



Virginie CZERNIAK,
Maître de conférences en histoire de l'art,
Université de Toulouse le Mirail

LES PEINTURES MURALES DES ÉDIFICES NON CULTUELS DANS LE MIDI LANGUEDOCIEN : ÉTAT DE LA QUESTION

Le Midi languedocien a bénéficié ces quinze dernières années d'un certain nombre d'études consacrées à l'architecture médiévale. Ces travaux, majoritairement menés sous forme d'analyse de la totalité d'un bâti urbain¹, ont permis de faire le point ponctuellement sur les témoignages picturaux conservés dans certaines cités méridionales. De tels inventaires ont été complétés sporadiquement par des études plus généralement consacrées à la peinture murale de l'ensemble des édifices médiévaux, cultuels ou non, et ces recouvrements permettent d'arriver aujourd'hui à un certain degré de connaissance sur les caractéristiques des décors peints dans les édifices civils. On peut ainsi s'autoriser à dresser un bilan de ces caractéristiques, sans toutefois omettre l'aspect transitoire d'un tel exercice, de prochaines mises au jour de décors dans des espaces civils pouvant toujours mettre à mal cet état de fait.

Bilan chronologique

Le premier constat qu'il convient de dresser est d'ordre chronologique : aucun des décors se développant dans un édifice civil du Midi languedocien n'est, pour l'heure, antérieur au XIII^e siècle. Ce constat n'est en rien surprenant, sachant que nous ne conservons que peu de vestiges bâtis appartenant au XII^e siècle et que même lorsque ce bâti nous a été transmis², son décor pictural a eu de fortes chances d'être l'objet de reprises ultérieures³. À l'opposé, des décors dont le

¹ Voir notamment, Bernard SOURNIA et Jean-Louis VAYSSETTES, *Montpellier : la demeure médiévale*, Éditions de l'Inventaire, 1991 ; Anne-Laure NAPOLEONE, *Figeac au Moyen Âge : les maisons du XII^e au XIV^e siècle*, ASFE, 1998 ; Maurice SCELLÈS, *Cahors, ville et architecture civile au Moyen Âge*, Éditions du Patrimoine, 1999.

² Voir à ce propos Anne-Laure NAPOLEONE, « Les demeures aristocratiques des villes méridionales à l'époque romane », *L'aristocratie, les arts et l'architecture à l'époque romane*, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVI, 2005, p.113-116.

³ Citons à titre d'exemple la célèbre maison romane de Saint-Antonin-Noble-Val dans le Rouergue, dont les peintures relevées en son temps par Viollet-le-Duc, appartenaient à une campagne de décoration postérieure à la réalisation de

développement iconographique et les caractéristiques formelles appartiennent à l'art du Moyen Âge se rencontrent dans les édifices non cultuels jusque dans le deuxième quart du XVI^e siècle, témoignant de la sorte d'une amplitude chronologique pour la production de peinture dans les édifices civils comprise entre le XIII^e et le XVI^e siècle.

Bilan constitutif

Le deuxième constat qui peut être proposé est d'ordre formel. Il illustre très directement les propos de Michel Pastoureau issus de son ouvrage *Couleurs, décors et emblèmes* : « Les décors à scène ne représentent à peu près rien. L'horizon décoratif de l'homme du Moyen Âge n'est pas fait de scènes historiées mais de bandes, de raies, de cases et de points ». En effet, les peintures à caractère strictement ornemental sont très largement majoritaires dans la décoration des édifices méridionaux non cultuels. Les chiffres liés au seul corpus quercinois – la zone la plus septentrionale du Midi languedocien – sont à cet égard particulièrement éloquentes puisque l'étude de cette région révèle que les peintures conservées dans l'habitat civil des XIII^e et XIV^e siècles est composé à 85% de peintures strictement ornementales⁴. Ces peintures purement décoratives se rencontrent dans toutes les pièces de la demeure, à la différence des représentations historiées qui sont de façon quasi systématique localisées dans la ou l'une des pièces principales de l'édifice concerné, donc dans la partie potentiellement susceptible d'être ouverte à des personnes étrangères à la maisonnée. La recherche d'une telle situation se justifiant bien entendu par le souci d'exposer l'iconographie plébiscitée.

