l'édifice qui les porte, et leur séparation n'en est que plus dommageable. Le développement de recherches pluridisciplinaires sur les charpentes médiévales fournit un matériel précieux pour l'étude de ces décors.

L'examen de la documentation archivistique met en lumière la place de ces œuvres au sein de l'activité protéiforme des peintres, souvent également engagés en qualité de verrier sur le même site. Concernant la composition des peintures, la référence à des décors extérieurs permet d'entrevoir la visibilité de ces décors dans l'espace urbain, ainsi qu'un phénomène d'émulation au sein de l'élite des villes. Les clauses des contrats révèlent l'attention portée par les commanditaires à l'ornementation de leur demeure, soulignée par le choix d'artistes implantés au moins pour une courte période dans la ville. Enfin, l'analyse conjointe des sources écrites et matérielles éclaire les conditions d'exécution de ces œuvres, tout en interrogeant le fonctionnement des ateliers provençaux.

Les comparaisons entre les différentes formes artistiques soulignent la porosité entre les médiums et apportent de nouveaux éléments sur la diffusion des motifs entre les ateliers provençaux. Le développement des décors à personnages sur les charpentes à partir du second quart du XV^e siècle est contemporain du renouvellement de la production du livre enluminé, notamment avec la résurgence des « marges à drôleries ». Si un seul artiste, Pierre Villate, est connu pour avoir exécuté des travaux de décorations intérieures et l'ornementation de livres, la proximité iconographique entre ces œuvres permet de distinguer la part purement

« provençale » des décors, par rapport aux autres charpentes peintes méditerranéennes. Ces décors sont caractéristiques des régions méridionales françaises, marquées par une concentration des décors dans les espaces intérieurs.

Au-delà du goût des commanditaires pour le répertoire des drôleries, l'espace de la charpente n'en est pas pour autant un espace « marginal ». Les motifs peints ne sont pas interchangeables, et s'insèrent dans une organisation prévue au préalable. Leur répartition répond à des critères hiérarchiques, permettant de construire grâce à l'usage de l'héraldique un discours ordonné, se déroulant aux yeux du visiteur. Les choix décoratifs opérés entre les différentes pièces d'une même demeure permettent la distinction des espaces, soulignant ainsi les espaces de réception.

Leur diffusion dans les différentes couches de l'habitat en fait une production typiquement citadine, liée à l'émergence d'une bourgeoisie cherchant à faire valoir son prestige par la commande d'œuvres d'art. Cet écart est particulièrement souligné par les différences de décors entre les résidences de René d'Anjou, distinguant les édifices urbains à vocation politique des résidences à caractère privé, hors des villes. Les œuvres commandées et conservées pour ses demeures furent exécutées par des ateliers locaux, auxquels le souverain fit régulièrement appel en parallèle des artistes gagés de son hôtel. Si ce choix est révélateur de ses goûts de commanditaire, faire exécuter des décors caractéristiques de cette région lui permet de s'affirmer comme le souverain du comté de Provence.

Si les décors religieux portent un rôle protecteur, les charpentes peintes offrent un panel de motifs dont on peut tirer une moralisation. Par la représentation de modèles, de contre-modèles mais également d'hybrides, se développe un discours sur la place de l'homme dans la société, dans lequel s'inscrit humblement le commanditaire qui le fait exécuter. Ce répertoire n'en est pas pour autant dénué d'humour, jouant un rôle fédérateur. La profusion des motifs héraldiques et emblématiques permet de singulariser le propriétaire, qui met en image son prestige par la représentation de ses alliances. Si l'usage du portrait n'est pas clairement attesté, l'ensemble des éléments peints permet de caractériser le commanditaire du décor.

Mais au-delà du caractère fédérateur de ce type de décor, offrant un corpus homogène entre les résidences princières et les maisons bourgeoises, nous pouvons nous interroger sur les motivations du propriétaire. Souhaitait-il marquer durablement sa présence dans sa demeure ? En dehors de bâtiments exceptionnels qui conservent par les décors la mémoire des

occupations successives, comme dans l'ancien palais épiscopal d'Avignon, ces œuvres furent remplacées au fil des siècles par les différents propriétaires, perdant ainsi leur identité. Ces peintures décoratives furent réalisées pour un moment précis de l'histoire de l'édifice, à travers l'usage d'un décor en vogue à cette période et mettant en image le réseau du propriétaire présent plutôt que sa lignée. La nature même de ces œuvres n'est pas faite pour durer, par leur facilité de remplacement ce qui explique le déséquilibre entre la conservation des peintures murales et des charpentes qui, participant à la structure de l'édifice, furent couvertes plutôt que détruites. Les œuvres qui nous sont parvenues doivent leur existence aux hasards de la conservation, ne nous offrant finalement qu'une sélection arbitraire d'images pour appréhender un phénomène aussi vaste.

Sources et bibliographie

A. Sources manuscrites

Archives Départementales des Bouches-du-Rhône (Aix-en-Provence)

- B 1657 : Compte de la seigneurie de Gardanne (1457-1459)
- B 2481 : Compte de l'argenterie du roi de Sicile (mai 1477- sept. 1477)
- B 2482 : Compte de l'argenterie du roi de Sicile (oct. 1477- janv. 1478)
- B 2483 : Compte de l'argenterie du roi de Sicile (juin 1478- sept. 1478)
- B 2484 : Compte de l'argenterie du roi de Sicile (oct. 1479- janv. 1479)
- B 2485 : Compte de l'argenterie du roi de Sicile (fév. 1479- mai 1479)
- B 2487 : Compte de l'argenterie du roi de Sicile (juil. 1479- sept. 1479)
- B 2488 : Compte de l'argenterie du roi de Sicile (oct. 1479- janv. 1480)
- 33 F 51 – 33 F 52 : Fichier de l'abbé Requin (Archives personnelles, Erudits, volume 2)

Avignon, Bibliothèque municipale (Médiathèque Ceccano)

REQUIN, Henri, *Dictionnaire des artistes d'Avignon et du Comtat Venaissin*, 9 vol. manuscrits, BMA, ms. 4492-4501.

B. Sources imprimées

ACHARD, Paul, « Notes historiques sur les peintres et les sculpteurs du département de Vaucluse », *Annuaire administratif, statistique et historique du département de Vaucluse, année 1865*, pp. 245-290.

ARNAUD D'AGNEL Gustave, *Les comptes du roi René publiés d'après les originaux inédits conservés aux Archives des Bouches-du-Rhône*, Paris, 1908-1910, 3 vol.

BARTHELEMY Louis, « Documents inédits sur divers artistes inconnus de Marseille et Aix du X^{IV}e au X^{VI}e siècle », *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1885, pp 340-365, 371-442, 442-459 ; 1886, pp. 391-414 ; 1887, pp. 314-325.

CHOBOUT Henri, « Documents inédits sur les peintres et peintres-verriers du comtat et de la Provence occidentale, de la fin du X^{IV}e siècle au X^{VI}e siècle », *Mémoires de l'académie du Vaucluse*, 1940, p. 1-60.

COSTE Numa, « Documents inédits sur le mouvement artistique à Aix au X^Ve siècle », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1893, pp. 691-693.

