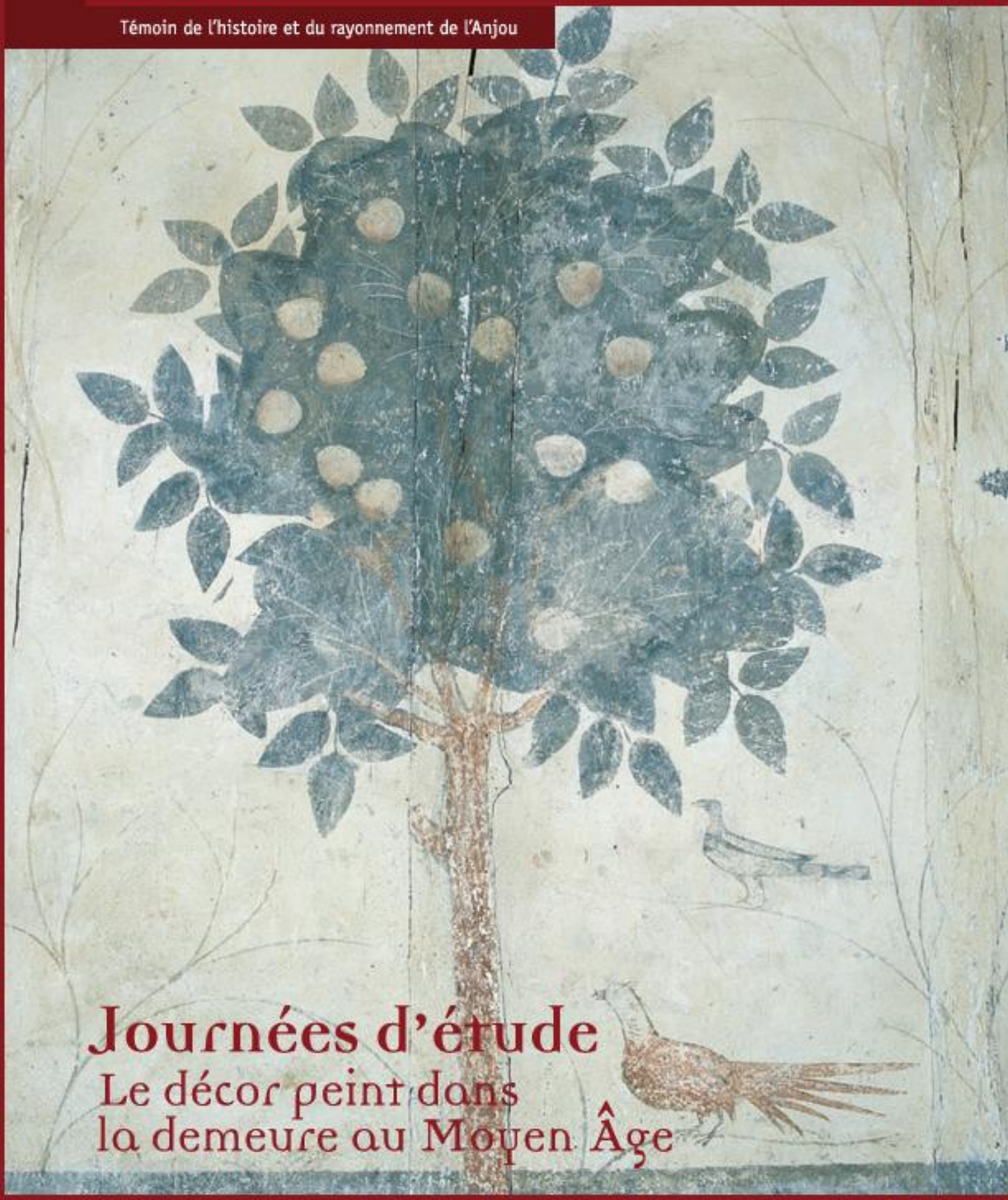
ANJOU

Collégiale
Saint-Martin

Témoin de l'histoire et du rayonnement de l'Anjou

Conseil Général
Département de Maine-et-Loire



Journées d'étude

Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge

Jeudi 15 - Vendredi 16 novembre 2007

SOMMAIRE

- Introduction – **Christine LEDUC-GUEYE** **1**
- **Virginie CZERNIAK** – Les peintures murales des édifices non cultuels dans le Midi languedocien : état de la question. **3**
- **Annie REGOND** – Le décor peint dans les demeures en Auvergne du XII^e^ au début du XVI^e^ siècle. **13**
- **Claudine LANDRY-DELCROIX** – Les décors civils du Poitou : entre profane et sacré (XIII^e^-XV^e^ siècles). **28**
- **Annick CLAVIER et Élisabeth SIROT** – Approche archéologique du décor peint de la maison noble en Dauphiné-Savoie. **41**
- **Simonetta CASTRONOVO** – Peintures murales et plafonds peints dans les châteaux, maisons fortes et édifices civils du Piémont, de la Vallée d'Aoste et de Savoie du XIII^e^ au début du XVI^e^ siècle. **50**
- **Marie-Claude LÉONELLI** – Le décor peint de la demeure en Provence : les problèmes de sa restitution au public. **72**
- **Jean-Denis SALVÊQUE** – Les décors peints des maisons de Cluny. **77**
- **Géraldine VICTOIR** – Profane ou religieux ? Le choix des sujets dans les demeures de laïcs et d'ecclésiastiques en Picardie au XIV^e^ siècle. **78**
- **Ilona HANS-COLLAS** – Le décor des maisons dans l'Est de la France : peintures murales et plafonds peints (XIII^e^-XV^e^ siècles). **92**
- **Olivier DEFORGE** – Les enduits peints dans l'architecture civile médiévale et moderne à Provins. **111**
- **Véronique LEGOUX et Marie-Ève SCHEFFER** – Regards croisés sur la construction et la décoration du logis seigneurial de Châtillon-sur-Indre à la charnière du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle. **118**
- **Christian DAVY** – Les décors peints civils entre Loire et Bretagne (XII^e^-XIV^e^ siècles). **120**
- **Christine LEDUC-GUEYE** – Les décors peints des demeures angevines au XV^e^ siècle **134**
- **Vincent JUHEL** – Habitat et peinture médiévale en Normandie. **149**
- **Pascal RICCARÈRE** – Les décors peints domestiques en Aquitaine (XIII^e^-XVI^e^ siècles) : un premier bilan. **158**
- Conclusion – **Christian DAVY** **174**

Christine LEDUC-GUEYE,
Docteur en histoire de l'art, chercheur indépendant

INTRODUCTION AUX JOURNÉES D'ÉTUDES

Lorsque nous préparions l'exposition *D'intimité d'éternité, la peinture monumentale au temps du roi René*[1], nous avons souhaité organiser à cette occasion des journées d'études, et un sujet s'est d'emblée imposé celui du décor peint dans la demeure médiévale. En effet, si la peinture murale médiévale des édifices cultuels est assez bien étudiée et a suscité, ces dernières années, des publications toujours plus nombreuses, il en va tout autrement du décor des demeures plus difficilement accessible et conservé de manière souvent fragmentaire dans ces lieux constamment réaménagés ou remis au goût du jour.

Le décor de la demeure reste donc particulièrement méconnu en dépit de la publication récente - en 2000 - de l'ouvrage de Christian de Mérindol sur *les décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*[2] ou des publications plus régionales ou locales comme celle sur *les décors peints dans les maisons de Cluny* par Pierre Garrigou-Grandchamp et Jean-Denis Salvêque[3] présent parmi nous. Il nous a donc semblé que le moment était venu de réunir pour la première fois en France des spécialistes de tous les horizons pour échanger sur ce sujet : historiens de l'art, archéologues et conservateurs-restaurateurs de toute la France et même de l'étranger avec notre collègue Simonetta Castronovo de Turin.

Depuis une vingtaine d'années, les études sur l'architecture civile médiévale en milieu urbain ou rural se sont multipliées, grâce notamment au développement de l'archéologie du bâti et permettent désormais une meilleure connaissance de ces décors, en parallèle des travaux universitaires sur la peinture murale menés sur des aires géographiques régionales, aux découvertes récentes et au concours des propriétaires. À l'aide de ce corpus qui ne cesse d'augmenter, une première synthèse sur le sujet est désormais possible à l'échelle de la France.

[1] Exposition organisée par le Conseil général de Maine-et-Loire, direction général adjointe au patrimoine, à la culture, aux sports et aux relations internationales, et présentée à Angers à la collégiale Saint-Martin du 6 octobre 2007 au 6 janvier 2008.

[2] Christian de MÉRINDOL, *La maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit*, t. 2. *Les décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*, Pont-Saint-Esprit : Conseil général du Gard – Musée d'art sacré du Gard, 2000.

[3] Pierre GARRIGOU-GRANDCHAMP, Jean-Denis SALVÊQUE, *Les décors peints dans les maisons de Cluny XII^e^-XIV^e^ siècles*, Cluny : Centre d'Études Clunisiennes, 1999.

La plupart des peintures que nous verrons au cours de ces deux journées sont inédites et leurs inventeurs nous montreront que le souci de décorer sa demeure ne fut pas uniquement une préoccupation des couches sociales les plus élevées. Si les décors peints des grandes demeures et notamment des châteaux sont les mieux connus, il n'est pas rare de retrouver dans les maisons urbaines et rurales des décors peints de plus ou moins grande ampleur : décors historiés ou ornementaux ou encore simples polychromies. Les découvertes réalisées au cours des dernières décennies dans l'habitat rural (manoirs, maisons fortes ou simples logis) remettent en question l'idée largement répandue selon laquelle seules les grandes demeures possédaient des décors peints. La peinture fut un des éléments de décoration les plus utilisés dans les habitations grâce à sa mise en œuvre rapide et à son coût de réalisation peu élevé. Avec une somme modique, il était possible de décorer son intérieur de simples polychromies ou de motifs ornementaux – imitations de pierres de taille, rinceaux ou semis de végétaux – peints avec des tons de base, ocre rouge ou jaune, peu coûteux. Lorsque le commanditaire était plus fortuné, il avait la possibilité de faire exécuter des compositions complexes avec des personnages et une palette riche en couleurs. La peinture monumentale était l'un des arts de la couleur les plus employé dans la demeure médiévale à la différence du vitrail, de la tapisserie, voire même des tentures ou encore de la peinture sur panneau.

Nous verrons quels furent les choix esthétiques et iconographiques des commanditaires, quels espaces ils privilégièrent pour ces décors : bien évidemment l'intérieur de leur demeure – la salle basse ou haute, la chambre, le retrait, l'escalier, par exemple – mais aussi l'extérieur où il est vrai la peinture est plus rarement conservée ou alors seulement à l'état de traces. Au Moyen Âge, la couleur était présente partout et plus largement que nous ne le croyons et le décor peint participait grandement à cette mise en couleur des espaces.

Le choix des sujets représentés, reflet du goût des commanditaires, a varié tout au long du Moyen Âge. Si les décors ornementaux conservés en grand nombre (imitation d'étoffes, motifs géométriques, appareil de pierres de taille ou rinceaux) sont présents sur toute la période, comme le décor héraldique ou plus rarement les sujets tirés de sources littéraires et plus particulièrement les romans de chevalerie ou les chansons de geste, leur organisation a varié au cours du temps. Quant aux sujets religieux et moralisateurs, ils n'apparaissent qu'au XIV^{e} siècle et se multiplient à la fin du Moyen Âge.