Ainsi dispersées dans l'ensemble de l'habitat, les peintures non figurées proposent un répertoire ornemental varié dans lequel le faux appareil est assurément le plus répandu : qu'il soit à simple trait ou avec de faux-joints doubles, sur fond jaune ou blanc, avec ou sans fleurette, c'est bien le principe de décoration le plus sollicité. On a même pu apprécier des exemples de faux appareil « habité », comme dans l'Hôtel de Marcihac au 116 rue nationale à Cahors, où des peintures fragmentaires, aujourd'hui dissimulées à la vue, exposaient un mouton et un aigle éployé timbrés au centre d'une fausse pierre de parement, sans que l'on puisse parvenir à déterminer si ces animaux pouvaient prétendre à participer à une évocation héraldique (fig. 1).



Fig. 1 : Faux appareil habité, Hôtel de Marcihac, 116 rue Nationale, Cahors, cl. G. Séraphin.

la demeure.

⁴ Virginie CZERNIAK, *La peinture murale médiévale en Quercy (XII^e-XVI^e siècle)*, Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, 2004.

D'autres décors plus élaborés peuvent être rencontrés, comme ceux pouvant être compris comme des imitations plus ou moins abouties de tissus. On peut ainsi citer un exemple cadurcien, au 12 impasse du four, qui témoigne très directement de ce goût pour la réalisation de fausse tenture. Un autre ensemble conservé à Bruniquel, dans la maison Payrol, associe deux ornements distincts mais accolés, l'un exposant un motif couvrant qui pourrait être assimilé à celui d'une pièce textile feinte et l'autre développant des losanges en échiquier qui feraient davantage penser à un pavement de carreaux de céramique glaçurée (fig. 2). Une double « contrefaçon » picturale qui traduit le goût médiéval pour l'imitation en général, penchant de mieux en mieux cerné⁵, et qui permet également de mettre en lumière la circulation des formes et les goûts communs qui pouvaient exister d'une région à l'autre puisque le décor de pavement détourné en parement pictural se retrouve traité à l'identique sur les murs de l'une des pièces du château de Pruniers à Pindray dans le Poitou.



Fig. 2 : Fausse tenture et faux pavement, Maison Payrol, Bruniquel, cl. V. Czerniak.

Des imitations de tissus jouent également un rôle de tout premier ordre dans l'organisation des décors historiés des édifices civils, illustrant de la sorte l'importance de ces peintures ornementales systématiquement requises : aucune peinture murale figurative n'est réalisée sans être accompagnée d'éléments ornementaux. Il convient d'ailleurs de noter que l'association est le plus souvent en faveur des motifs décoratifs qui se révèlent plus importants en matière de mètres carrés couverts que les représentations figurées. On peut citer les célèbres peintures de la maison Muratet à Saint-Antonin-Noble-Val dans le Rouergue, celles de la maison dite du Fauconnier à Cordes en Albigeois ou bien encore celles de la tour de Teyssieu dans le Quercy (fig. 3) où, à des échelles différentes, on retrouve la même organisation picturale avec des compositions historiées qui ne représentent au final qu'une bande horizontale, correspondant à environ un quart de la surface peinte, qui courait sur la partie supérieure des parois concernées, la majorité de l'espace occupé par la peinture étant ainsi offerte à l'expression décorative.

⁵ Voir entre autre sur le sujet Jacqueline LECLERCQ-MARX, « L'imitation des tissus « orientaux » dans l'art du Haut Moyen Âge et de l'époque romane. Témoignages et problématiques », *Medioevo mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del Convegno internazionale di studio Parma, 21-25 settembre 2004, Electa, 2007, p.456-469.



Fig. 3 : Cavaliers affrontés et fausse tenture, tour, Teyssieu, cl. V. Czerniak.

Une iconographie évolutive

Dans l'état actuel de nos connaissances, les peintures historiées ne représenteraient donc que, peu ou prou, 15% des compositions picturales méridionales parvenues jusqu'à nous. Il convient de préciser qu'en dépit de cette relative faiblesse statistique on est en mesure d'apprécier une évolution dans les choix iconographiques, un changement marqué entre la production picturale du Moyen Âge central et celle de la fin de la période. Ainsi, il apparaît que les sujets choisis dans les peintures réalisées aux XIII^e et XIV^e siècles sont majoritairement des représentations à caractère chevaleresque, le plus souvent proposant des cavaliers affrontés deux à deux ou passants. Les exemples précédemment cités de Saint-Antonin, Cordes et Teyssieu illustrent cela et pour être plus complet, sans pour autant prétendre à une exhaustivité qui reste utopique, il faudrait mentionner des décors de ce type à Caussade, Moissac, Gaillac ou encore Villefranche de Rouergue.