LABANDE Léon-Honoré, *Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, Marseille, 1932, II vol.

LECOY DE LA MARCHE Albert, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René pour servir l'histoire des arts au X^Ve siècle, publiés d'après les originaux des Archives Nationales*, Paris, Alphonse Picard, 1873.

- , *Le roi René. Sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires. D'après les documents inédits des archives de France et d'Italie*, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils et Cie, 1875, 2 vol.

PANSIER Pierre, *Les Palais cardinalices d'Avignon aux X^{IV}^e et X^V^e siècles*, Avignon, Roumanille, 1926-1932.

PANSIER, Pierre, *Les peintres d'Avignon aux X^{IV}e et X^Ve siècles. Biographies et documents*, Avignon, Roumanille, 1934.

REQUIN Henri (abbé), « Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au X^Ve siècle », *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1889, p. 118-217.

C. Bibliographie générale

ALEXANDRE-BIDON (2006)

ALEXANDRE-BIDON, Danièle (dir.), « Cadre et manières d'habiter (XIIe-XVIe siècle) », *VIIIe Congrès international de la société d'archéologie médiévale, Paris 11-13 octobre 2001*, publications de CRAHM, Caen, 2006.

ALIQUOT (1981¹)

ALIQUOT, Hervé, « Sur les plafonds de la livrée Ceccano, les pies et les corneilles du cardinal Annibal », *Revue du comité des œuvres sociales du personnel de la mairie d'Avignon*, n° 58, 1981, pp. 53-62.

ALIQUOT (1981²)

ALIQUOT, Hervé, « Sur un plafond du Palais du Roure : les alliances de Pierre de Baroncelli », *Revue du comité des œuvres sociales du personnel de la mairie d'Avignon*, n° 59, 1981, pp. 23-27.

ALIQUOT (1982)

ALIQUOT, Hervé, « Entre François Ier et Charles Quint, plafonds belli », *Revue annuelle du Comité des œuvres sociales de la mairie d'Avignon*, 1982, pp. 49-61.

ALIQUOT(1993)

ALIQUOT, Hervé, *Montfavet, Le Pontet, Sorgues, Avignon. Les palais gothiques aux XIVe et XVe siècles*, Equinoxe, Marguerittes, 1993.

ALIQUOT(2006)

ALIQUOT, Hervé, HARISPE, Cyr, *Avignon au XIVe siècle. Palais et décors*, Avignon, Ed. Ecole Palatine, 2006.

A propos de quelques découvertes récentes de peintures murales : actes du 6ème Séminaire international d'art mural, 5-7 octobre 1994, Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe, Ed. du Centre international d'art mural, 1996.

Architecture et décors peints, Entretiens du Patrimoine, Paris, Direction du Patrimoine, 1990.

Aspects de la Provence. Conférences prononcées à l'occasion du cinq centième anniversaire de l'union de la Provence à la France, Société de statistique, d'histoire et d'archéologie de Marseille et de Provence, 1983.

AURELL,BOYER,COULET(2005)

AURELL Martin, BOYER Jean-Paul, COULET Noël, *La Provence au Moyen Age*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.

AVRIL (1977)

AVRIL, François, « Enguerrand Quarton peintre de manuscrits ? », *Revue de l'art*, 1977, n°35, pp. 9-40.

AVRIL, WANWIJNSBERGHE (2002)

AVRIL, François et WANWIJNSBERGHE, Dominique, « Enguerrand Quarton, Pierre Villate et l'enluminure provençale. À propos d'un livre d'heures inédit conservé au Grand Séminaire de Namur (Belgique) », *Revue de l'Art*, n° 135, 2002, pp. 77-92.

AMY (1889)

AMY, Jean-Bernard, *Tarascon par un tarascon*, Avignon, 1889.

BARTOLI (1963)

BARTOLI, Daisy, *Iverni, son œuvre et sa place dans l'art du XVe siècle*, thèse dirigée par GRODECKI Louis, Université des lettres et sciences humaines de Paris-Sorbonne, 1973.

BARTHELEMY(1885)

BARTHELEMY, Louis, « Documents inédits sur les peintres et peintres-verriers de Marseille », *Bulletin archéologique du comité des Travaux Historiques et scientifiques*, n° 92, 1885, pp. 317-459.

BARTHELEMY(1886)

BARTHELEMY Louis, « les plafonds de l'hôtel de Vento à Marseille », *Congrès archéologique de France, Montbrison 1885*, Caen 1886, pp. 353-358.

BASCHET, SCHMITT (1996)

BASCHET Jérôme et SCHMITT Jean-Claude (dir.), *L'image. Fonctions et usages dans l'Occident médiéval, Actes du 6^e « International workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana, (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), Le Cahier du Léopard d'or, n°5, 1996.*

BAYLE (1891)

BAYLE, Gustave, *Les Comtes de Provence à Avignon : le Palais Royal, Les palais de le reine Jeanne, La maison du roi René*, 1891, pp. 96-110.

BAYLE (1897)

BAYLE, Gustave, *Contribution à l'histoire de l'école avignonnaise de peinture (XVe siècle)*, Extrait des Mémoires de l'Académie de Nîmes, Nîmes, imprimerie Clavel et Chastagnier, 1897.

BENOIT(1927)

BENOIT, Fernand, *Arles*, Lyon, Imprimerie A. Rey, 1927.

BERNARDI(1995)

BERNARDI, Philippe, *Métiers du bâtiment et techniques de construction à Aix-en-Provence à la fin de l'époque gothique, 1400-1550*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1995.

BERNARDI(dir.)(2007)

BERNARDI, Philippe (dir), *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Gap, Editions du Fournel, 2007.

BERNARDI (2007)

BERNARDI, Philippe, « Commander une charpente », dans BERNARDI, Ph. (dir.), *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Gap, Editions du Fournel, 2007, pp. 131-134.

BERNARDI, BOURIN (2009)

BERNARDI, Philippe, BOURIN, Monique (dir.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*. Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008, Presses Universitaires de Perpignan, 2009.

BERNARDI (2009)

BERNARDI, Philippe, « Décor et support : quelques éléments de terminologie relatifs aux charpentes peintes médiévales », dans BERNARDI, Philippe, BOURIN, Monique (dir.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*. Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 31-50.

BERNARDI(2010)

BERNARDI, Philippe, «De l'usage des sources notariales», *De l'usage de*, « Collections Méneestrel », 2010. Publication en ligne, <http://www.menestrel.fr/spip.php?rubrique1370> (Consulté le 29 juin 2013).

BERARDI(2012)

BERNARDI, Philippe, MATHON Jean-Bernard (dir.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, Capestang, RCPPM, 2011.

BERNARDI (2012)

BERNARDI, Philippe, « Documents médiévaux sur la peinture des charpentes avignonnaises et marseillaises (1535-1501) », dans BERNARDI, Philippe, MATHON Jean-Bernard (dir.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, Capestang, RCPPM, 2011, pp.141-176.

BLOCK (2003)

BLOCK Elaine C., *Corpus of medieval misericords in France, XIII – XVI century*, Turnhout, 2003.