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 urbain[1], 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 recollements 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 transmis[2], son décor pictural a eu de fortes chances d'être l'objet de reprises ultérieures[3]. 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 éloquents 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 ornementales[4]. 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 Marcilhac 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 Marcilhac, 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 cerné[5], 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 septembre 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} siècle[6]. 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 Bonafos[7]. 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.

chrétiens[8]. 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 1302-1305[9], qui présente dans l'une de ses marges un château fort habité par des lièvres et attaqué par des chiens, que dans la peinture monumentale[10]. 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 Pürgg 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 Steiermack*, 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 grimpant 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 Soulomès[11].

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 cultuels 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'ensemble[12]. 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.

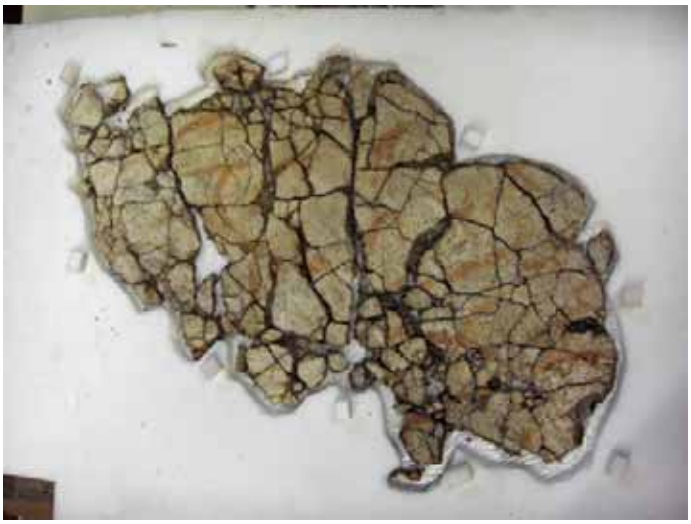


Fig. 10 : Fragment d'enduit peint, fouilles du Museum de Toulouse, cl. V. Czerniak.

[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.

Annie REGOND,
Maître de conférences en histoire de l'art
à l'Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand,
Conservateur des Antiquités et Objets d'Art de l'Allier

LE DÉCOR PEINT DANS LES DEMEURES EN AUVERGNE DU XII^E^ AU XVI^E^ SIÈCLE

Les monuments tant civils que religieux de l'Auvergne d'aujourd'hui (départements de l'Allier, du Cantal, de la Haute-Loire et du Puy-de-Dôme) conservent un grand nombre de décors polychromes de qualité, qui compte tenu des destructions et des occultations forts nombreuses dans des bâtiments habités, parfois de manière continue depuis leur création, laissent supposer une activité intense dans ce domaine. Une zone semble privilégiée, celle de la vallée de l'Allier et de ses affluents - livrant encore des ensembles inédits. Ces œuvres ont été étudiées essentiellement par Gérard Chevassus[1], Anne Courtillé[2], François Énaud[3] et Annie Regond[4], et les relevés par Marie-Laure de Contenson[5] et Gilles Grandjean[6]. Cependant, aucune étude spécifique n'a été consacrée jusqu'à maintenant à la décoration peinte des demeures. Hormis les vestiges existant, nous bénéficions, en Auvergne comme ailleurs, de relevés permettant d'étendre le corpus (relevés de scènes de joute du château de Cindré dans l'Allier conservés au musée de Moulins). Certaines des œuvres ont également bénéficié de relevés au palais de Chaillot, ce qui permet de les étudier autrement, avec les réserves d'usage : le cadrage y est parfois contestable parce que réducteur, donnant parfois l'apparence de tableaux de chevalet à des détails appartenant à de vastes compositions. Cependant, les méfaits du temps et de la pollution ne s'y sont pas fait sentir. Ayant

1 Gérard CHEVASSUS, *Peintures murales en Haut-Allier,* Clermont-Ferrand : Chamina, 2003.
2 Anne COURTILLÉ, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen-Âge*, Brioude : Watel, 1983.
« Les programmes de peintures romanes en Auvergne », *Actes* du colloque *Les peintures murales romanes, Issoire, 1991*, *Revue d'Auvergne*, 1992, n° 528, p. 291-314.
3 François ÉNAUD, « Panorama sur les peintures murales, Travaux et découvertes récentes », *Les Monuments Historiques de la France*, 1974, n°3, p.95-98.
« Les peintures murales de Villeneuve-Lembron », *Actes* du colloque international sur L'art *de Fontainebleau*, Paris, 1975, p. 185-197
4 Annie REGOND, *La peinture murale du XVI^e^ siècle dans la Région Auvergne*, Clermont-Ferrand : Institut d'études du Massif Central, 1983.
5 Marie-Laure de CONTENSON, « Historique des relevés de peintures murales du Musée National des Monuments Français », *Actes* du colloque *Les peintures murales romanes, Issoire, 1991*, *Revue d'Auvergne*, 1992, n°528, p. 215-224.
6 Gilles GRANDJEAN et Emmanuel MAGNE, *Regards du XIX^e^ siècle sur les peintures de la cathédrale du Puy*, Catalogue de l'exposition présentée au Puy-en-Velay en 2005.

mené antérieurement une recherche spécifique sur le seizième siècle, l'enquête présentée ici aura pour terme l'année 1600, découpage chronologique qui permet d'observer le passage du Moyen Âge à la Renaissance, séquence difficile à appréhender en Auvergne.

Comme dans les autres régions, les monuments les plus divers présentent des décors peints, intégralement ou partiellement conservés : des châteaux-forts remontant aux débuts de la construction des châteaux, comme ceux de Billy[7], Busset[8], Moulins, Saint-Géran à Saint-Gérand-de-Vaux[9], La Vigne à Ally[10], Branzac à Loupiac[11], Pesteils à Polminhac[12], Caillac à Vezac[13], Saint-Vidal[14], La Barge à Courpière[15], Ravel[16], Saint-Floret[17] **;** des châteaux plus récents, ou très modifiés à la fin de l'époque médiévale : Les Chaussins à Abrest[18], Chaugy à Bessay[19], Chareil à Chareil-Cintrat [20], Chambonnet à Dompierre-sur-Besbre[21], La Roche-Othon à Hérisson[22], Le Fé à Louchy-Montfand[23], L'Anglard à Mazerier[24], Saligny-sur-Roudon[25], Anjony[26], Cheyrac à Polignac[27]**,** Domeyrat[28]**,** Florival à Grenier-Montgon[29]**,** Saint-Arcons d'Allier[30]**,** Valprivas[31], Mirabel à Riom[32] et Villeneuve-Lembron[33], ont reçu des décors peints comme sculptés se superposant parfois les uns sur les autres.

Le logis de l'ancienne commanderie des templiers de Chaynat à Ludesse (Puy-de-Dôme) conserve quelques fragments de décors représentant une scène de chasse très effacée. Certaines demeures particulières urbaines, de tailles diverses, conservent, à l'intérieur comme à l'extérieur, des décors toujours fragmentaires. Et notamment les maisons canoniales proches de collégiales ou des cathédrales. Ainsi, l'ancien Doyenné et l'actuelle Maison de la dentelle à Brioude, le Logis des Clergeons de la cathédrale du Puy[34] et la Maison de l'éléphant à Clermont-Ferrand[35] conservent des

---

7 Yves BRUAND, « Le château de Billy », *Congrès Archéologique de France, Bourbonnais, 1988,* Paris : Société Française d'Archéologie, 1991, p. 75-82

8 A. REGOND, « Le château de Busset », *Congrès Archéologique de France, Bourbonnais, 1988,* Paris : Société Française d'Archéologie, 1991, p. 111-119

9 Yves BRUAND « Le château ducal de Moulins », *Actes* du colloque *Le duché de Bourbon, des origines au connétable, Moulins, 2000*, Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu autour, 2001, p. 55-63.

10 A. REGOND, *op. cit*, 1983, p. 103-111.

11 *Ibidem*, p. 147-154.

12 Nelly FAURE, *Le château de Pesteil à Polminhac (Cantal*) , Master d'histoire de l'art sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Université Blaise-Pascal de Clermond-Ferrand, 2005.

13 Monument en cours d'étude.

14 B. TOLLON, « Le château de Saint-Vidal », *Congrès Archéologique de France, le Velay, 1975*, Paris : Société Française d'Archéologie, 1976, p.704-713.

15 Monument en cours d'étude.

16 Bruno PHALIP, « Le château de Ravel », *Congrès Archéologique de France, Basse-Auvergne, Grande Limagne, 2000*, Paris : Société Française d'Archéologie, 2003, p. 325-332.

17 A. COURTILLÉ, *op. cit.*, 1983, p. 139-142.

18 A. REGOND, *op. cit*, 1983, p. 223.

19 Monument inédit.

20 A. REGOND, *op. cit*, 1983, p. 111-147, ainsi que *Le château de Chareil*, Chamalières : Canope, 1991.

21 Monument inédit.

22 A. REGOND, *op. cit*, 1983, p. 224.

23 A. REGOND, *op. cit*, 1983, p. 224.

24 A. COURTILLÉ, *op. cit.*, 1983, p. 219-223.

25 A. REGOND, « Le château de Saligny », *Congrès Archéologique de France, Bourbonnais, 1988,* Paris : Société Française d'Archéologie, 1991, p. 378-388.

26 A. REGOND, *op. cit*, 1983, p. 71-85 et p. 160-173.

27 Monument inédit.

28 A. REGOND, *op. cit*, 1983, p. 210-215.

29 *Ibidem*, p. 205-210.

30 *Ibidem*, p. 226.

31 *Ibidem*, p 216-223.

32 Monument en cours d'étude : salle dite « de Philémon et Baucis ».

33 A. REGOND, *op. cit*, 1983, p. 42-54 et p. 176-206.

34 F. ÉNAUD, op. cit., 1974.

35 Pierre GARRIGOU-GRANDCHAMP, « Trois demeures des XII^{e} et XIII^{e} siècles à Montferrand », *Congrès*

fragments remontant à l'époque médiévale. On ne peut considérer comme une demeure ordinaire la tour sud de la cathédrale de Saint-Flour que les historiens s'accordent à voir comme un lieu occupé par les chanoines. Une pièce située au second étage conserve un décor très intéressant en rapport avec l'histoire de la ville[36]. Certains logis abbatiaux, comme celui de Saint-Arcons[37] et de Saint-Dier d'Auvergne[38] présentent eux aussi des vestiges de décor de qualité.
Nous avons également retrouvé des fragments architecturaux déposés conservant des vestiges de peintures, comme cette cheminée censée provenir d'une maison ayant appartenu à la duchesse Anne de Beaujeu et actuellement présentée dans la chapelle de l'*Ecce Homo* de l'église de Saint-Pourçain-sur-Sioule[39]. Il existe également des vestiges d'encadrements de porte(?) polychromés dans les combles du château de Bompré à Barberier (Allier)[40]. Les fouilles du château de Champutet à Yzeure[41] (Allier) ont permis de se rendre compte que certaines moulures ornant cette demeure avaient été ornées de peinture. Enfin, des travaux de restauration et de réhabilitation en milieu urbain ont récemment révélé des ensembles peints qui englobaient aussi des plafonds, comme la maison dite « La Synagogue » à Hérisson[42] (Allier) ou l'hôtel de Monteyremard sis 48 rue Raphaël au Puy-en-Velay[43]. L'hôtel Arnoux de Maison-Rouge rue du Commerce à Riom[44] présente également des peintures contemporaines de sa construction à la fin du XVI^{e} siècle. À Montferrand, la restauration récente d'une grande maison datée dans ses parties les plus anciennes de l'époque romane, mais n'appartenant pas au quartier canonial, a permis la découverte d'un décor polychrome en façade remontant peut-être à l'époque de la Renaissance.