Ces différentes représentations n'ont pas toutes, en dépit de leur apparente similitude, la même signification iconographique et l'on est en droit de s'interroger sur ce que l'on a voulu suggérer en représentant de la sorte des cavaliers passants ou affrontés. Il pourrait en effet s'agir de l'évocation picturale d'un épisode historique précis, ou bien de la mise en images d'un modèle de chevalerie universel issu de sources littéraires. On pourrait également y voir des représentations à caractère emblématique destinées à manifester l'appartenance du commanditaire du décor à l'élite nobiliaire en représentant les activités qui lui sont propres, que ces peintures évoquent la guerre ou les tournois. Dès lors, ces sujets pourraient être compris comme des postulats sociaux. Mais peut-on vraiment faire la différence entre la représentation d'une joute à trait ludique et l'illustration d'un véritable épisode guerrier ?

La réponse n'est pas toujours évidente à apporter et on concède la nécessité d'étudier chaque exemple de peintures comme un cas particulier en tenant compte bien évidemment des éléments iconographiques à notre disposition, mais aussi du statut de l'édifice concerné par le décor en question. Deux sites peuvent éclairer cet état de fait de manière particulièrement significative.

À Moissac, la maison Lobios, grande demeure patricienne sise sur la place principale de la petite cité quercinoise, conservait un décor extraordinaire réalisé entre le second quart et la fin du XIII^e siècle⁶. La composition picturale monumentale se développait sur tout le pourtour de la salle haute avec en point d'orgue les deux murs pignons sur lesquels on pouvait voir des cavaliers. Le mur ouest, le mieux conservé, présentait deux cavaliers se saluant et encadrant une figure en pied disposée frontalement. Ce personnage, exhibant un fanion dans chaque main, a pu être identifié

⁶ L'usage de l'imparfait est malheureusement requis pour l'évocation de ces peintures qui se développaient sur les murs pignons, sous charpente, dans les actuels combles d'un édifice non protégé. En dépit de nos efforts répétés, ni les instances de la conservation ni la propriétaire des lieux n'ont souhaité avoir recours à un minimum de protection juridique qui aurait permis d'intervenir pour sauver ce qui restait des peintures. Il y a fort à parier que d'ici peu seuls les travaux d'histoire de l'art menés sur ce décor témoigneront encore de son existence. Pour plus de détails, voir Virginie CZERNIAK, « Les peintures murales de la maison Lobios à Moissac », Bulletin de l'année académique 2001-2002, *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. LXII, 2002, p.255-259.

comme étant un roi d'armes, acteur déterminant dans le déroulement des différentes étapes d'un tournoi (fig. 4). La découverte de cette figure et la reconnaissance de sa fonction autorise de la sorte à voir dans ces peintures moissagaises la seule représentation avérée de tournoi dans le Midi languedocien.



Fig. 4 : Visage du roi d'armes, Maison Lobios, Moissac, cl. V. Czerniak.

Autre exemple avec la tour de Teyssieu où, malgré l'extrême décrépitude des peintures, l'organisation générale du décor initial peut être appréciée. On distingue en effet sur deux des murs de la tour carrée deux cavaliers affrontés qui ont pris place dans la partie supérieure de chacune des parois, dans de grandes bandes horizontales disposées au-dessus d'une fausse tenture soulignée de médaillons dont l'un conserve la représentation d'un chien courant. Si aucun élément iconographique – les armes timbrées sur les écus et les housses des chevaux sont illisibles – ne permet, à l'inverse de Moissac, de comprendre ici la dimension iconographique précise de ces peintures, en revanche les attributions de l'édifice sont d'un grand intérêt pour comprendre le sens que l'on a voulu donner à ce décor. En effet, cette tour de Teyssieu n'a vraisemblablement pas été construite pour être un lieu de résidence si l'on en juge par l'absence de tout élément de confort, l'exiguïté des lieux et la grande incommodité de la circulation entre les étages. Outre cette rapide analyse du bâti, il faut préciser que nous disposons pour ce lieu d'un texte de 1232 qui mentionne la construction de la tour pour laquelle le vicomte de Turenne, grand feudataire quercinois, reçoit alors l'hommage de ses vassaux, les chevaliers Pierre et Bertrand Bonafos⁷. Cette tour de Teyssieu est donc une construction emblématique destinée à témoigner de la puissance du grand feudataire au cœur des terres de ses vassaux. Dans un tel substrat, le décor peint prend toute sa signification. Par sa présence, il accentuait bien entendu le prestige du feudataire, particulièrement son ascendant militaire au regard du sujet développé. Mais peut-être ces peintures avaient-elles également une fonction conjuratoire : dans un contexte de rivalités vassaliques de telles illustrations guerrières pouvaient être comprises comme une image à caractère apotropaïque.