BONNE(1996)

BONNE, Jean-Claude, « Formes et fonctions 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 dans l'Occident médiéval, Actes du 6^e « International workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana, (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), Le Cahier du Léopard d'or*, 1996, pp. 207-240.

BOOS (de) (1998)

BOOS (de), Emmanuel, « Les décors héraldiques sont-ils des armoriaux ? », *Les armoriaux médiévaux* (colloque international de Paris CNRS-IRHT, 1994), dans HOLTZ, Louis, PASTOUREAU, Michel (dir.), *Le Léopard d'or*, Paris, 1998, pp. 202-286.

BORRICAND(1971)

BORRICAND, René, *Les Hôtels particuliers d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, Borricand, 39 rue Espariat, 1971.

BOURIN,BERNARDI(2009)

BOURIN, Monique, BERNARDI Philippe, *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008, 2009.

BOURIN(2011)

BOURIN, Monique (dir.), *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, Montpellier, 2011.

BOUTICOURT, GUIBAL (2010)

BOUICOURT, Emilien, GUIBAL, Frédéric, « Dendrochronologie des charpentes et plafonds peints médiévaux en région méditerranéenne », *Panorama de la dendrochronologie en France*, Collection EDYTEM, n°11, 2010, pp. 143-148.

BOUTICOURT, GUIBAL (2012)

BOUICOURT, Emilien, GUIBAL, Frédéric, « approches dendrochronologique et archéologique des charpentes et plafonds peints médiévaux en Provence », dans BERNARDI,

Philippe, MATHON Jean-Bernard (dir.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, Capestang, RCPMP, 2011, pp.77-92.

BOYER(1969)

BOYER, Jean, « Primitifs provençaux disparus », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'art Français*, 1969, pp. 1-12.

BRUGEROLLE, DELHUMEAU, SINIGAGLIA, AMOROSO (2007)

BRUGEROLLE, Antoine, DELHUMEAU, Claire, SINIGAGLIA, Antoinette, AMOROSO, Danielle, « Les travaux de restauration et d'aménagement (2002-2006) de l'Hôtel Rascas », *Annuaire de la Société des Amis du Palais des Papes*, 2006-2007, pp. 127-133.

BRUGUIER-ROURE(1873)

BRUGUIER-ROURE, Louis, « Plafonds peints du XVe siècle », *Bulletin Monumental*, 1873, pp. 570-589.

BRUGUIER-ROURE(1886)

BRUGUIER-ROURE, Louis, *Les plafonds du XVe siècle dans la vallée du Rhône*, Congrès archéologique de France, Montbrison, LIe session, 1885, Caen, 1886, pp. 309-352.

BRUNA (1996)

BRUNA, Denis, *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Paris, 1996.

BULTE (2012)

BULTE, Cécile, *Les images dans la ville, décors monumentaux et identités urbaines en France à la fin du Moyen Âge*, thèse dirigée par F. Joubert, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2012.

CAYLUS (2000)

CAYLUS, Odile, *Les hôtels particuliers d'Arles*, Arles, Actes sud, 2000.

CAMILLE (1997)

CAMILLE, Michael, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997.

CHAILLAN(1909)

CHAILLAN, Marius, *Le roi René à son château de Gardane : étude sur les conditions d'exploitation agricole en Provence au XV^e siècle*, Paris, Picard, 1909.

CHEVALIER,CONTAMINE(1985)

CHEVALIER, Bernard, CONTAMINE Philippe (dir), *La France de la fin du XV^e siècle. Renouveau et apogée*. Paris, 1985.

CHOL(2002)

CHOL Daniel, *Secrets et décors des hôtels particuliers aixois*, Aix-en-Provence, Chol, 2002.

CHOL(2008)

CHOL Daniel, *Le roi René et ses peintres à Aix*, Aix-en-Provence/Gardanne, éditions Chol, 2008.

CLAUDE(2000)

CLAUDE Sandrine, *Le château de Gréoux-les-Bains (Alpes-de-Haute-Provence) : une résidence seigneuriale du Moyen Âge à l'époque moderne*, Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 2000.

CONTAMINE(1992)

CONTAMINE Philippe, *Des pouvoirs en France. 1300-1500*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1992.

CONTAMINE(1997)

CONTAMINE, Philippe, *La noblesse au royaume de France de Philippe le Bel à Louis XII*, Paris, PUF, collection « Moyen-Âge », 1997.

COSTE(1894)

COSTE, Numa, *Documents inédits sur le mouvement artistique au XV^e siècle à Aix en Provence*, Paris, Nourrit et Cie, 1894.

COSTE(1898)

COSTE, Numa, « Documents inédits sur le mouvement artistique à Aix au XV^e siècle », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 17^e session, 1898, pp. 678-695.

COULET(1979)

COULET, Noël, *Aix-en-Provence. Espace et relations d'une capitale (milieu XIV^e-milieu XV^e s.)*, thèse Lettres ronéotée, Aix, 1979.

COULET,PLANCHE,ROBIN(1982)

COULET, Noël, PLANCHE Alice, ROBIN Françoise, *Le roi René, le prince, le mécène, l'écrivain, le mythe*, Aix-en-Provence, Edisud, 1982.

COULET (1983)

Coulet, Noël, « Pour l'histoire du livre orné en Provence au XV^e siècle : quelques documents inédits », *Chronique méridionale. Arts du Moyen Âge et de la Renaissance*, n° 2, 1983, pp. 43-54.

COULET(1986)

COULET Noël, « Quelques serviteurs provençaux du roi René », *Annales universitaires d'Avignon*, 1986, pp. 44-48.

COULET(1998)

COULET Noël, (dir.), *La ville au Moyen âge, 120^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Section d'histoire médiévale et de philologie*, Aix-en-Provence, 23-29 octobre 1995, Paris : Éd. du CTHS, 1998.

COULET(2000)

COULET, Noël, « La noblesse provençale dans l'entourage du roi René », dans COULET Noël, MATZ, Jean-Michel (dir.), *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen - Age*, Actes du colloque international organisé par l'université d'Angers, Angers-Saumur, 3-6 juin 1998, Rome, Ecole française de Rome, n°275 et Paris de Boccard, 2000, pp. 315-326.

COUTAREL(1992)

COUTAREL Yves, *Château de Tarascon*, Boulogne : Editions du Castelet, 1992.

CZERNIAK (2005)

CZERNIAK, Virginie, « Le décor peint dans l'habitat aristocratique médiéval : exemples méridionaux », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa, XXXVI, 2005 : L'aristocratie, les arts et l'architecture à l'époque romane*. Actes des XXXVIIe Journées Romanes de Cuxa, 8-15 juillet 2004, Cuxa, Association culturelle de Cuxa, 2005, pp. 57-66.

CZERNIAK(2008)

CZERNIAK Virginie, « Les sujets historiés dans les décors peints des demeures médiévales méridionales », *La maison au Moyen Age dans le midi de la France*, Cahors 2006, MSAMF, hors-série, 2008. Publication en ligne : http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr/samf/memoires/hrseri2008/14_Czerniak.pdf (consultation le 29 août 2013).

Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge, Actes des journées d'études, Angers, 15-16 novembre 2007, publication en ligne, 2008, http://www.cg49.fr/culture/peintures_murales/journees_etudes/journees_etudes.asp. (consulté le 16 août 2013)

DECRI, BOATO (2007)

DECRI, Anna, BOATO, Anna, « Planchers et plafonds », dans BERNARDI, Ph. (dir.), *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Gap, Editions du Fournel, 2007, pp. 155-163.

DELHUMEAU,KOVALEVSKY,LEONELLI(2002)

DELHUMEAU, Claire, KOVALEVSKY, Sophie, LEONELLI, Marie-Claude , « 50 ans de recherches sur la peinture murale en Provence : l'exemple de Notre-Dame de Boncoeur à Lucéram (Alpes-Maritimes) », dans *Peintures murales. Quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, Actes du colloque international de Toul, 3-5 octobre 2002, Vendôme, Éditions du Cherche-Lune, 2007, pp. 45-58.

DESCHAMPS,THIBOUT(1963)

DESCHAMPS Paul, THIBOUT, Marc, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique, de Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris, CNRS, 1963.

DESHAULT DE MONREDON (Le) (2012)

DESHAULT DE MONREDON (Le), Terence, *Les décor peints figuratifs de l'habitat en France avant 1350*, thèses dirigée par Wirth J., Université de Genève, 2012

DITTMAR, SCHMITT (2009)

DITTMAR, Pierre-Olivier, SCHMITT, Jean-Claude, « Le plafond peint est-il un espace marginal ? L'exemple de Capestang », dans BERNARDI, Philippe, BOURIN, Monique (dir.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*. Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 67-98.

DOMENGE, CONEJO (2007)

DOMENGE, Joan, CONEJO, Antonio, « Charpente et décor », dans BERNARDI, Ph. (dir.), *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Gap, Editions du Fournel, 2007, pp. 233-243.

DOMENGE, VIDAL (2012)

DOMENGE, Joan, VIDAL, Jacob, « Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la couronne d'Aragon », dans BERNARDI, Philippe, MATHON Jean-Bernard (dir.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, Capestang, RCPMP, 2011, pp. 177-218

DUBOIS (2012)

DUBOIS, Jacques, « la désignation des artistes toulousains à la fin du Moyen Âge dans les sources manuscrites : cas des arts de la couleur, du bois et de la pierre », *Le plaisir de l'art au Moyen Âge*, 2012, pp. 274-282

DUMAS, PUCHAL (2001)

DUMAS Colette, PUCHAL Georges, *L'imagier de Fréjus. Les plafonds peints du cloître de la cathédrale*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2001.

DURLEWANGER (1975)

DURLEWANGER, Armand, *Le Château Royal de Tarascon : Bouches-du-Rhône*, Colmar Ingersheim : imp. S.A.E.P., 1975.

L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Age. Actes du 5^e séminaire international d'art mural, Saint-Savin-sur-Gartempe, « Cahier du centre international d'art mural, 2 », 1993.

EGGERT (2000)

EGGERT, Vanessa, *La maison médiévale urbaine à Arles du milieu du XIII^e au milieu du XVI^e siècle*, mémoire de master, Université de Provence dirigé par Yves ESQUIEU, 2000.

EGGERT (2006)

EGGERT, Vanessa, *Vivre à Arles au Moyen-âge* [exposition], salles romanes du Cloître Saint-Trophime, septembre - novembre 2006, Arles, 2006.

ENAUD(1962)

ENAUD François, « Des fresques du XV^e siècle miraculeusement préservées sont découvertes en Provence », *Connaissance des Arts*, n°130, 1962, pp.104-110.

ENAUD (1971)

ENAUD, François, « Découverte fortuite de pm XIV^e », *Monuments historiques de France*, avril-septembre 1971, n° 2-3, pp. 196-202.

ENAUD(1974)

ENAUD François, « Panorama sur les peintures murales, travaux et découvertes récentes », *Les monuments historiques de la France*, n°20, 1974, vol.3, 88-97.

ERLANDE BRANDENBURG, MEREL BRANDENBURG (1995)

ERLANDE BRANDENBURG, Alain, MEREL BRANDENBURG, Anne Bénédicte, *Histoire de l'architecture française au Moyen Âge et à la Renaissance (IV^e-début XVI^e)*, Paris, Mengès, 1995.

ESQUIEU(1990)

ESQUIEU Yves, « Palais et maisons d'habitation en milieu avignonnais au temps du pontificat », *Monuments historiques*, 1990, n°170, pp. 37-39.

ESQUIEU(1995)

ESQUIEU, Yves, *Autour de nos cathédrales. Quartiers canoniaux du sillon rhodanien et du littoral méditerranéen*, Paris, CNRS Editions, 1992.

ESQUIEU(1995)

ESQUIEU, Yves, « La maison médiévale urbaine en France : état de la recherche », *Bulletin monumental*, t. 153, 1995, pp. 109-142.

ESQUIEU,PESEZ(1998)

ESQUIEU, Yves, PESEZ, Jean-Marie (dir.), *Cent maisons médiévales en France (du XIIe au milieu du XVIe siècle). Un corpus et une esquisse*, Paris, Ed. CNRS, 1998, pp. 127-134.

FERRE(2012)

FERRE Rose-Marie, *René d'Anjou et les arts : le jeu des mots et des images*, Turnhout, Brepols, 2012.

FONTAN (2007)

Fontan, Jean-Clude, « La charpente du cloître de la cathédrale Saint-Léonce de Fréjus et son décor peint », dans BERNARDI, Ph. (dir.), *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Gap, Editions du Fournel, 2007, pp. 179-183.

FRECHET(2009)

FRECHET Georges, « Requin, Henri (abbé) », SENECHAL Philippe, BARBILLON Claire (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009.
<http://www.inha.fr/spip.php?article2516>

FRONTON-WESSEL (1996)

FRONTON-WESSEL, Marie-Laure, « Les thèmes profanes de plafonds peints du diocèse de Carcassonne », dans *Le miroir des miséricordes : XIIIe-XVIIe siècles*. Actes du colloque organisé par le groupe de recherches Images et Sociétés et la section d'Histoire de l'Art de l'Université de Toulouse-Le Mirail à Conques les 27 et 28 mai 1994, Toulouse, Images et Sociétés, 1996, pp. 235-244.

FRONTON-WESSEL (2003)

F FRONTON-WESSEL, Marie-Laure ronton-Wessel M.-L., « Le plafond peint du Palais des Archevêques de Narbonne », in *Les arts picturaux en France méridionale et en Catalogne du XIIIe au XVe siècle*, Actes du 4e colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen Âge, 2 et 3 décembre 1994. Études réunies par Myriam Sirventon et Jean Nougaret, Ville de Narbonne, Narbonne, 2003, pp. 31-38.

FRONTON-WESSEL (2000)

FRONTON-WESSEL, Marie-Laure, « Le plafond de la Grand'Chambre de la Cour d'Appel de Toulouse (fin du XVe siècle) », *Bulletin Monumental*, t. 158 n°4, 2000. pp. 361-362.

FRONTY (2007)

FRONTY Jérôme, *L'étrange « bestiaire » médiéval du Musée de Metz : un poisson dans le plafond*, Metz, Éd. Serpenoise, 2007.