Comme partout en France, à l'intérieur de ces demeures, les pièces les plus variées peuvent avoir reçu un décor peint. L'iconographie choisie par les commanditaires y met généralement en valeur les qualités affichées, réelles ou imaginaires, de la famille propriétaire du lieu. La grande salle est naturellement la pièce privilégiée comme à Branzac, à Loupiac, Anjony à Tournemire, Polminhac à Pesteil, Ravel, Saint-Floret et Villeneuve-Lembron. Les galeries, pièces d'apparat aux longues parois, se prêtaient à la création de décors comme au château des Chaussins à Abrest et à Busset, château où la galerie fut construite au début du XVI^{e} siècle en avant du corps de logis plus ancien. À Villeneuve-Lembron, deux galeries superposées furent édifiées dès l'origine, l'une au rez-de-chaussée bordée d'arcades, la seconde au premier étage largement éclairée de fenêtres rectangulaires. Les cabinets et petites pièces localisées dans les tours – Chareil à Chareil-Cintrat, Domeyrat, La Barge à Courpière, Villeneuve-Lembron – présentent des décors à l'iconographie souvent plus savante que dans le reste de la demeure, comme nous le développerons plus loin. L'escalier, qui à partir de la Renaissance devient un « morceau de bravoure » de la demeure, reçoit parfois dès l'époque gothique un décor comme à Chareil, Caillac à Vezac ou Saint-Arcons.
Les chapelles et oratoires se prêtaient bien sûr à la création de peintures à l'iconographie religieuse. Des exemples sont conservés au château de l'Anglard à Mazerier, au donjon de la Mal-Coiffée du château de Moulins, au château d'Anjony à Tournemire, à Saint-Vidal ou à Villeneuve-Lembron. Plus étonnant, le château de Villeneuve-Lembron conserve une écurie de grande taille dont la voûte présente une vaste surface peinte, vouée à la guerre. Une pièce à la fonction indéterminée, située au premier étage du pavillon central de la galerie du musée Anne de Beaujeu, appartenant au château

---

Archéologique de France, Basse-Auvergne, Grande Limagne, 2000, Paris : Société Française d'Archéologie, 2003, p.279-289.

36 A. COURTILLÉ, *op. cit.*, 1983, p. 217-218.

37 A. REGOND, *op. cit*, 1983, p. 226.

38 A. COURTILLÉ, « Les programmes des peintures romanes en Auvergne », Actes du colloque d'Issoire *Les peintures murales romanes* , 1991, p. 104.

39 A. REGOND, *Saint-Pourçain, Histoire et Patrimoine*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 1985, p.4.

40 A. REGOND, « Du nouveau sur le château de Chareil », *Bulletin Historique et Scientifique d'Auvergne*, Janvier-Mars 2001, p. 37-49.

41 Rapport consultable au Service régional de l'Archéologie d'Auvergne.

42 Peintures inédites.

43 Monument inédit.

44 Bénédicte RENAUD, *Riom, Une ville à l'oeuvre*, Lyon : Société Française d'histoire Urbaine, 2007

de Moulins, conserve aussi un décor de paysages (?) certainement contemporain de la construction du bâtiment entre 1498 et 1503[45]. Rares sont les peintures murales extérieures à être parvenues jusqu'à nous, mais il faut signaler à Montferrand l'éléphant (fig.1 et fig.2) qui donna son nom à la maison canoniale où il fut peint au début du XIII^{e} siècle (?), ainsi que des coupes de pierre à Chareil et Villeneuve-Lembron.

Fig. 1 : Façade de la Maison de l'éléphant, rue Kléber à Clermont-Ferrand, cl. A. Regond.

Fig. 2 : Détail de la peinture représentant l'éléphant, maison de l'éléphant Clermont-Ferrand, cl. A. Regond.

À l'intérieur des pièces citées, les peintures se répartissent de manière récurrente à des emplacements précis : les cycles narratifs occupent les murs latéraux comme à Saint-Floret ou Anjony, de même que les sujets moralisateurs à Branzac. Ces parois, fréquemment modifiées, endommagées par le mobilier, ont souvent perdu leur décor. Ainsi, il est probable que les murs de la grande salle du château de Florival aient été enrichis de scènes aujourd'hui disparues. Les voûtes s'élèvent parfois en continuité des murs comme à Saint-Floret, où elles ont reçu un décor autonome, comme à Florival où y est célébrée la culture de la vigne. À Chareil, les voûtes en berceau en plein cintre rampant des quatre volées d'escalier et des deux cabinets ont intégralement conservé un décor extrêmement savant. Les retombées des plafonds des grandes salles de Chareil, de la maison rue Raphaël au Puy, de Ravel et Villeneuve-Lembron se prêtent aux décors héraldique et mythologique.

45 Annaelle VOYRON, *Étude architecturale du pavillon Anne de Beaujeu et de la galerie Armand Brugnaud depuis la construction du pavillon jusqu'au XXI^{e} siècle*, Master sous la direction d'A. Regond, 2008, p.32.

Les cheminées accueillent des scènes isolées comme les épisodes mythologiques des cabinets de Chareil, la scène de joute du logis canonial de la cathédrale de Saint-Flour (fig.3) ou des emblèmes héraldiques comme dans la grande salle d'Anjony. Les cheminées sculptées étaient souvent polychromes et la peinture, parfois rehaussées de dorures, avait pour rôle de souligner les reliefs, comme dans les grandes salles de Chareil, Anjony et Villeneuve-Lembron[46]. La cheminée déposée à l'église de Saint-Pourçain conserve de très beaux rehauts de couleurs. Il faut noter que même les jouées peuvent intéresser les artistes, comme à Chareil où la cheminée de la grande pièce du premier étage, côté nord, a reçu sur la jouée gauche la figure de Mars et sur la jouée droite celle de Vénus accompagnée de Cupidon. Les embrasures de fenêtres des monuments médiévaux offrent des surfaces suffisantes pour que des ornements puissent y trouver place, comme c'est le cas à Saint-Vidal et Villeneuve-Lembron[47]. Il ressort donc que n'importe quelle partie de l'habitation au Moyen Âge et pendant la Renaissance était susceptible de recevoir un décor.

Fig. 3 : Scène de Joute, logis canonial, tour sud, cathédrale de Saint-Flour, cl. A. Regond.

À la différence d'autres régions, on déplore en Auvergne un anonymat presque total des artistes. Aucun d'entre eux n'a été identifié avant la fin du XVI^{e} siècle. Le seul ensemble peint connu dont l'artiste ait été identifié appartenait à une église, alors située dans le diocèse de Bourges, Saint-Désiré, où l'on pouvait lire au XIX^{e} siècle l'inscription « *Omblardus fecit,* 1116 ». Mais en 1866 après l'avoir relevé, l'architecte chargé de la restauration du monument alors en péril, Denis Darcy, détruisit cette peinture. Le relevé conservé au Palais de Chaillot à Paris revêt ainsi une grande importance[48]. Pour être tout à fait objectif, il faut rappeler que le verbe « *fecit* » ne signifie pas forcément qu'Omblardus ait été peintre, il pourrait aussi s'agir du religieux ayant ordonné l'œuvre. Il faut attendre la fin du XVI^{e} siècle, au château de Domeyrat, avec la signature d'un certain Lafleur, par ailleurs inconnu, pour connaître le nom d'un peintre.

Si les peintres demeurent dans l'ombre, il n'en va pas de même des commanditaires, que le cadre de cette contribution ne permet pas d'énumérer tous, qu'ils soient laïcs ou ecclésiastiques. La présence d'éléments héraldiques, ou les connaissances déjà publiées concernant l'édification de monuments décorés permet de cerner la personnalité artistique des hommes et des femmes qui

46 Polychromie visible sous les décors de bois ajoutés au XVII^{e} siècle, et donc impossible à photographier.

47 Je laisse délibérément de côté, malgré le grand intérêt historique qu'ils présentent, les graffiti tracés par les habitants, comme au château de Saint-Diéry (Puy-de-Dôme) où un ancien chevalier de Malte, ayant participé à la bataille de Lépante, prisonnier au château, dessina sur une embrasure une galère munie de son caractéristique canon de chasse, et battant pavillon de l'ordre de Malte.

48 Photographie de ce relevé accessible sur la base « Mémoire » du Ministère de la Culture.

furent à l'origine des œuvres peintes. Car il s'avère très souvent que le décor polychrome, généralement prévu dès le début du chantier, constitue la phase ultime du projet architectural, et entre dans un programme plus vaste, incluant aussi la présence de sculptures ornementales ou emblématiques, puisant parfois aux mêmes sources d'inspiration que les peintures. Parmi ces donneurs d'ordres, le duc de Berry, qui reçut l'Auvergne en apanage en 1360 constitue la figure même du grand commanditaire de l'époque gothique. Il fit reconstruire le palais de Riom entre 1382 et 1389[49], mais de cet ensemble ne demeure que la Sainte-Chapelle, dont la polychromie fut refaite au milieu du XIX^{e} siècle. On peut tout de même supposer, sans affabuler, que la présence d'un tel foyer artistique stimula l'activité et eut un effet bénéfique sur la commande. Un phénomène similaire se reproduira au siècle suivant avec la famille de Bourbon, directement liée à la royauté, qui avait dû, pour ses diverses demeures, passer des commandes à certains artistes. Anne de Beaujeu, fille du roi Louis XI et duchesse de Bourbon, n'a pas manqué de faire exécuter des décors, comme celui, disparu, des murs de la chapelle du palais ducal de Moulins, qui étaient recouverts d'initiales, de blasons et d'emblèmes comme le chardon et la ceinture d'Espérance[50]. Autour de ce foyer, les serviteurs des Bourbon et leurs descendants[51] agirent de même par imitation, et commandèrent aux artistes des décors témoignant de leur fréquentation de la cour de Moulins puis, après la reprise en main du duché par François I^{er} en 1523, de celle de Paris. Louise Borgia, unique fille de César Borgia, et épouse de Pierre de Bourbon-Busset, fut sans doute à l'origine du décor de la galerie du château de Busset, vers 1530-1540. Pierre Flote, mort en 1302, ambassadeur du roi Philippe le Bel, auprès du roi d'Angleterre et de l'Empereur Albert 1er et du pape Boniface VIII, avait séjourné dans plusieurs cours européennes. Rigault d'Aureille (vers 1465-1517), né à Villeneuve-Lembron, diplomate ayant parcouru l'Europe, fit exécuter un important décor déjà évoqué. À la fin de la période, le lyonnais Antoine du Verdier (né en 1544) était un gentilhomme humaniste, auteur de l'une des premières *Bibliographie*, ce qui ne l'empêcha pas de commander un décor à l'iconographie très traditionnelle pour son château de Valprivas. Parmi les religieux, nous avons déjà noté le rôle de nombreux chanoines, mais les figures de prélats restent encore dans l'ombre sur ce point.

Évolution iconographique et stylistique

Si les sujets traités dans les oratoires et les chapelles présentent peu de changements, il n'en va pas de même pour les pièces habitées. On est frappé par la richesse et la variété des thématiques abordées dès l'époque romane, et de l'enrichissement qui se produit au cours des siècles. Ne pouvant ici les énumérer tous, quelques exemples seulement illustreront le propos. L'évolution stylistique, quant à elle, est tributaire de l'évolution générale des formes artistiques dans une région éloignée des grands centres de création. Une étude sur la sculpture mettrait probablement à jour les mêmes caractéristiques.