Ces évocations du milieu chevaleresque vont être plébiscitées jusqu'à la fin du Moyen Âge. Le plus bel exemple de cette pérennité thématique est assurément l'ensemble des peintures de l'ancienne aula du château de Bioule, consacré aux neuf preux, évocation infaillible de l'idéal chevaleresque par excellence au travers de ses vertus personnifiées par les héros païens, juifs et

⁷ Archives nationales, Reg.Q1-146, f°81r°. Le texte a été publié par Tibor PATAKI, « Hommages rendus aux vicomtes de Turenne, 1163-1304 », *Bulletin de la Société du Lot*, t. CIX, 1988, p.112-113.

chrétiens⁸. Ce décor pictural, réalisé dans le deuxième quart du XVI^e siècle, est associé à une mise en valeur particulière des armes des Cardaillac, seigneurs de Bioule. Une telle ostentation des références nobiliaires et militaires se justifie par la nécessité, pour le maître d'ouvrage, d'afficher son appartenance à une chevalerie noble idéale qui tend, en ce XVI^e siècle, à devenir mythique.

Si cette iconographie relevant du domaine de la chevalerie perdure, il n'en demeure pas moins que l'on peut déceler une évolution assez nette dans la production picturale conservée dans les édifices méridionaux non cultuels à la fin du Moyen Âge. Cela se manifeste par un enrichissement du corpus iconographique, une plus grande pluralité thématique, vraisemblablement à mettre en rapport avec une diversité accrue au sein de la société civile.

On note ainsi un intérêt particulier pour des sujets nettement plus anecdotiques tels que ceux développés dans un château à Vaillac ou dans une maison bourgeoise à Capdenac-le-Haut. Le premier exemple propose l'illustration de l'attaque par des rats d'un château défendu par des chats, représentée dans l'escalier du château (fig. 5). Un emplacement original pour un sujet qui l'est tout autant et que l'on rencontre davantage dans les marges des manuscrits, comme le *Bréviaire* de Renaud de Bar, daté des années 1302-1305⁹, qui présente dans l'une de ses marges un château fort habité par des lièvres et attaqué par des chiens, que dans la peinture monumentale¹⁰. Ce sujet, traité avec des animaux variés, a généralement une connotation courtoise : le château attaqué est alors la représentation métaphorique du cœur de l'être aimé qu'il faut parvenir à conquérir. Est-ce la signification qu'il convient de retenir pour notre représentation quercinoise? Au regard de la réputation qui est faite au chat dans l'imaginaire du bas Moyen Âge, on est en droit d'y penser. En effet, le chat est considéré comme possédant une nature féminine, une référence misogyne à sa supposée cruauté ! Mais on pourrait aussi comprendre cette image comme une illustration moralisatrice destinée aux puissants afin de leur rappeler la précarité d'une souveraineté qui n'est jamais définitivement acquise et peut être sujette aux attaques des plus petits : une invitation conjuratoire à la tempérance et à la magnanimité pour le maître des lieux qui pouvait régulièrement réfléchir au bien fondé de sa fonction féodale en empruntant l'escalier de son château.



Fig. 5 : Château de chats attaqué par des rats, escalier du château, Vaillac, cl. V. Czerniak.

⁸ Virginie CZERNIAK, « Les peintures murales du château de Bioule », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Tarn-et-Garonne*, t. CXXVIII, 2003, p.19-25.

⁹ *Bréviaire* de Renaud de Bar, Verdun, Bibliothèque municipale, ms 107, f°137v.

¹⁰ Nous n'en connaissons personnellement qu'un autre exemple conservé dans la chapelle Saint-Jean de Pürrg en Autriche et qui nous a été amicalement signalé par Ilona Hans-Collas. Voir son compte rendu de l'ouvrage d'Elga LANC, *Die Mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Vienne, 2002, dans *Bulletin Monumental*, t.165-1, 2007, p.126-127.