FUMEY (1990)

FUMEY, Laurence, *Evocation de l'histoire de Tarascon à travers ses hôtels particuliers*, Lyon, Editions A. Lacassagne, 1990.

GARETS(1946)

GARETS (de) Marie-Louise, *Un artisan de la renaissance française au XVe siècle, le roi René*, Paris, 1946.

GARRIGOU-GRANDCHAMP(1992)

GARRIGOU GRANDCHAMP, Pierre, *Demeures médiévales, cœur de la cité*, Paris, R.E.M.P. Art-Desclée de Brouwer, Coll. « Patrimoine vivant. Notre histoire », 1992.

GARRIGOU GRANDCHAMP (1999)

GARRIGOU GRANDCHAMP, Pierre, « L'architecture civile urbaine », dans Chr. Prigent (dir.), *Art et société en France au XVe siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, pp. 59-81.

GAUTIER(2009)

GAUTIER, Marc-Edouard, *Splendeur de l'enluminure. Le roi René et les livres*, cat. exp.

Château d'Angers, 3 octobre 2009-3 janvier 2010, Angers, Actes Sud, 2009.

GIDROL-ANTONELLI(1985)

GIDROL-ANTONELLI Danielle, « Les saints honorés en Provence d'après les prix-faits des retables », dans *Le peuple des saints. Croyances et dévotions en Provence et Comtat Venaissin à la fin du Moyen Âge*; actes de la table-ronde organisée par l'Institut de Recherches et d'Études sur le Bas Moyen Âge Avignonnais du 5 au 7 octobre 1984, *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, n° 7, tome VI, 1985, pp. 337-362.

GIRARD (1931)

GIRARD, Joseph, *Le musée d'Avignon*, Musée Calvet, Paris, Laurens, 1931.

GIRARD(1958)

GIRARD, Joseph, *Évocation du vieil Avignon*, Paris, Les éditions de Minuit, 1958.

GIRARD (1996)

GIRARD, Alain (dir), *L'aventure gothique entre Pont-Saint-Esprit et Avignon du XIII^e au XV^e siècle. Génèse des formes et sens de l'art Gothique dans la basse vallée du Rhône*, Aix-en-Provence, Edisud, 1996

GIRARD (2009)

GIRARD, Alain, « Une expérience pionnière : la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit », dans BERNARDI, Philippe, BOURIN, Monique (dir.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*. Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 15-30.

GOMEZ-BONNET(2005)

GOMEZ-BONNET, Amandine, *Etude iconographique d'un plafond peint médiéval d'Avignon*, Rapport d'étude, Service d'Archéologie du département du Vaucluse, 2005.

GRASSE(1998)

GRASSE, Marie-Christine, *Le bourgeois, l'apothicaire et l'artisan : vivre en Provence au*

moyen-âge, Paris Grasse, A. Biro, Ministère de la culture et de la communication: Musées de la ville de Grasse, impr. 1998.

GUIDINI-RAYBAYT(2003)

GUIDINI-RAYBAUT Joëlle, « *Pictor et veyrerius* », *le vitrail en Provence occidentale, XIIe-XVIIe siècles*, Corpus Vitrearum, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

GUILLOUËT et RABEL (2011)

GUILLOUËT, Jean Marie, RABEL, Claudia, « Le programme : une notion pertinente pour le Moyen Âge ? », *Cahiers du Léopard d'or*, n°12, 2011, pp. 5-15.

GUYONNET (2012)

GUYONNET, François, « A la recherche du Moyen Age en Vaucluse : de la sauvegarde à l'étude », dans BERNARDI, Philippe, MATHON Jean-Bernard (dir.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, Capestang, RCPPM, 2011, pp. 15-34.

HANS-COLA(2007)

HANS-COLAS Ilona, *Peintures murales : quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, Actes du colloque international, Toul, 3, 4 et 5 octobre 2002, Vendôme, Éditions du Cherche-lune, 2007.

HECK, CORDONNIER (2011)

HECK, Christian, CORDONNIER, Rémy, *Le bestiaire médiéval : l'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e "International Workshop on Medieval Societies", Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), sous la direction de Jérôme Baschet et Jean.Claude Schmitt, *Cahiers du Léopard d'Or*, n° 5, 1996, p. 312.

JACQUEMIN (1835)

JCQUEMIN, Louis, *Guide du voyageur dans Arles, renfermant l'indication de la plupart des produits naturels de son territoire, et la description de ses monuments antiques du moyen-âge et de la renaissance*, Arles, D. Garcin, 1835.

JOLIOT, VIEILLESCAZES (2012)

JOLIOT, Céline, Vieillescazes, Catherine, « Apport de l'analyse chimique à la compréhension des techniques artisiques », dans BERNARDI, Philippe, MATHON Jean-Bernard (dir.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne, Capestang*, RCPMP, 2011, pp. 51-58.

KRAUS (1986)

KRAUS, Dorothy et Henry, *Le monde caché des miséricordes*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 1986.

LABANDE(1920)

LABANDE, Léon-Honoré, *Avignon au XVe siècle*, Avignon, 1920.

LABANDE(1932)

LABANDE, Léon-Honoré, *Les primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence Occidentale*, Marseille, Libr. Tacussel, 1932, 2 vol.

LACLOTTE,THIEBAUT(1983)

LACLOTTE Michel, THIEBAUT Dominique, *L'école d'Avignon*, Tours, Flammarion, 1983.

LEDUC-GUEYE(1999)

LEDUC-GUEYE Christine, *La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XVe et XVIe siècles*, thèse de doctorat, Albert Châtelet (dir), Université de Strasbourg, 1999.

LEDUC-GUEYE(2007)

LEDUC-GUEYE Christine, *D'intimité, d'Eternité. La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, Lyon, Lieux-Dits, 2007.

LEONELLI(1985)

LEONELLI Marie-Claude, « La dévotion aux saints d'après les livres d'heures confectionnés

à Avignon », dans *Le peuple des saints. Croyances et dévotions en Provence et Comtat Venaissin à la fin du Moyen Âge*; actes de la table-ronde organisée par l'Institut de Recherches et d'Études sur le Bas Moyen Âge Avignonnais du 5 au 7 octobre 1984, *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, n° 7, tome VI, 1985, pp. 327-335.

LEONELLI(1990)

LEONELLI, Marie-Claude, « Les peintures des livrées cardinalices d'Avignon », *Monuments historiques*, n°170, 1990, pp. 40-47.

LEONELLI(1994)

LEONELLI, Marie-Claude, « Indexer les peintures murales », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, t. 106, n°1, 1994, pp. 171-177.

LEONELLI(1998)

LEONELLI, Marie-Claude, « Le décor de la maison », dans ESQUIEU Yves et PESEZ Jean-Marie (dir.), *Cent maisons médiévales en France (du XII^e au milieu du XVI^e siècle). Un corpus et une esquisse*, Paris, CNRS, 1998, pp. 127-134.

LEONELLI(2002)

LEONELLI, Marie-Claude, « Le décor peint de la maison », *Mémoires de la société archéologique du Midi de la France*, Hors série 2002, *La maison au Moyen Age dans le midi de la France*, 2002, pp. 265-270.