Pour l'époque romane, attardons-nous sur le logis des clergeons de la cathédrale du Puy, bâtiment sans doute élevé à la fin du XII^{e} siècle ou au tout début du XIII^{e} siècle par l'évêque Bertrand de Chalacon. Il ouvre au rez-de-chaussée sur le cloître de la cathédrale. La pièce située à ce niveau fut affectée à divers usages, salle capitulaire, puis salle des morts et ne semble pas avoir constitué un espace habité. Par contre, les étages semblent bien avoir formé des lieux d'habitation, présentant un certain confort. Au second étage, la salle traditionnellement appelée « salle d'armes », conserve, entre deux fenêtres, une partie d'échecs très célèbre relevée par Léon Giron en 1890. Elle fut restaurée en 1964-1965 par Baudouin et Ten-Kate, sous la maîtrise d'oeuvre de François Énaud,

49 Sur ce monument, voir Franck DELMIOT, Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Bénédicte RENAUD, *Riom, le palais de Justice et la Sainte-Chapelle, Puy-de-Dôme*, Paris, 1999, Image du Patrimoine n° 192.

50 Lettre adressée par Noël Cousin à Peiresc, publiée par Pierre PRADEL, « Le premier édifice de la Renaissance en France », *Mémoire de la société nationale des antiquaires de France*, 1969.

51 Au sujet de ce cercle de notables entourant les Bourbon, voir Olivier MATTEONI, *Servir le Prince, Les Officiers du duc de Bourbon à la fin du Moyen Âge, 1356-1523*, Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 1998.

qui publia ses découvertes en 1968[52]. Il s'agit d'une *Partie d'échecs* (fig. 4 et 5) mettant en scène, d'après les différents chercheurs qui se sont penchés sur cette rare iconographie, Charlemagne et le roi Maure Mirat, suivant la légende de *Guillaume au court nez*. Sous l'échiquier représenté sans aucun souci de perspective, se dresse la figure d'un prélat, soit Adhémar de Monteil, important meneur de la croisade, ou plus vraisemblablement de Bertrand de Chalacon, mort en 1213 après avoir participé à la croisade contre les albigeois et au siège de Béziers en 1209, et commanditaire du bâtiment.

Fig. 4 : Relevé de la Partie d'échecs par Philippe Kaepplin, 1968, logis des clergeons, cathédrale du Puy, cl. SDAP Haute-Loire.

Fig. 5 : Détail de l'échiquier, logis des clergeons, cathédrale du Puy, cl. A. Regond.

Dans la même pièce, on conserve aussi la représentation du siège d'une cité fortifiée. Relevée par Giron en 1890, elle fut, elle aussi, dégagée et restaurée sous la direction de François Énaud, qui en fit également exécuter un relevé par Philippe Kaeppelin. Moins bien conservée que la partie d'échecs, elle n'en est pas moins très riche dans ses détails d'architecture, de vêtements et d'armement (casques ronds ou pointus, boucliers pointus, etc.). Les interprétations de l'iconographie de ces deux peintures ont été nombreuses et hasardeuses. On peut toutefois affirmer que les deux épisodes témoignent du rôle joué par la cathédrale du Puy dans les relations entre l'Islam et la Chrétienté, et, peut-être dans les relations entre le pouvoir royal et les « hérétiques » du midi de la France. Au premier étage, une vaste salle conserve un décor profane peint à fresque sur les murs sur une hauteur de 1m60, et également sur la hotte de la cheminée[53] (Fig. 6 et 7). Il s'agit d'une série de tondi d'un diamètre allant de 42 à 55 cm, juxtaposés et contenant des griffons rappelant les tissus orientaux. Les motifs de remplissage entre les cadres présentent des rinceaux de grande qualité.

52 F. ÉNAUD, « Peintures murales découvertes dans une dépendance de la cathédrale du Puy-en-Velay (Haute-Loire). Problèmes d'interprétation », *Les Monuments Historiques de la France*, 1968, n°4, p. 30-76.

53 Reproduite par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire d'Architecture*.

Fig. 6 : Murs de la salle du premier étage, logis des clergeons, cathédrale du Puy, cl. A. Regond.

Fig. 7 : Détail de la cheminée de la salle du premier étage,
logis des clergeons, cathédrale du Puy, cl. A. Regond.

Au XIII^{e} siècle, un certain tarissement de la production semble se faire sentir, à moins qu'il ne s'agisse de lacunes dues aux destructions, ou encore à des datations erronées. Ainsi la *Joute chevaleresque* à Cindré (Allier), relevée au XIX^{e} siècle par Anatole d'Auvergne, constitue-t-elle l'unique témoignage connu. Disposés en une frise délimitée par des bandeaux décoratifs aux vives couleurs, vingt chevaliers s'affrontaient deux par deux, le visage entièrement caché par leur heaume. Des musiciens, de plus petite taille, accompagnaient les soldats. L'élément héraldique apparaît déjà sur les écus.

Au tournant des XIII^{e} et XIV^{e} siècles, deux intéressants décors furent exécutés. L'un dans la maison du Doyen du chapitre à Brioude, où l'on conserve un bel ensemble de poutres peintes et de vestiges de peintures murales datés vers 1285-1290. Les chanoines-comtes de Saint-Julien de Brioude étaient de grands personnages et leur doyen, issu de la haute noblesse, comme les Mercoeur, seigneurs de la ville. Au XII^{e} siècle, de violentes querelles opposèrent la prévôté du chapitre, tenue par la famille des comtes d'Auvergne, et le doyenné, tenu par les cadets de la famille de Mercoeur. Le bâtiment abritant le doyenné brûla à la suite d'un affrontement et fut reconstruit vers 1260-1280. Le nouveau doyen, Jaucelin de la Garde, voulut en faire un édifice de prestige. Aujourd'hui le bâtiment a pratiquement perdu tout caractère à l'extérieur, mais la grande pièce du premier étage a conservé un intéressant décor. Le plafond est constitué de seize poutres avec 400 écussons de 156 types, parmi lesquels ceux de Jaucelin de la Garde (d'argent au chef de gueules), de Mercoeur (de gueules à fasces de vair), de France, de Navarre, de Castille, de Lorraine, de

Champagne, de l'évêque de Mende. Les murs conservent des traces de peintures plus récentes. La pièce du deuxième étage conserve aussi des vestiges de peintures gothiques. Le second décor, une frise héraldique, est conservé au château de Ravel (fig.8, 9 et 10). Le roi Philippe III avait fait l'acquisition du château en 1283. Son successeur Philippe-le-Bel l'offrit à son conseiller Pierre Flotte, d'origine auvergnate, et déjà cité. Devenu garde du sceau royal en 1299, il commanda pour la « Salle aux écus » cinquante-trois écus armoriés (quatre ont disparu lors de l'agrandissement de la pièce au XV^{e} siècle) qu'il fit peindre à la partie supérieure des murs sur un fond bleu. Anne Courtillé propose de les dater de 1299 et de les lier au mariage entre Édouard 1er d'Angleterre et Marguerite de France négocié par le commanditaire. En effet, les armes d'Angleterre et de France voisinent avec celles de nobles auvergnats. L'aspect historique de ce décor ne doit pas occulter la qualité d'exécution remarquable des ornements occupant le bandeau limitant la frise de blasons. D'une grande finesse, ils mettent en scène de petites créatures hybrides.

Fig. 8 : Salle aux écus, vue d'ensemble de la pièce, château de Ravel, cl. A. Regond.

Fig. 9 : Détail d'un blason, salle aux écus, château de Ravel cl. A. Regond.

Fig. 10 : Détail d'un ornement de la frise, salle aux écus, château de Ravel cl. A. Regond.

À partir de la fin du XIV[e] siècle, la production se fait plus abondante. Dans la grande salle du château de Saint-Floret (fig. 11, 12 et 13), restaurée puis dérestaurée, il s'agit d'une représentation du *Roman de Tristan et Iseut* (1360-1380). À l'origine quarante scènes avaient été tirées de manuscrits contemporains, dont certains passages ont été reproduits en forme de légende. Il ne reste de nos jours que treize épisodes, mettant en scène des combats chevaleresques, ainsi qu'un château, écho de celui de Saint-Floret avec les têtes d'Iseut et de sa suivante Brangaine. Le style de cet ensemble dénote un artiste ayant le sens du mouvement, notamment dans les combats et les chevauchées, et du modelé pour les visages. Si les couleurs sont relativement peu variées (fonds ocre jaune et ocre rouge), au moins ont-elles le mérite d'être harmonieuses. Les expressions des visages souffrent également d'une certaine monotonie, mais ils ne sont pas conçus pour être examinés de près.

Fig. 11 : Vue extérieure du château de Saint-Floret cl. A. Regond.

Fig. 12 : Vue d'ensemble de la salle du donjon du château de Saint-Floret, cl. A. Regond.

Fig. 13 : Détail du Combat de Palamède, salle du donjon du château de Saint-Floret cl. A. Regond.

Au XV[e] siècle**,** la production est de mieux en mieux connue, mais la qualité devient inégale. Au château de Langlard à Mazerier, Agnès de Montmorin, dont les armes figurent sur l'une des clés de voûte, trois fois veuve, commande pour sa chapelle, sans doute entre 1470 et 1485, un décor heureusement conservé jusqu'à nos jours. Le *Jugement Dernier* et l'*Enfer* y figurent avec un luxe de détails très impressionnant au sens propre du mot, et qui n'est pas sans rappeler l'œuvre peinte à l'intérieur du porche de Saint-Austremoine d'Issoire. Le Christ du Jugement avec le glaive et la branche entre les dents y fait la même apparition, les damnés y sont conduits dans un Enfer où aucun détail douloureux n'est épargné. Les élus sont accueillis par saint Pierre, et le Paradis ressemble étrangement à un château contemporain, si ce n'étaient les anges musiciens peuplant les créneaux. Pourtant l'élément le plus étrange de l'ensemble est le ciel, aux couleurs d'orage dramatiques.

À Langlard, apparaissent déjà dans les détails d'ornement architectural des rinceaux évoquant l'Antiquité. On pourrait se croire aux portes de la Renaissance. Pourtant, la transition avec cette nouvelle étape de l'histoire de l'art sera extrêmement longue. Sur les murs de l'oratoire du château de Busset s'opère une partie de ce passage (fig. 14).

Fig. 14 : Calvaire, oratoire du château de Busset, cl. A. Regond.

Les diverses scènes de la *Passion* et les figures de saints, vers 1470, sont disposées comme des tableaux de chevalet, encadrées d'un trait brun simulant un cadre de bois. La galerie basse de Villeneuve-Lembron, vers 1510, reprend une thématique misogyne très virulente, et toutes les légendes y sont tracées en lettre gothiques, même si aux côtés du portrait du maître de maison Rigault d'Aureille apparaît un astrologue, figure obligatoire des cours de la Renaissance. L'oratoire du château d'Anjony, installé vers 1525, dans une tour gothique reprend tels quels les schémas médiévaux pour la *Passion*, avec un espace parfois suggéré par quelques quadrillages, mais où les seuls éléments vraiment nouveaux sont quelques pièces de costume contemporain et surtout des ornements architecturaux antiquisants plaqués sur des structures traditionnelles. Au château de la Vigne à Ally, vers 1530-40, la *Scène de chasse* s'inscrit là encore dans la tradition médiévale, mais commencent à apparaître des visages de profil dans des tondi au milieu de rinceaux. À la même époque, la galerie de Busset, commandée vraisemblablement vers 1530-1540 par Louise Borgia, a pour source d'inspiration des modèles médiévaux : les illustrations d'un manuscrit des poèmes d'Henri Baude (v.1430- v. 1496-1519) : *Les Dicts Moraux pour mettre en tapisserie*[54] (fig. 15 et 16).