Autre sujet de réflexion mis en images dans la maison dite des gardes de Capdenac-le-Haut, près de Figeac, où l'on conserve un fragment pictural de deux mètres carrés environ qui, en dépit de ses dimensions réduites, a pu être interprété. Cette portion de décor comporte un fond végétal dans lequel sautillent deux singes disposés face à face (fig. 6). Un seul est intégralement visible et l'on peut voir qu'il tient une ceinture à laquelle est attachée une aumônière ornée de glands de passementerie. L'autre animal, dont on ne voit que la tête et une patte agrippée à une branche, porte quant à lui un panier. Cette composition, bien que très fragmentaire, correspond à une représentation figurant sur un vase en argent émaillé daté du deuxième quart du XV^e siècle, provenant de Bourgogne et conservé aux Cloisters de New York et qui présente des singes voleurs dans de la verdure. Le décor de ce vase permet de comprendre l'organisation supposée du décor peint qui nous intéresse. On peut en effet voir au bas de l'objet un personnage allongé, détroussé par des singes qui, une fois leur forfait réalisé, s'échappent avec leur butin en grim pant aux branches de la composition végétale qui couvre intégralement le vase.



Fig. 6 : Singes dans des frondaisons, Maison dite des gardes, Capdenac-le-Haut, cl. V. Czerniak.

Le thème du colporteur détroussé par une bande de singes est plutôt original dans la peinture monumentale. L'origine de ce sujet reste à déterminer précisément, mais on peut vraisemblablement y voir l'illustration d'un fabliau populaire – celui du mercier détroussé – dans la veine moraliste de la fin du Moyen Âge, qui aurait eu pour message principal la vacuité de l'attachement aux biens matériels, qu'ils aient été bien ou mal acquis, parce qu'ils sont de toutes façons destinés à disparaître.

Un renouvellement de l'expression picturale amorcé dans l'espace civil

La production picturale de la fin du Moyen Âge dans les édifices civils méridionaux est donc caractérisée sur le plan iconographique par un enrichissement thématique. Cette évolution n'est pas la seule qui puisse être notée et il convient de s'intéresser également à l'aspect stylistique de ces compositions.

Il n'est pas question de faire le point sur le style de chacun des ensembles picturaux concernés – cela n'aurait pas de sens – mais d'évoquer un cas particulier propre à servir d'exemple. L'occurrence retenue est celle d'un atelier itinérant œuvrant dans le Quercy dans les premières décennies du XVI^e siècle et dont on conserve des compositions à la fois dans des espaces religieux et dans un espace civil. Les peintures du chœur à chevet plat de l'église Sainte-Marie-Madeleine de

Soulomès, de l'église de Lunegarde et de la chapelle du château de Castelnau-Bretenoux ont été réalisées par cet atelier, de même que le décor de la salle haute de la maison du commandeur des Hospitaliers de Soulomès¹¹.

Si les peintures de la chapelle castrale sont très fragmentaires, les deux autres ensembles conservés dans les églises de Soulomès et Lunegarde, proposant tous deux un cycle christologique plus ou moins concis, sont d'une grande lisibilité et, hormis peut-être la composition, plus soignée et plus claire à Soulomès, on pourrait reprendre l'ensemble des particularités stylistiques relevées dans les peintures de Lunegarde pour les attribuer à celles de Soulomès et vice-versa. Le graphisme est aussi raide, conférant aux silhouettes la même attitude rigide, voir empesée, renforcée dans les figures masculines par une carrure aux épaules tombantes surdimensionnée par rapport à leur taille (fig. 7). Le tracé des physionomies est sec et angulaire, seulement adouci par le traitement tout à fait caractéristique des yeux, alourdis par une large paupière supérieure qui affecte les personnages d'une expression d'engourdissement particulière. Le traitement simple mais efficace du modelé, au moyen de simples traits parallèles, foncés sur les tonalités claires et clairs sur les fonds sombres, est identique dans les deux décors. Les nimbes enfin sont tous traités exactement de la même façon, en forme d'ellipse très aplatie. Outre ces similitudes au niveau des personnages, certains détails ornementaux viennent renforcer les liens évidents entre les décors tels que des gros fleurons de forme rectangulaire marqués d'un bouton central qui viennent ponctuer les éléments du mobilier représentés dans les peintures ainsi que les angles des voûtains qui les accueillent ou bien encore des arcs en accolade agrémentés de rinceaux aux feuilles épaisses et charnues.