LEONELLI (2012)

LEONELLI, Marie-Claude, « Protection et restauration des plafonds peints médiévaux en Provence-Alpes-Côte d'Azur. L'apport de la documentation », dans BERNARDI, Philippe, MATHON Jean-Bernard (dir.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, Capestang, RCPMP, 2011, pp.219-236.s

LORENTZ(1999)

LORENTZ, Philippe, « Quand les peintres de retables réalisaient des verrières : peintres et peintres verriers au XVe siècle », *Vitrail et arts graphiques XVe-XVIe*, table ronde coordonnée par M. Hérold et C. Mignot, Cahiers de l'Ecole Nationale du Patrimoine, 1999.

MATZ(2009)

MATZ, Jean-Michel, VERRY, Elizabeth (dir.), *Le roi René dans tous ses états*, Editions du Patrimoine, Centre des Monuments nationaux, Paris, 2009.

MATZ(2011)

MATZ Jean-Michel, TONNERRE, Noël-Yves (dir.), *René d'Anjou (1409-1480). Pouvoirs et gouvernement*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

MAYER (2009)

MAYER, Jeannie, « Structures des plafonds, XVe-XVIe siècle dans la France méridionale d'après les relevé du Centre de recherche sur les monuments historiques, dans BOURIN Monique, BERNARDI Philippe, *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2009, pp.201-213.

MERINDOL(1981)

MERINDOL (de), Christian, *Le roi René (1409-1480). Décoration de ses chapelles et demeures*, cat. Exp. Musée des Monuments Français, Palais de Chaillot, mars-juin, Editions de la RMN, Paris, 1981.

MERINDOL(1983)

MERINDOL (de), Christian, « Nouvelles données du Barthélemy d'Eyck, peintre du roi René. Les plafonds peints du château de Tarascon », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1983, pp. 7-16.

MERINDOL(1987)

MERINDOL (de), Christian, « Programme de la décoration des demeures et chapelles du roi René d'après les témoignages de l'héraldique et de l'emblématique », *Actes du colloque Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, t. II, Rennes, université de Haute-Bretagne, 1983 (publication 1987).

MERINDOL(1987)

MERINDOL (de), Christian, Le roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique, art, histoire, *Le Cahier du Léopard d'or*, 1987.

MERINDOL(1988¹)

MERINDOL (de), Christian, « Programme de la décoration des demeures et chapelles du roi René d'après les témoignages de l'héraldique et de l'emblématique », *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. II *Commande et travail*, colloque international, Centre national de la recherche scientifique, Université de Rennes II – Haute Bretagne, 2-6 mai 1983, organisé et édité par Xavier Barral I Altet, Paris, Picard, 1988, pp. 225-255.

MERINDOL(1988²)

MERINDOL (de), Christian, *Tarascon*, Rennes, Ed. « Ouest-France », 1988.

MERINDOL(1993)

MERINDOL (de), Christian, *Les fêtes de chevalerie à la cour du roi René : emblématique, art et histoire : les joutes de Nancy, le Pas de Saumur et le Pas de Tarascon*, Paris : Ed. du CTHS, 1993.

MERINDOL (1998¹)

MERINDOL (de), Christian, « Recueil d'armoiries et décors monumentaux peints et armorisés à la fin de l'époque médiévale », *Les armoriaux médiévaux* (colloque international de Paris CNRS-IRHT, 1994), dans HOLTZ, Louis, PASTOUREAU, Michel (dir.), *Le Cahier du Léopard d'or*, Paris, 1998, pp.291-331.

MERINDOL (1998²)

MERINDOL (de), Christian, « Murs et plafonds peints à la fin de l'époque médiévale. L'état de la question et première synthèse », dans PASTRÉ, Jean-Marc (dir.), *Château et société castrale au Moyen Âge*, Actes du colloque des 7-9 mars 1997, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1998, pp. 79-105.

MERINDOL (1999)

MERINDOL (de), Christian, « Jeux d'enfants et société à la fin de l'époque médiévale d'après le témoignage des plafonds peints », in *A quoi joue-t-on ? Pratique et usages des jeux et des jouets à travers les âges*, Festival de Montbrison, 1998, Montbrison, 1999, pp. 117-141 et pl. VII-XI

MERINDOL (2000)

MERINDOL (de) Christian, « Les décors monumentaux peints et armoriés : un témoignage sur la société médiévale », in *Mélange Philippe Contamine*, 2000, pp. 513-521.

MERINDOL(2001¹)

MERINDOL (de), Christian, *La Maison des Chevaliers de Pont-Saint-Espirit*, vol. II, *Les décors peints. Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Age en France*, Pont-Saint-Espirit, Musée d'art sacré du Gard, 2001.

MERINDOL (2001²)

MERINDOL (de), Christian, « Essai sur la distinction des espaces par le décor à l'époque médiévale : iconologie et topographie », dans *Aux marches du Palais. Qu'est-ce qu'un palais médiéval ? Données historiques et archéologiques. Actes du VIIe Congrès international d'Archéologie Médiévale (Le Mans – Mayenne 9-11 septembre 1999)*, Caen, Société d'Archéologie Médiévale, 2001. pp. 63-75.

MERINDOL (2009)

MERINDOL (de), Christian, « Les plafonds peints. Etat de la question », dans BERNARDI, Philippe, BOURIN, Monique (dir.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc. Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008*, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, pp. 31-50.

MERINDOL(2012)

MERINDOL (de), Christian, « Héraldique et société à propos de décors peints et armories récemment publiés, XIIIe et XVe siècles », dans : *Le plaisir de l'art du Moyen Âge : commande, production et réception de l'oeuvre d'art, hommages en honneur de Xavier Barral i Altet*, 2012, pp. 330-336.

MESURET (1965)

MESURET, Robert, « Le décor peint des menuiseries en Languedoc », *Bulletin de la société de l'Histoire de l'art français*, 1965.

MESURET (1967)

MESURET, Robert, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle* [texte imprimé], Languedoc, Catalogue septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix, Pars, A. et J. Picard, 1967.

Le miroir des miséricordes (XIIIe-XVIIe siècle) [Texte imprimé] : actes du colloque organisé par le Groupe de recherches Images et sociétés et la Section d'histoire de l'art de l'Université de Toulouse-Le Mirail, à Conques, les 27 et 28 mai 1994

MOENCH (2005)

MOENCH, Esther, « Dalle fantasticherie di Clemente VI ai discorsi di potere dei mercanti. Soffitti dipinti in Provenza nel Trecento e nel Quattrocento », GIORDANO, L. (dir), *Soffitti lignei. Convegno internazionale di studi*, Pise, 2005, pp. 161-176.

MOTTIN(1997)

MOTTIN, Bruno, « Vingt-cinq ans de restauration de peintures murales en Provence-Alpes-Côte d'Azur », *Monumental*, n°18, septembre 1997, p. 30-49.

MOURRET (1899)

MOURRET, Charles, « Documents inédits sur le château de Tarascon », Extrait du *Compte rendu du LXIVe congrès archéologique de France*, tenu en 1897 à Nîmes, Caen : H. Delesques, 1899.