[54] BnF : ms fr. 24461.

Fig. 15 : « Aux dangereux degrez n'allez.. », galerie du château de Busset, cl. A. Regond.

Fig. 16 : « Le Religieux et le Gorrier», galerie du château de Busset, cl. A. Regond.

Si l'artiste a conservé les lettres gothiques pour retranscrire les textes, il a cependant, tout en reprenant la composition de chacune des pages illustrant les poèmes, « reconstruit » les édifices dans un style évoquant, me semble-t-il, les premières œuvres de Bramante à Milan et en particulier

la célèbre gravure que Bernardo Prevedari exécuta d'après le dessin du maître urbinate en 1481[55].
Il faut arriver dans les années 1560 pour voir éclore un décor peint, concomitant avec un décor sculpté, entièrement dégagé des influences médiévales. Au château de Chareil, le propriétaire, contrôleur ordinaire des guerres mais issu d'un milieu d'hommes de loi plutôt modeste, avait peut-être eu l'occasion de voyager en Italie, mais il avait surtout entretenu des relations quasi familiales avec un humaniste Blaise de Vigenère (1523-1596)[56] qui, lui, avait avec certitude visité Rome. Ainsi apparaît, entre le commanditaire et les artistes, la figure de l'humaniste, apte à donner le programme iconographique et fournir les modèles : le traité *d'Architecture* de Sébastiano Serlio (1537), les *Métamorphoses d'Ovide illustrées* (1557) et un traité de *Chiromancie* (1549) offrant des dieux planétaires pour la voûte de l'un des cabinets. Les scènes figurées (fig. 17, 18 et 19) sont entourées de grotesques inspirés de gravures d'Enea Vico (1520-1573), Domenico del Barbiere (1506-1565) et René Boyvin (1530-1598). Toutes les inscriptions sont écrites en caractère romain. Malheureusement les peintres appartenant à l'équipe de Chareil n'avaient pas tous le même degré d'habileté, et certains détails sont moins réussis. Et, quelques années plus tard, vers 1570-80, au château d'Anjony, le propriétaire Michel d'Anjony, commandait pour la grande salle de son donjon, à l'occasion de son mariage, une série des *Neuf Preux*, inspirée par des xylographies déjà centenaires[57]. Certes, les arcs surbaissées au centre desquels ils chevauchent sont ornées de rinceaux antiquisants, mais l'ensemble du décor, où figurent également en abondance les blasons des maîtres des lieux, présente un aspect général comme un charme très médiéval.

Fig. 17 : Vue d'ensemble de la 1ère volée d'escalier,
d'après Enea Vico Chareil, château de Chareil, cl. A. Regond.

55 Arnaldo BRUSCHI, *Bramante*, Roma : Laterza, 1993, p. 42, avec bibliographie sur cette œuvre qui est encore l'objet de travaux aujourd'hui.

56 A. REGOND, « Du nouveau sur la château de Chareil », *Bulletin Historique et Scientifique d'Auvergne*, Janvier-Mars 2001, p. 45.

57 Sur ce thème pendant la Renaissance, voir A. REGOND, *Les Neuf Preux*, Aurillac, 1980.

Fig. 18 : Ensemble du Cabinet des Planètes, château de Chareil, cl. A. Regond.

Fig. 19 : Troisième volée d'escalier, détail : Apollon, d'après Enea Vico, château de Chareil, cl. A. Regond.

Ainsi, à la fin du XVI^{e} siècle, pour les châteaux de Domeyrat (après 1598) et Villeneuve-Lembron, (après 1592) où opère peut-être la même équipe de peintres, reprend-on les mêmes procédés décoratifs qu'à Chareil : des scènes mythologiques ou cynégétiques entourées de grotesques. Les propriétaires de Domeyrat depuis 1592, Françoise de Langeac et Jacques de La Rochefoucauld, ou leur peintre Lafleur, avaient toutefois en main un recueil de gravures plus récent, celui d'Antonio Tempesta (1555-1630), consacré aux *Chasses* et paru en 1598 (fig. 20). On remarquera toutefois que le sujet choisi avait déjà donné lieu à plusieurs interprétations en

Auvergne. En effet, à Villeneuve-Lembron, on retrouve des sujets rencontrés à Chareil comme la *Naissance d'Adonis*, d'après la même gravure de Bernard Salomon (1557), cependant il faut souligner l'originalité de la voûte de l'écurie, où, sur les deux longs côtés, se déroulent deux batailles : l'une contemporaine, l'autre antique. Quatre tondi sont placés symétriquement, contenant des sujets illustrant la musique, c'est à dire l'harmonie opposée aux fracas de la guerre. En effet, peu après l'édit de Nantes, la France sortait d'une difficile période de guerres civiles, qui n'avait pas épargné l'Auvergne[58].

Fig. 20 : Scène de chasse, d'après la Tempesta, château de Domeyrat, cl. A. Regond.

Au terme de cette rapide évocation, il apparaît que loin des bords de Loire, de Paris, des Flandres et de l'Italie, l'Auvergne a vu se développer dans les demeures un art de la polychromie de l'architecture qui suit, avec un certain décalage, les modes venues de l'extérieur. La présence de commanditaires de haut rang ne s'est pas révélée suffisamment pérenne pour susciter de véritables foyers artistiques sur une longue durée. Cependant leur passage a tout de même impulsé ponctuellement quelques créations de qualité. La relative pauvreté de certaines zones au XIX^{e} siècle, de même que l'absence d'opérations militaires pendant les guerres mondiales ont protégé les monuments privés de destructions irrémédiables. Il en résulte que cette région constitue un assez bon lieu d'expérimentation pour observer l'évolution artistique : des oeuvres romanes de grande qualité, une production peu importante au début de l'époque gothique, puis un corpus qui s'amplifie et se diversifie à partir de la fin du XIV^{e} siècle, pour parvenir, à la fin de l'époque médiévale, à une certaine abondance, pas toujours synonyme de qualité d'exécution. Et le Moyen Âge se prolonge jusque dans le troisième quart du XVI^{e} siècle, pour céder la place à une Renaissance amorcée dès les années 1510, et qui ne s'imposera vraiment qu'à la fin du siècle, l'adéquation entre l'iconographie mythologique et les formes antiquisantes n'étant que rarement effective.

58 A. REGOND, « Le décor peint du château de Villeneuve-Lembron, hommage à l'action d'Henri IV ? » *Bulletin de la Société d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 1984, n°1, p. 17-21.

ANJOU
Collégiale Saint-Martin
Journées d'étude
Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge

Claudine LANDRY-DELCROIX,
Docteur en histoire de l'art

LES DÉCORS CIVILS DU POITOU DU XII^E AU XV^E SIÈCLE. ÉTAT DE LA QUESTION

Les peintures murales gothiques du Poitou proviennent en majorité d'édifices religieux. Les décors civils sont très rares et fragmentaires, mais ils n'en sont que plus précieux car ils offrent le témoignage d'un type de peinture plus que tout autre soumis aux aléas du temps. Des découvertes restent toujours possibles comme le prouvent les peintures mises au jour en 2006 dans une maison de Morthemer (Vienne) ou bien le fragment découvert au château de Chauvigny.

Les pertes sont considérables quand on pense au nombre d'édifices disparus. Parfois pour certains d'entre eux, les documents d'archives livrent des indications sur l'activité picturale qui put y régner. Il s'agit alors de demeures princières ou seigneuriales. Le château de Poitiers, situé au confluent de la Boivre et du Clain, fut complètement transformé à la fin du XIV^e siècle par Jean de Berry qui en avait fait sa résidence lors de ses séjours à Poitiers. De forteresse il devint lieu de plaisance, comme le montre la célèbre miniature des *Très riches Heures du duc de Berry*[1]. Les travaux débutèrent en 1382, et, pour l'orner, le duc de Berry fit appel à de nombreux peintres dont certains sont connus par les archives. On peut citer Jean Richard, Jacquemart de Hesdin et Jean de Hollande[2] qui exécutèrent des travaux de décoration ou peignirent des blasons mais les sources ne livrent pas de commandes d'autres décors, en particulier figurés, alors que le château comportait outre les pièces d'habitation, une chapelle et un oratoire. Il en va de même du château de Lusignan, autre résidence du duc de Berry en Poitou, dont le mois de mars des *Très riches Heures du duc de Berry*, conserve également le souvenir[3]. Les équipes du duc y travaillèrent en même temps qu'au

[1] Mois de juillet du calendrier, (Chantilly, Musée Condé, *Très riches Heures du duc de Berry,* f. 7 v). Voir reproduction dans *Très riches Heures du duc de Berry,* Musée Condé, Chantilly, Introductions and Legends by J. LONGNON and Raymond CAZELLES, London, 1993 [1969], p. 8.

[2] Jacquemart de Hesdin est davantage connu comme enlumineur de plusieurs des manuscrits du duc de Berry : *Petites Heures* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms 18014), *Grandes Heures* (aujourd'hui perdues, sauf peut-être un folio conservé au Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. RF 2835) et *Très Belles Heures,* (Bruxelles, Bibliothèque royale 11060-61) pour une partie, attribution discutée. Les deux autres peintres sont inconnus. Jacquemart de Hesdin et Jean de Hollande sont célèbres pour la querelle qui les opposa lorsque ce dernier accusa le premier d'avoir brisé ou fait briser par son valet Godefroy son coffre « estant au chastel de la ville de Poitiers » et de lui avoir dérobé des couleurs et des patrons. Cette querelle se termina par la mort de Perrot Garnier, beau-frère de Jean de Hollande, tué d'un coup d'épée par Godefroy, voir *Archives historiques du Poitou,* t. 24, p. 299-301. Cette querelle montre l'importance des modèles, les convoitises qu'ils suscitaient et peut-être que Jean de Hollande était un peintre reconnu de ses pairs.

[3] Mois de mars du calendrier, (Chantilly, Musée Condé, *Très riches Heures du duc de Berry,* f. 3 v). Voir reproduction

château de Poitiers.

Pour le château d'Argenton (Deux-Sèvres), on sait qu'un peintre, Pierre Mervache, surnommé l' « Appelle poitevin » et dont les mérites sont vantés à la vicomtesse de Thouars vers 1505[4], fut appelé non pas pour exercer son art mais en tant qu'expert. Il fut chargé d'évaluer le montant des travaux de peinture exécutés lors de la rénovation du château par Philippe de Commynes pendant le procès qui opposa sa veuve, Hélène de Chambes, à Jean de Châtillon[5]. C'est en dire l'importance.

En ce qui concerne le Palais de Poitiers, demeure princière toujours en place, des marchés sont connus. Par exemple, Alphonse de Poitiers fit exécuter en 1243 et en 1244 des travaux de peinture pour l'*aula*, la grande salle[6]. Philippe le Bel, en 1308, y fit travailler ses peintres romains, Filippus Bizuti, son fils Johannes et Nicolaus Desmarz[7]. Entre temps, la chapelle Saint-Vivien avait fait l'objet de travaux plus modestes à l'occasion de la réfection d'une baie en 1290[8]. Rien ne subsiste de tous ces travaux dont on ne connaît pas la nature précise. À partir de 1384, Jean de Berry fit réaménager la grande salle du Palais et reconstruire la tour Maubergeon qui lui est accolée. Les enduits peints qui devaient couvrir les murs ont disparu, seules des traces de couleur bleu et rouge subsistent aux nervures des voûtes de la salle du premier étage de la tour et, dans un corps de bâtiment qui la relie à la grande salle, un fragment de décor constitué de quelques fleurs de lys.