Fig. 7 : Incrédulité de saint Thomas, chœur de l'église Sainte-Marie-Madeleine, Soulomès, cl. V. Czerniak.

La maison du commandeur des Hospitaliers de Soulomès, adjacente à l'église, conserve un fragment de peinture sur le mur pignon est de sa salle haute sous charpente (fig. 8). Cet unique témoin de la décoration peinte de cette demeure représente un petit personnage nu et ailé pris dans des rinceaux (fig. 9). Cette figure présente des caractéristiques formelles intéressantes car elles sont similaires à celles que l'on peut relever dans les peintures des églises de Soulomès et Lunegarde. Ainsi, ses ailes ostensiblement recourbées au-dessus de sa tête et soulignées de petites rémiges en virgules saillantes, de même que ses yeux si particuliers, alourdis de fortes paupières qui lui procurent une expression d'hébétude singulière, sont autant d'éléments de détails très précis que l'on retrouve *in extenso* dans les peintures des édifices de culte précités, accréditant la thèse de l'activité d'un même atelier pour la réalisation de ces différents décors. Le rapprochement avec les œuvres des édifices culturels est encore plus tangible lorsque l'on prête attention aux rinceaux à feuilles grasses et enroulements déliés dans lesquels la petite figure est installée.

¹¹ V. CZERNIAK, *op.cit.*, 2004, vol. IV, p.113-129.



Fig. 8 : Maison du commandeur des Hospitaliers, Soulomès, cl. V. Czerniak.



Fig. 9 : Putto dans des rinceaux, Maison du commandeur des Hospitaliers, Soulomès, cl. V. Czerniak.

Si cette attribution semble évidente, il convient de mentionner quelques points qui permettent d'octroyer à ce fragment de la maison du commandeur une place tout à fait décisive dans cette production picturale tardive conservée dans les édifices civils. En effet, cette élégante petite figure ailée arbore une nudité qui n'est pas habituellement requise pour les représentations angéliques médiévales. De plus, sa position qui laisse penser qu'elle s'agrippait dans les rinceaux qui l'entourent, n'est pas une posture conventionnelle pour un ange. Il semble donc que nous n'ayons pas affaire à la représentation d'une figure angélique appartenant au répertoire ordinaire de la peinture du Moyen Âge, mais plutôt à un *putto* annonçant une expression picturale déjà moderne. De la sorte, par comparaison avec les peintures encore pleinement médiévales, par la forme et par l'esprit, développées par le même atelier dans des espaces religieux, on est enclin à penser qu'en cette fin du Moyen Âge l'espace civil semble avoir été plus propice à l'expression d'un nouvel élan stylistique.

Au terme de cette présentation des principales caractéristiques de la décoration picturale connue à ce jour dans les édifices civils méridionaux, il est essentiel de préciser que toutes ces peintures sont conservées dans les demeures médiévales les plus riches, les seules à être réalisées en matériaux pérennes. Il faut ainsi continûment garder à l'esprit que nous n'avons accès qu'à une infime partie de la production picturale. Les découvertes réalisées lors des fouilles menées sur le site du Muséum de Toulouse en deux campagnes, entre septembre 2002 et septembre 2003, nous offrent l'opportunité de compléter remarquablement notre vision d'ensemble¹². En effet, ces fouilles ont permis la mise au jour des vestiges d'une des bastides périurbaines de Toulouse, connue dès 1335, vestiges composés des substructions d'un habitat réalisé en bande et délimité au sol par de larges murs de terre crue. Au cœur de ce modeste habitat de manœuvre ont été dégagés dans les strates de deux unités d'occupation des fragments de peintures réalisées sur des panneaux de torchis (fig. 10). Ces fragments présentent des rinceaux monochromes grêles et plutôt frustes d'une grande indigence stylistique mais qui présentent un réel intérêt au regard de l'endroit d'où ils proviennent. Leur découverte nous assure en effet que la décoration picturale concernait bien l'ensemble de l'habitat médiéval, du plus somptueux au plus humble. Gageons que pareil constat ne saurait être circonscrit aux seules contrées méridionales.



Fig. 10 : Fragment d'enduit peint, fouilles du Museum de Toulouse, cl. V. Czerniak.

¹² Nous remercions Jérôme Briand de l'INRAP pour tous les renseignements qu'il a bien voulu nous communiquer au sujet de ces fouilles et de leurs résultats.