PANSIER(1926)

PANSIER, Pierre, « Un coin du vieil Avignon, la taverne de l'Armorier », *Mémoires de l'Académie du Vaucluse*, 1926, p. 143-162.

PASTRE(1998)

PASTRE, Jean-Marc (dir.), *Château et société castrale au Moyen Age*, Actes du colloque 7-9 mars 1997, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1998.

PASTOUREAU (1984)

PASTOUREAU Michel., « Couleurs, décors, emblèmes », *Matériaux pour l'histoire des cadres de vie dans l'Europe Occidentale (1050-1250)*, Université de Nice, 1984, pp. 103-108.

PASTOUREAU (2000)

PASTOUREAU, Michel, « Le bestiaire médiéval des miséricordes, quelques remarques », *Art sacré, Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, n° 12, colloque de Vendôme, 30 septembre- 1^{er} octobre 1999, « Stalles et miséricordes, spiritualité et truculence », 2000, pp. 167-183.

PASTOUREAU (2011)

PASTOUREAU, Michel, *Bestiaires du Moyen âge*, Paris, Seuil, 2011.

PECOUT(2009)

PECOUT Thierry, (dir.), *Marseille au Moyen Age entre Provence et Méditerranée. Les horizons d'une ville portuaire*, Méolans-Revel, 2009.

PECOUT,ROUX(2009)

PECOUT Thierry, ROUX Claude « La Provence au temps du roi René », in *Le roi René dans tous ses Etats*, 2009.

La peinture murale de la fin du Moyen Age : enquêtes régionales. Actes du 9e séminaire International d'Art Mural, 10-12 mars 1999, Saint-Savin-sur-Gartempe, « Cahiers du centre international d'art mural, 5 », 2000.

Peintures murales médiévales, XIIIe-XVIe siècles : regards comparés, Actes du colloque tenu les 15-17 septembre 2003 à l'Université de Bourgogne, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2005.

PELLOQUET,PRIGENT(2009)

PELLOQUET Thierry, PRIGENT Christiane , *Entre ville et campagne : demeures du roi René en Anjou ; Maine et Loire, Pays de la Loire*, Editions 303, Arts, Recherches et Créations, 2009.

PERROT,TAUPIN,ENAUD(1974)

PERROT, Françoise, TAUPIN, Jean-Louis, ENAUD, François, « Le roi René à Avignon », *Archeologia*, août 1974, n°73, pp. 20-38.

« Le peuple des saints, croyances et dévotions en Provence et Comtat Venaissin des origines à la fin du Moyen Âge », n° spécial des *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, VI, 1985, pp. 327-335.

PEYRON, ROBERT (1984)

PEYRON, Jacques, ROBERT, Annick, *Les plafonds peints gothiques d'Albi*, Presses Midi Pyrénées, Albi, 1984.

PIOT (2014)

PIOT Sophie, *Hôtel Arlatan de Beaumont, de la basilique antique à l'hôtel particulier*, 2013

PRESSOUYRE (1963)

PRESSOUYRE, Sylvia, « Le château de Tarascon », Congrès archéologique de France, 1963, pp.221-243.

PRESSOUYRE(1982)

PRESSOUYRE, Sylvia, *Le château de Tarascon*, Paris, 1982.

RENARD (1991)

RENARD, Louis, *La Tarasque*, Avignon, Equinoxe, 1991.

RENARD (1991)

RENARD, Louis, *Tarascon. Sa vie municipale, quotidienne, religieuse et artistique*, Raphèle-lès-Arles, Marcel Petit, 1999.

REYNAUD (1982)

REYNAUD, Nicole., "Un nouveau manuscrit attribué à Enguerrand Quarton", *La revue de l'art*, n°57, 1982.

REYNAUD(1997)

REYNAUD Nicole, « Une broderie de l'histoire de saint Martin : Barthélemy d'Eyck et Pierre du Billant ? », *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, n°4, 1997, pp. 37-50.

REYNAYD(1989)

REYNAUD Nicole, « Barthélemy d'Eyck avant 1450 », *Revue de l'Art*, 1989, n° 84, pp. 22-43.

REQUIN(1904)

REQUIN Henri (abbé), « L'école avignonnaise de peinture », *Revue de l'Art ancien et moderne*, XVI, 1904, p. 89-104, 201-218.

RIGAUX(1994)

RIGAUX, Dominique, « Introduction. Du mur à l'écran », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen-Age, Temps modernes*, t.106, n°1, 1994. pp. 7-16.

RIGAUX(1994)

RIGAUX, Dominique, « Prealp. Une banque de données pour les peintures alpines », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen-Age, Temps modernes*, t. 106, n°1, 1994, pp. 153-170.

RIGAUX (1996)

RIGAUX, Dominique, « Réflexions sur les usages apotropaïques de l'image peinte », dans J. Baschet et J.-Cl. Schmitt (dir.), *L'image. Fonctions et usages dans l'Occident médiéval, Actes du 6^e « International workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana, (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), Paris, Le Cahier du Léopard d'or*, 1996, pp. 155-177.

RIGAUX(1999)

RIGAUX, Dominique, « Peintures murales : un chantier ouvert », dans PRIGENT, Christiane, (dir.), *Art et société en France au XVe siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 360-378

RIVALS (1996)

RIVALS, Claude, « Le monde à l'envers des miséricordes », *Le miroir des miséricordes : XIII^e-XVII^e siècles*. Actes du colloque organisé par le groupe de recherches Images et Sociétés et la section d'Histoire de l'Art de l'Université de Toulouse-Le Mirail à Conques les 27 et 28 mai 1994, Toulouse, Images et Sociétés, 1996, pp. 79-94.

ROBIN(1981)

ROBIN, Françoise, « la politique religieuse des princes d'Anjou-Provence et ses manifestations littéraires et artistiques (1360-1480) », Actes du colloque *La littérature angevine médiévale*, Angers, 22 mars 1980, Angers, Hérault, 1981.

ROBIN(1985)

ROBIN, Françoise, *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985.

ROBIN(1992)

ROBIN, Françoise, « L'artiste et ses modèles (retables peints et sculptés du Midi au XVe siècle) », *Mélanges*, Toulouse Marcel Durliat, 1992, pp.481-492.

ROBIN(1993)

ROBIN, Françoise, « Le château de Tarascon, entre défense et plaisance », *Hommage à Robert Saint-Jean. Art et Histoire dans le Midi languedocien et rhodanien (Xe-XIXe siècle)*, Mémoires de la Société archéologique de Montpellier, 1993, pp. 185-198.

ROBIN(1999)

ROBIN, Françoise, *Midi gothique, de Béziers à Avignon*, Paris, Picard, 1999.

ROBIN(2000)

ROBIN, Françoise, « La cour de René d'Anjou en Provence. Demeures, itinéraires et séjours », *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*, COULET, Noël, MATZ, Jean-Michel (dir.), Actes du colloque d'Angers 1998, Rome 2000, pp. 175-187.

ROBIN(2001)

ROBIN, Françoise, « La rencontre du prince et de l'artiste : mise au point et état des connaissances (France XIVe-XVe siècles) », *Atti della XXXIII settimana di Studi*, Prato, 2001, p. 593-602.