Quelques-uns des peintres du duc de Berry comme Jean Richard ou Jean de Hollande sont encore actifs à Poitiers dans le premier quart du XV^e^ siècle et les archives révèlent le nom d'autres artistes tels Denys de la Barre, Jehan et Étienne Maynard, Guillemain du Buc (Guillot Debuc), Denis Gordet, Hilairet Thomazeau, Pierre Garnier ou Pierre Mervache, déjà cité, qui ont travaillé en Poitou tout au long du XV^e^ siècle ou au début du XVI^e^ siècle[9].

Pour ces artistes, les textes n'indiquent que la mention de travaux de peinture de blasons ou de bannières. Les peintres de cette époque étaient souvent polyvalents, et, quand on constate qu'ils

---

dans *Très riches Heures du duc de Berry*, Musée Condé, Chantilly, Introductions and Legends by J. LONGNON and Raymond CAZELLES, London, 1993 [1969], p. 5.

[4] Lettre de Jean Bouchet à la vicomtesse de Thouars, publiée par Hugues IMBERT, *Mémoires de la Société de statistique des Deux-Sèvres*, 2^e^ série, t. 19, 1881, p. 10.

[5] Bélisaire LEDAIN, « Argenton-Château (Deux-Sèvres) » dans Y. Robuchon, *Paysages et monuments du Poitou*, 8, livraison 237, 238, p. 13 ; Charles FIERVILLE, *Documents inédits sur Philippe de Commynes*, [Lyon 1863], Genève, 1972, p. 157.

[6] Abel BARDONNET, « Comptes d'Alphonse de Poitiers (1243-1247) », *Archives historiques du Poitou*, t. 4, 1875, p. 36 et 42.

[7] Ni en France d'ailleurs. Ces trois peintres qui montrent le goût des rois pour la peinture italienne sont mentionnés à plusieurs reprises dans les archives comme *pictores regis* de 1304 à 1323. Ils sont dits *pictor* et *magister*, pour les deux derniers seulement à partir de 1322, date à laquelle le nom de Filippus Bizuti disparaît des textes, voir H. MORANVILLÉ, « Les peintres romains pensionnaires de Philippe le Bel », *Bibliothèque de l'École des Chartres*, 48, 1987, p. 631-632 ; Bernard PROST, « Quelques documents sur l'histoire des arts en France d'après, un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen », *Gazette des Beaux-arts*, 29, 1887, p. 324-325. La question de l'identité de Filippus Bizuti a été discutée. En 1887 pour Bernard Prost, il pourrait s'agir de Filippo Rusuti, l'artiste qui signa une mosaïque à Sainte-Marie Majeure à Rome, un peu plus tard il reviendra sur cette idée. Pour Edmond-René Labande, il est exclu qu'il s'agisse de Filippo Rusuti (Edmond-René LABANDE, « Clément V et le Poitou », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 4^e^ série, 4, 1957, p. 30, n° 3). Pour Julian Gardner, en revanche, il faut assimiler les deux artistes (Julian GARDNER, « Bizuti/Risuti, Nicolaus and Johannes : some neglected documents concerning roman artists in France », *The Burlinton Magazine*, vol. 109, n° 1011, juin 1987, p. 381-383). Il s'appuie sur des arguments convaincants, coïncidence des noms – on trouve en Italie, Bizuti pour Rusuti –, des dates, le départ des artistes vers d'autres cieux à cause des rumeurs concernant l'abandon de l'Italie par la papauté, la vogue des artistes italiens en France et le fait qu'en 1308 il soit dit *magister* et *pictor regis* prouvant que c'est un peintre important.

[8] Henri de BERRANGER, « Documents financiers sur la sénéchaussée de Poitou aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles », *Archives historiques du Poitou*, t. 52, 1942, p. 187.

[9] Sur ces peintres, voir CHAMPEAUX et GAUCHERY, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, Paris*, 1894 ; Henri CLOUZOT, *L'art du Poitou*, 1927 ; René CROZET, « Textes et documents relatifs à l'histoire des Arts en Poitou. Moyen Âge et début de la Renaissance », *Archives historiques du Poitou*, t. 53, Paris, 1942 ; Robert FAVREAU, « Jean de Berry et la ville de Poitiers », dans *Fürstliche Residenzen im Spätmittelalterlichen Europa*, Herausgegeben von H. PATZE und W. PARAVICINI, Vorträge und Forschungen XXXVI, Herausgegeben vom Konstanzer Arbeitkreis für mittelalterliche Geschichte, Sigmaringen 1991, p. 103-135.

travaillaient pour les grands de l'époque ou qu'ils étaient recommandés en termes élogieux, on peut penser que leur activité ne se limitait pas à la peinture de bannières ou de blasons. L'exemple de trois d'entre eux le prouve. Outre les blasons ou bannières, Guillemin du Buc est mentionné aussi en 1475 pour une Sainte-Florence dans la cathédrale de Poitiers[10], œuvre aujourd'hui disparue, Pierre Garnier pour un tableau destiné au maître-autel de Saint-Jean-Baptiste de Châtellerault[11] et Pierre Mervache pour un tableau qui devait orner « l'auditoire de l'eschevinage » de Poitiers[12].

Ces témoignages montrent l'activité qui a régné autour des chantiers de reconstruction ou d'embellissements des édifices civils majeurs de la capitale du Poitou du XIII^e^ siècle au début du XV^e^ siècle. Malheureusement, en raison de la disparition des œuvres ou des monuments, ou des deux, le rayonnement de ces foyers artistiques ne peut être mesuré.

Les XIII^e^ et XIV^e^ siècles

Malgré leur petit nombre, les quelques demeures ayant conservé un décor peint à cette époque représentent un échantillon assez significatif de demeures médiévales : châteaux en milieu rural : Berrie (Vienne), Pruniers (Vienne) et Piogé (Deux-Sèvres)[13], vaste hôtel particulier à Niort (Deux-Sèvres)[14], maisons plus modestes à Poitiers[15]. L'état de conservation de leur décor, souvent

[10] Pour une somme relativement importante, Archives départementales de la Vienne, série G 379, *Extrait d'un compte du chapitre rendu en 1476*.

[11] Archives départementales de la Vienne, G[9]-24, Comptes de la fabrique pour 1491.

[12] Archives municipales de Poitiers, Reg. délibérations n° 10, 2 septembre 1510 et *Mémoires de la Société de statistique des Deux-Sèvres*, 2^e^ série, t. 19, 1881, p. 11.

[13] Le château de Berrie relevait de la baronnie de Loudun à la fin du XI^e^ siècle. À la mort du dernier seigneur de Berrie, Jean, la châtellenie passa à la puissante famille d'Amboise. Par le jeu d'alliances politiques, elle passa aux La Trémoïlle en 1432, puis à Philippe Commynes en 1472. Elle revint à la famille de La Trémoïlle en 1491 et au XVII^e^ siècle fut achetée par Thomas Dreux, baron de Brézé. Le château demeura dans cette famille jusqu'en 1919, date à laquelle il fut vendu et passa entre les mains de différents propriétaires. De 1881 à 1892, Mgr de Dreux-Brézé avait fait subir au château une restauration complète de style néo-gothique, mais l'*aula* du château où sont conservés quelques fragments de peinture murale est restée à peu près intacte. Cette salle immense éclairée de trois baies disposées en triangle, à la charpente en forme de carène renversée date du XIII^e^ siècle. À l'intérieur de l'enceinte, dans la cour nord du château s'élève une chapelle dédiée à sainte Madeleine. Elle fut fondée par Hugues de Berrie sans doute dans le premier tiers du XIII^e^ siècle et comporte elle aussi des peintures murales. Voir *Gazette du Loudunais*, février 1971, p. 6-10 et M.-P. BAUDRY, « Berrie », in *Châteaux, manoirs et logis. La Vienne*, dir. P. Durand et J.-P. Andrault, Paris 1995, p. 29.

Le château de Pruniers apparaît dans les textes à partir du XIII^e^ siècle comme hébergement. En 1380, la *domo vocata Pruners* appartient à Pierre de la Roche. À la fin du XIV^e^ siècle, la seigneurie devient la propriété des Gilliers qui vont connaître une rapide ascension grâce à la faveur royale. Elle est alors mentionnée comme fief relevant de la baronnie de Montmorillon. L'édifice est issu de trois campagnes de construction. La première voit la naissance au XIV^e^ siècle d'un bâtiment rectangulaire avec tourelles aux angles qui présente une cour au nord et un logis à un étage au sud. À partir du XV^e^ siècle, il subit plusieurs remaniements qui lui donnent sa physionomie actuelle. Le décor peint du château se trouve dans la salle sud-ouest du premier étage. Il a été découvert par les propriétaires actuels. Il a été restauré en 1978 par une équipe de l'école des Beaux-Arts de Bordeaux. Voir Philippe DURAND, *Les châteaux de la baronnie de Montmorillon*, thèse de doctorat, dir. R. FAVREAU, Université de Poitiers, 1986, t. 1, p. 217-245 ainsi que la notice qu'il lui consacre dans l'ouvrage collectif paru sur les châteaux de la Vienne *Châteaux, Manoirs et logis, la Vienne*, dir. P. DURAND, et J. P. ANDRAULT, Paris 1995, p. 366.

Quant au château de Piogé, en partie ruiné, quelques restes de décor (traits rouges, motifs s'inspirant de l'héraldique) demeurent dans ce qui aurait pu être la salle de justice, voir Jacques GUIDEZ, Nicolas FAUCHERRE, « Piogé », *Châteaux, manoirs et logis*, Patrimoines et médias, Chauray, 1998, p. 128. Je remercie Emmanuel Litoux de me l'avoir signalé.

[14] L'hôtel Saint-Vaize est situé au cœur du centre historique de Niort au bas de la colline Saint-André, à l'intérieur de l'enceinte médiévale. Peu de sources textuelles existent sur le fief de Saint-Vaize. Un Hugues de Saint-Vaize est mentionné deux fois au XIII^e^ siècle, un autre seigneur du même nom au XIV^e^ siècle. L'édifice subit de nombreuses restructurations au cours de son histoire. En 2000, un projet de réhabilitation vit le jour. À la suite de la première campagne de fouilles, le volume intact d'un véritable palais urbain du XIII^e^ siècle par ses dimensions, se révéla avec sa charpente sous la structure de l'hôtel particulier du XVII^e^ siècle. Des fragments de décors peints furent mis au jour. La seconde campagne fut consacrée à l'étude des enduits et de la charpente, peinte également. Devant un patrimoine

partiel, est plus que médiocre. Parfois même, comme pour l'hôtel Saint-Vaize ou la maison de l'ancienne rue de la Prévôté à Poitiers, ils ne sont plus accessibles aujourd'hui, ne demeurent les mentions des archives. Dans un tel cas de figure, seules quelques remarques ponctuelles peuvent être faites.

Le premier constat concerne la fonction de ces décors peints. Il faut remarquer que ces fragments sont presque tous situés à l'étage, ornant soit des pièces d'apparat de la demeure, comportant des éléments de confort, éclairage, fenêtres à coussièges, soit l'*aula* du château (Berrie, Pruniers), espace de réception et de pouvoir. Ces décors, par leur qualité et par le choix de leurs motifs soigneusement élaborés, contribuaient à l'éclat du lieu et au prestige de son propriétaire.

L'hôtel Saint-Vaize à Niort dont l'une des salles était ornée de blasons s'inscrivant dans une frise de rinceaux pourrait être l'*aula* située près de Saint-André, mentionnée dans les textes du XIII^e^ siècle notamment à propos d'une enquête du roi Louis IX en Poitou. Laurent Prysmicki, l'archéologue chargé de l'étude du site, serait tenté d'y voir un lieu où s'exerçaient des prérogatives royales, prévôté, lieu de justice[16].

Quant à l'édifice de l'ancienne rue de la Prévôté à Poitiers tout en présentant les caractéristiques d'une maison d'habitation, il a pu, lui aussi, être le lieu d'exercice d'une fonction judiciaire ou administrative. Le prévôt pouvait rendre la justice dans la maison où il habitait et ce ne serait pas le seul cas d'édifice présentant les caractéristiques d'une demeure privée à revêtir cette fonction.

Une seconde remarque concerne l'existence de plusieurs campagnes picturales pour certains ensembles. Ainsi, dans la grande salle de la maison des Trois Rois deux décors se superposent. Le premier, un rinceau aux simples tiges souples bleues portant des quintefleurs rouges date sans doute du XIII^e^ siècle, époque de la construction de la maison (fig. 1). Il fut recouvert ensuite au début du XIV^e^ siècle par un second décor constitué de grands motifs de feuillage dont il sera question plus loin. De même dans l'*aula* du château de Pruniers, un décor héraldique a été plaqué sur le premier décor de « tapisserie ». Dans ces demeures dont le décor paraît avoir été soigné, on constate le désir de le renouveler et de le mettre au goût du jour.

---

d'un tel intérêt, le projet fut modifié afin de conserver au mieux les éléments archéologiques. La charpente a été gardée et les enduits peints laissés en place derrière les doubles cloisons des murs. Ils ne sont donc plus visibles aujourd'hui. Pour l'étude archéologique de l'édifice voir Laurent PRYSMICKI, « Deux-Sèvres, Niort, Hôtel Saint-Vaize », *Bulletin monumental*, 2004, t. 162, n° 4, p. 312.

[15] Maisons au 9 rue Descartes (ancienne rue de la Prévôté) et rue des Trois Rois. Le premier immeuble fut réhabilité de 1997 à 1998. Il date pour la plus grande partie des XIX^e^ et XX^e^ siècles mais il inclut un pan de mur qui remonte au XIII^e^ siècle, seul vestige qui nous soit parvenu d'une maison qui s'élevait alors à cet emplacement dans l'ancienne rue de la Prévôté. Ce pan de mur laisse voir à l'extérieur au rez-de-chaussée un arc surbaissé et à l'étage une petite fenêtre géminée à arcs trilobés datée du XIII^e^ siècle. Le départ d'une autre baie est visible un plus loin, il donne le rythme des ouvertures sur ce mur. L'étude archéologique qui a accompagné la restauration a permis de constater qu'aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, la maison subit des remaniements, l'arc du rez-de-chaussée fut bouché par un mur dans lequel une petite fenêtre rectangulaire fut ouverte. À l'étage, à l'intérieur, la partie basse de la fenêtre qui comprenait des coussièges fut comblée. Les quelques fragments de peinture décorative découverts lors de la restauration de l'immeuble datent de ces transformations. Il est possible que l'édifice qui s'élevait là au XIII^e^ siècle, sur un emplacement qui est dévolu traditionnellement à la Prévôté, fût déjà le siège de la Prévôté ou l'un de ses bâtiments au XIII^e^ siècle. Voir Laurent PRYSMICKI, « Une maison du XIII^e^ siècle à Poitiers (9 rue Descartes) », *Bulletin monumental*, t. 158, n° 3, 2000, p. 155-159 et Dossier de protection et de restauration, D.R.A.C, Poitiers (Vienne).

La seconde maison, située rue des Trois Rois dans le bourg Montierneuf, a été l'objet d'une complète rénovation en 1978 suite à une opération immobilière. Cette maison à l'alignement des autres demeures dans la rue était haute de trois étages y compris une grande salle sous les combles à la toiture en coque renversée. Elle comportait un riche décor qui fut déposée au Musée Sainte-Croix de Poitiers. La tradition fait de cette maison l'ancienne auberge des Trois Rois.

[16] Laurent PRYSMICKI, *op. cit.*, 2004, p. 312.

Fig.1 : Poitiers (Vienne), Musée Sainte-Croix, peinture déposée provenant de la maison des Trois Rois (salle sous les combles, mur est), cliché C. Landry.

Trois ensembles, ceux de la grande salle du château de Pruniers, de l'hôtel Saint-Vaize et des grands panneaux peints de la maison des Trois rois donnent une idée de la conception du décor d'une pièce importante de la demeure au Moyen Âge.

Dans le premier cas, il s'agit, dans la grande salle du château, d'un décor s'inspirant probablement des pavements de l'époque[17]. Il est formé de la répétition du même motif accolé horizontalement et verticalement de losanges à redents (fig. 2). Chaque losange se construit à l'aide du même petit module carré dont le nombre va décroissant régulièrement et symétriquement à partir du centre. Le motif est clairement lisible car, dans le sens vertical, le peintre a utilisé la même couleur pour chaque bande de losanges. Et, d'une bande à l'autre, alternent l'ocre rouge, l'ocre jaune puis le gris. Une large frise de feuillages bordait cet ensemble. Ce type de décor couvrant, que l'on peut dater du début du XIV^{e} siècle, se rencontre par exemple dans le Sud-Ouest de la France ou encore dans le Trentin[18].

Fig.2 : Pindray (Vienne), château de Pruniers, salle du premier étage, cliché C. Landry.

[17] Voir Denis CAILLAUX, « Les pavements » dans *L'art du temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Paris, 1998, p. 396.

[18] Pour ce dernier, voir Paola TRATTARELLI, « Affreschi ornamentali : Trento, Castello di Avio, Castello di Stenico, Rocca di Riva del Garda », *Le vie del gotico, Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di Laura DAL PRÀ, Ezio CHINI, Marina BOTTERI OTTAVIANI, Trento, 2002, p.185-186.

Dans le cas de l'hôtel Saint-Vaize, le décor retrouvé sur le mur pignon de la salle sud-est était constitué d'une alternance de losanges, les uns jaune uni, les autres blancs avec un damier rouge. La charpente apparente était peinte de bandes rouges et jaunes, séparées par un liseré noir et rouge sur fond blanc. Ce décor était probablement contemporain de la construction de l'édifice au XIII^{e} siècle.

La maison des Trois Rois, quant à elle, présente le décor civil le plus complet du Poitou. Il est situé dans une vaste salle sous les combles, pièce qui correspond au « solier », tel que le définit Pierre Garrigou Grandchamp[19] et était constitué d'une variation sur un thème végétal. Les murs pignons étaient ornés d'un « arbre » au tronc puissant mais souple portant des feuillages (fig. 3). Les peintures étaient encadrées par une bordure géométrique inspirée de la grecque. Les motifs des quatre panneaux de « feuillages » variaient : rinceaux ocre rouge sur fond clair se ramifiant en de multiples volutes terminées par une sorte de fleur de lys, feuilles de trèfles et, peut-être de chardon, grandes palmes aux nervures contrastées (fig. 4), marquées de motifs variés, simples brins noirs et rouges alternés, petites feuilles touffues aux sillons de même couleur, fines ramilles noires, dans une harmonie de noir, d'ocre jaune et d'ocre rouge. Les deux panneaux les moins bien conservés témoignaient de la même variété. Les quelques fragments de peinture mis au jour dans la maison de la Prévôté étaient stylistiquement proches de ces peintures.

Fig. 3 : Poitiers (Vienne), Musée Sainte-Croix, peinture déposée provenant de la maison des Trois Rois (salle sous les combles, mur est), cliché C. Landry.

Fig. 4 : Poitiers (Vienne), Musée Sainte-Croix, peinture déposée provenant de la maison des Trois Rois (salle sous les combles, mur ouest), cliché C.Landry.

Le décor de la maison des Trois Rois n'a pas été peint au pochoir. Il traduit une liberté d'exécution non dénuée de rigueur dans l'adaptation au cadre particulier du mur. Le peintre lui a conféré un aspect exubérant et dynamique, à la recherche d'un effet décoratif. Ces « arbustes » même s'ils ne sont pas naturalistes, témoignent d'une certaine recherche dans ce sens : petites feuilles identifiables, troncs porteurs de branches et, peut-être, s'il ne s'agit pas seulement d'un impératif de composition, la façon dont ils s'inclinent vers les fenêtres, comme pour chercher la lumière. Avec leur foisonnement décoratif et leurs accents naturalistes, ces peintures pourraient

[19] Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, *Demeures médiévales, cœur de la cité*, Paris, 1999, p. 25.

dater de la première moitié du XIV[e] siècle. Peut-être est-ce le seul décor pour lequel il serait possible de parler de programme : la suggestion d'Yves-Jean Riou[20] de voir dans ces images une allégorie des quatre saisons est séduisante, il faudrait pouvoir l'étayer par des comparaisons.

Ces trois décors qui étaient très soignés révèlent une grande variété de motifs décoratifs. Tous devaient couvrir intégralement la pièce concernée, à tout le moins, pour deux d'entre eux, les murs pignons et donner à la salle un aspect chaleureux, coloré et lumineux.

Un dernier constat peut être fait au sujet du vocabulaire ornemental. Malgré le peu de décors conservés, sa richesse est évidente. Ce vocabulaire fait partie du langage de l'époque et ne diffère pas de celui qui est employé dans les édifices religieux, excepté le motif couvrant de la grande salle du château de Pruniers. Les frises, dérivées de la grecque ou de motifs de feuilles stylisées, sont très courantes dans les décors civils ou religieux. Ainsi la frise qui souligne le pourtour de la baie de la grande salle du château de Berrie, avec ses motifs de feuilles imbriquées aux vives couleurs (fig. 5)[21] ou celle qui encadre la « tapisserie » de Pruniers (fig. 2) trouvent-ils leur écho dans le décor de nombreuses églises ou chapelles. Les fonds qui empruntent à l'ornement végétal, quintefleurs, rinceaux feuillus (Maison des Trois Rois), épis aux feuilles en « arête de poisson », se retrouvent dans les décors des édifices cultuels, même si leur finalité est différente. Et, en ce qui concerne la fonction du décor héraldique de la demeure ou de l'église, deux cas peuvent se présenter. Soit l'héraldique est détournée et elle revêt alors une fonction purement ornementale : la question se posait pour Pruniers[22], soit elle est utilisée en tant que telle. Elle signe alors un décor et affirme la puissance de son commanditaire.

Fig. 5 : Berrie (Vienne), grande salle du château, motifs décoratifs ornant une baie, cliché C. Landry.

[20] Yves-Jean RIOU, « Dix siècles de peintures murales », *Vieilles maisons françaises*, n° 86, 1980, p. 35.

[21] Le décor de cette salle était beaucoup plus étendu : des traces de frises se voient aussi en haut des murs et l'intrados de la porte est orné d'un motif inspiré de la grecque.

[22] En ce qui concerne les décors d'églises, ce procédé peut être observé aussi bien à la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers que dans des églises plus modestes comme à Saint-Georges de Vivonne (Vienne) par exemple.

Le XV^e siècle

Dans l'état actuel de la recherche, trois demeures situées à Lussac-les-Châteaux (Vienne)[23], Morthemer (Vienne)[24] et Celle l'Évescault (Vienne)[25] ont conservé des fragments de décors peints de cette époque. Comme pour les œuvres des XIII^e et XIV^e siècles**,** leur étendue et leur état de conservation sont très inégaux. En revanche, les sujets rencontrés sont presque toujours religieux.