ROBIN(2002)

ROBIN, Françoise, « Les voyages des peintres au XVe siècle : habitudes, modes et goûts nouveaux entre Avignon, Aix et Marseille », Actes du Colloque *La peinture en province de la*

fin du Moyen Âge au début du XXe siècle, Rennes, 2001, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 197-204.

ROBIN(2005)

ROBIN, Françoise, *Le château du roi René à Tarascon*, Paris : Monum, Éditions du Patrimoine, 2005.

Le roi René. René duc d'Anjou, de Bar et de Lorraine. Roi de Sicile et de Jérusalem. Roi d'Aragon. Comte de Provence (1409-1480), Actes du colloque international d'Avignon, 13-15 juin 1981, *Annales universitaires d'Avignon*, numéro spécial 1 et 2, 1986.

ROQUES (1961)

ROQUES Marguerite, *Les peintures murales du Sud-Est de la France : XIIIe au XVIe siècle*, Paris, Picard, 1961.

ROUX(2006)

ROUX Claude, « La construction civile à Tarascon au XVe siècle », *Rives méditerranéennes* [En ligne], Jeunes chercheurs 2006, <http://rives.revues.org/2633> (consulté le 22 août 2013)

ROUX(2008)

ROUX Claude, « les peintres et leurs œuvres à Tarascon à la fin du Moyen-Âge au travers des vies de Barthélemy Ricard et Jean Audin », *Provence Historique*, 2008, n° 232, pp. 181-213.

RUSSO(2005)

RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècles ; regards comparés*, Dijon, « Art et patrimoine », 2005.

ROY (1975)

ROY, Bruno, « En marge du monde connu : les races de monstres », Montréal, Editions de l'Aurore, 1975, II, extrait de *Aspects de la marginalité au Moyen Age*, pp. 70-81.

SIGROS (1963)

SIGROS, Hubert, *Le palais du Roure à Avignon*, présenté pendant le Congrès archéologique de France, CXXIème session, Avignon et Comtat-Venaissin., 1963, pp.105-109.

SOURNIA, VAYSSETTES (2002)

SOURNIA, Bernard, VAYSSETTES, Jean-Louis, « La grand-chambre de l'hostal des Carcassonne à Montpellier », in *Les Demeures urbaines patriciennes et aristocratiques*, *Bulletin Monumental*, t. 160, n°1, année 2002 (XIIe-XIVe siècles), pp. 121-131.

SOURNIA, VAYSSETTES (2007)

SOURNIA, Bernard, VAYSSETTES, Jean-Louis, « Le plafond de l'Hostal des Carcassonne à Montpellier », dans BERNARDI, Ph. (dir.), *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Gap, Editions du Fournel, 2007, pp.174-178.

STERLING(1955)

STERLING, Charles, « la piété de Tarascon », *Revue des Arts*, 1955, n°1, pp. 25-46.

STERLING(1981)

STERLING Charles, « Nicolas Froment, peintre du Nord de la France », In : CHASTEL, André, CHATELET, Albert, PRACHE, Anne, CROSBY, Summer (dir), *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, The international center of medieval art, Association des publications des Universités de Strasbourg, Paris, 1981, pp. 325-343.

STERLING (1982)

STERLING, Charles, « Une œuvre de Pierre Villate enfin retrouvée ? », *Chronique méridionale, Arts du Moyen-Age et de la Renaissance*, Avignon, 1982, p.3 et suiv.

STERLING (1996)

STERLING, Charles, « La Pietà de Tarascon et les peintres Dombet », *La Revue du Louvre*, Paris, 1966, n°1, pp.13-26.

STOUFF(1986)

STOUFF, Louis, *Arles à la fin du Moyen Age*, 1986.

THIEBAUT,LORENTZ,MARTIN(2004)

THIEBAUT, Dominique, LORENTZ Philippe, MARTIN François-René, *Les primitifs*

français : découvertes et redécouvertes, Musée du Louvre, du 27 février au 17 mai 2004, Paris, Ed. RMN, 2004.

TONNERRE, VERRY(2003)

TONNERRE, Noël-Yves, VERRY Elisabeth, *Les princes angevins du XIIIe au XVe. Un destin européen*, Actes des journées d'études des 15 et 16 juin 2001 organisées par l'Université d'Angers et les Archives départementales de Maine-et-Loire, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

VALLERY-RADOT(1963)

VALLERY-RADOT, Jean « Le petit Palais », in *Congrès Archéologique de France, CXXIe session*. Avignon et Comtat-Venaissin, Paris, 1963, pp. 59-104.

VANMARLE(1926)

VAN MARLE, Raimond, L'iconographie de la décoration profane des demeures princières en France et en Italie aux XIV-XVe, *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, II, p. 163 et p. 249.

VARILLE (1946)

VARILLE, Mathieu, *Les peintres primitifs de Provence*, Paris, Ed. Rapilly, 1946.

VINGTAIN (2012)

VINGTAIN, Dominique, « L'invention des plafonds du Palais des Papes d'Avignon : une histoire contemporaine des structures médiévales », dans BERNARDI, Philippe, MATHON Jean-Bernard (dir.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux. Provence, Languedoc, Catalogne*, Capestang, RCPMP, 2011, pp. 237-262.

Catalogues d'exposition

Catalogue d'exposition, *Ville de Marseille : L'art du Moyen-Age dans les collections marseillaises*, Marseille, musée Cantini, du 20 mai au 20 juillet 1952, Marseille, impr. Municipales, 1952.

Catalogue d'exposition, *Avignon 1360-1410*, LEONELLI, Marie-Claude (dir.), Avignon, Petit-Palais, 1978.

Catalogue d'exposition, *Aujourd'hui le Moyen Age, archéologie et vie quotidienne*, Sénanque/Marseille/Arles/Toulon/Perpignan/Montpellier/Nice/Gap, Aix-en-Provence, 1981-1983.

Catalogue d'exposition, *Château de Tarascon. La Provence au temps du roi René*, exposition des Archives départementales des Bouches-du-Rhône, juillet-août, Marseille, 1981.

Catalogue d'exposition *La Provence au temps du roi René*, exposition présentée par les Archives départementales des Bouches-du-Rhône, Château de Tarascon, juillet-août, Marseille, 1981.

Catalogue d'exposition, *Le roi René en son temps 1382-1481*, Musée Granet, 11 avril-30 septembre, Aix-en-Provence, 1981.

Catalogue d'exposition, *Anjou-Sevilla. Tesoros de arte*, Exposición organizada por la Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992 y el Conseil Général de Maine et Loire, Real Monasterio de San Clemente, 25 de Junio-2 de Agosto, Séville, 1992.

Catalogue d'exposition, *L'Europe des Anjou : aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Abbaye royale de Fontevraud, 15 juin-16 septembre 2001, Paris, Somogy éditions d'art, 2001.

Catalogue d'exposition, *Le dévoilement de la couleur : relevés et copies de peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Conciergerie, exposition, 15 décembre 2004-28 février 2005, Paris : Editions du CTHS: Centre des monuments nationaux, éd. du Patrimoine, 2004.