Un seul décor, celui de la grande salle d'une maison du XV^e siècle, à Lussac-les-Châteaux (Vienne) offre à côté de sujets religieux, une image de cueillette de fruits que l'on pourrait qualifier de profane, mais elle est aujourd'hui isolée. La scène était située au dessus d'une porte. L'arrachement du linteau a provoqué la perte du tiers inférieur, connu heureusement par d'anciennes photographies[26]. Elle représente un arbre, un poirier (?) autour duquel s'enroule un pied de vigne (?) (fig. 6). Deux étranges petits personnages à l'aspect simiesque l'habitent. L'un, regardant vers le bas, est assis sur une branche, l'autre se tient debout sur l'une des fourches. Les anciens clichés permettent de voir qu'au pied de l'arbre se tenaient trois personnages, à gauche peut-être, deux enfants qui semblent ramasser les fruits, à droite une femme, assise sur le sol. Un graphisme fin et précis se distingue encore qui traduit avec clarté et aisance la densité et la profusion végétale dans une structure ordonnée. Le schéma de cette scène évoque les représentations de cueillette de fruits des *Tacuinum sanitatis*, notamment la récolte des poires du *Codex vindobonensis* de Vienne (Österreichische Nationalbibliothek, Series Nova 2644, fol. 6 v°)[27]. Les fruits sont cueillis par un singe dressé qui les lance à deux jeunes femmes.

---

[23] La destination du bâtiment dans lequel sont situées les peintures murales de Lussac-les-Châteaux n'est pas connue, l'ancienne sénéchaussée peut-être. Il s'agit d'une grande bâtisse rectangulaire, située 7 rue de Montmorillon, en plein centre du bourg. Elle était devenue une remise avant que la commune ne la rachète en 1992. L'unique étage auquel on accède par un escalier récent est constitué par une grande salle rectangulaire de sept mètres sur douze. Elle est éclairée par une fenêtre à coussièges percée dans le mur sud. Contre le mur ouest était adossée une cheminée monumentale dont le manteau a été arraché. Deux portes s'ouvraient dans le mur nord. Celle du milieu du mur avait reçu un décor soigné, linteau sculpté et, au-dessus, peintures. Les murs sont couverts d'un enduit qui s'interrompt à la hauteur des corbeaux des murs nord et sud indiquant le niveau du plafond de cette salle et de l'étage des combles. Le mur sud conserve aussi des peintures dont l'essentiel aujourd'hui est une Crucifixion. Voir J-Y RIOU, J.-P. ROUSSEL, « Un ensemble de peintures murales inédit à Lussac-les-Châteaux », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 4^e série, t. XIII, 1974-1975, p. 485-496. Olivier MARIS-ROY, *Lussac-les-Châteaux : topographie et histoire d'une petite ville du Haut Poitou méridional*, Mémoire de Master I, dir. Cécile TREFFORT et Luc BOURGEOIS, Université de Poitiers, 2005.

[24] La maison, inhabitée depuis quelques décennies, servait de remise, elle a été rachetée en juin 2006 et c'est à l'occasion de travaux que les nouveaux propriétaires mirent au jour les peintures. Si le rez-de-chaussée a été remanié, en revanche l'étage a conservé sa structure ancienne. Il se compose de trois pièces, toutes avec cheminée. Les peintures qui comprennent une image de soldat, une Lamentation sur la mort du Christ et un saint Christophe sont situées dans la plus vaste des salles du premier étage où fenêtre à coussièges et cheminée monumentale démontrent l'aisance et le souci de confort du propriétaire des lieux. Un projet de restauration des peintures est en cours.

[25] Celle l'Évescault était au Moyen Âge le siège d'une châtellenie, puis à partir de 1400 d'une baronnie faisant partie des domaines des évêques de Poitiers. Au XV^e siècle le bourg était l'un des domaines principaux du temporel. Plusieurs maisons datables de cette époque témoignent de l'essor de la cité à ce moment-là. La maison où se trouve la peinture, une Annonciation, existe toujours au 8 rue Renaudette, non loin de l'église mais elle fut remaniée au début du siècle dernier. Ses porte et fenêtres aux arcs en accolade furent préservées et réutilisées grâce à un habitant du village, qui sauva aussi de l'oubli la peinture qui se trouvait dans une salle du premier étage au-dessus d'une cheminée. Il en réalisa quelques clichés avant de la déposer, puis fit don du tout à la Société des antiquaires de l'Ouest. Les clichés, au nombre de deux, sont conservés aujourd'hui à la médiathèque François-Mitterrand de Poitiers (Archives photographiques, F1 Vienne, n°8467). Voir Émile GINOT, « Comptes-rendus et chroniques, séance du jeudi 16 octobre [1924] », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, t. 6, 3^e série, 1922-1924, p. 676-677.

[26] Clichés n°69 86 390, 69 86 401, 70 86 594, Poitiers, D.R.A.C. Poitou-Charentes.

[27] Fac-similé dans Daniel POIRION, Claude THOMASSET, *L'art de vivre au Moyen Âge*. *Codex vindobonensis* Series *Nova 2644 conservé à la Bibliothèque nationale de Vienne*, Paris, 1995. Il existe deux autres *Tacuinum sanitatis* très proches à la BnF : ms n. a. lat. 1673 et ms lat. 933. Ces livres datent de la fin du XIV^e siècle.

Fig. 6 : Lussac-les-Châteaux (Vienne), maison du XV^e^ siècle,
fragment d'une scène peinte au-dessus d'une porte de la grande salle (mur nord), cliché C. Landry.

Sur le même mur, à côté d'une porte, apparaissent des soldats (fig. 7). Il n'est plus possible de déterminer le sujet de la scène à laquelle appartenait ce fragment, mais ces soldats étaient peut-être simplement en faction devant la porte. Dans la grande salle de la maison de Morthemer, on voit aussi un soldat isolé, posté près d'une porte et la même question se pose à son sujet (fig. 8).

Fig. 7 : Lussac-les-Châteaux (Vienne), maison du XV^e^ siècle, grande salle du premier étage, mur nord, soldats, cliché C. Landry.

Fig. 8 : Morthemer (Vienne), maison du XV^e^ siècle, salle du premier étage, mur est, soldat, cliché C. Landry (avec l'aimable autorisation des propriétaires).

La thématique du principal décor de Lussac-les-Châteaux ainsi que des autres décors civils du Poitou renvoie au Christ, à la Vierge, et aux saints. À Lussac-les-Châteaux, sur le mur oriental, face à la cheminée se développaient un cycle de l'Enfance du Christ et la scène de la Crucifixion. Les quatre scènes de l'Enfance (Nativité, Annonce aux bergers, Adoration des Mages, Fuite en

Égypte) ne sont plus connues que par des descriptions anciennes[28]. De la Crucifixion, ne demeure que le bas de la croix, la Vierge, saint Jean et quelques soldats (fig. 9). Malgré l'usure, la grande qualité stylistique de ces peintures que l'on peut dater du milieu du XV^e^ siècle, est toujours perceptible : finesse et précision d'un dessin qui se cherche parfois comme dans le visage ou les mains de la Sainte Femme (fig. 10), variété des visages (fig. 11), précision de l'armement.

Fig. 9 : Lussac-les-Châteaux (Vienne), maison du XV^e^ siècle, grande salle du premier étage, mur est, Crucifixion, cliché C. Landry.

Fig. 10 : Lussac-les-Châteaux (Vienne), maison du XV^e^ siècle, grande salle du premier étage, mur est, Crucifixion, détail, Sainte Femme, cliché C. Landry.

Fig. 11 : Lussac-les-Châteaux (Vienne), maison du XV^e^ siècle, grande salle du premier étage, mur est, Crucifixion, détail, saint Jean, Longin, soldats, cliché C. Landry (avec l'aimable autorisation des propriétaires).

[28] Voir J-Y RIOU, J.-P. ROUSSEL, *op. cit.*, p. 485-496.

La Crucifixion occupait une place beaucoup plus importante que les autres scènes. Dans le bas, une frise décorative, telle un support « mouluré », semble détacher la scène du mur. Il semble que l'on a voulu donner une importance particulière à cette scène. L'hypothèse d'une salle de justice ne doit pas être écartée en raison de la présence de la Crucifixion, image qui n'est pas inhabituelle en un tel lieu, d'autant plus qu'apparaît nettement le désir de la mettre en valeur par sa monumentalité et sa disposition au milieu du mur, présentée comme un tableau.

Avec une Lamentation sur la mort du Christ, c'est encore la dévotion au Christ de la Passion qui se manifeste dans le décor de la grande salle de la maison de Morthemer (fig. 12). Il s'agissait ici aussi d'une peinture de belle qualité. Elle se devine à la composition harmonieuse de la scène, à l'ampleur des drapés et à l'utilisation de couleurs vives : le bleu, le rouge et le jaune. La scène était située dans un paysage malheureusement peu visible. Ces caractéristiques évoquent la fin du XV^e^ siècle. Cette peinture se trouvait à droite de la fenêtre du mur nord. À gauche, en pendant, un saint Christophe était encadré de la même façon et situé à la même hauteur. De grande taille selon la tradition, un bâton écoté à la main, le saint tourne le visage vers l'Enfant Jésus qu'il porte sur les épaules. L'Enfant Jésus tient dans la main droite le globe de l'univers et repose la main gauche sur la tête du saint. Peut-être lui saisissait-il une mèche de cheveux comme on le voit par exemple à Saint-Benoît (Vienne). En haut, à droite, on voit quelques traces d'une construction et peut-être un personnage, il s'agit probablement de l'ermite et de sa chapelle. Quelques touffes de végétation parsèment le paysage.

Fig. 12 : Morthemer (Vienne), maison du XV^e^ siècle, salle du premier étage, mur nord, Lamentation sur la mort du Christ, cliché C. Landry.

La Lamentation sur la mort du Christ était peut-être l'aboutissement d'un cycle commencé sur le mur est, mais ce n'est pas sûr. Comme le saint Christophe, elle pouvait être une image de dévotion et le choix de ces deux représentations n'est peut-être pas fortuit. De même que le saint porte le Christ enfant, les personnages de la Lamentation soutiennent son corps et deviennent eux aussi des porte-Christ. La justification de la première image se trouve dans la seconde. « Le culte des saints n'est rien s'il n'a pour centre Celui pour lequel les saints ont vécu et souffert » écrit Hippolyte Delehaye[29]. Avec ces images, le propriétaire des lieux exprimait de façon particulière son souci du salut et la dévotion aux saints tutélaires et au Christ de la Passion caractéristique du XV^e^ siècle.

[29] À propos du célèbre triptyque de la Descente de croix (cathédrale Notre-Dame d'Anvers) peint par Rubens pour la guilde des arquebusiers dont deux des sujets, la légende de saint Christophe, patron des commanditaires (volets extérieurs) et la Descente de croix (panneau intérieur central) sont proches de ceux de Morthemer, Hippolyte DELEHAYE, *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Bruxelles 1934, p. 146.

L'ornement de cette salle ne s'arrêtait pas à ces peintures. Quelques indices montrent que son décor avait été soigné : la cheminée comporte des traces de couleur de même que les poutres qui devaient être aussi gravées. Il s'agissait dans cette demeure du XV^e^ siècle, maison noble ou peut-être maison de chanoine (la collégiale de Morthemer est encore importante au XV^e^ siècle[30]), d'une salle d'apparat.

Dans la maison de Celle l'Évescault, il faut noter la dévotion à la Vierge du chanoine qui occupait les lieux. Il fait peindre au-dessus de la cheminée de la pièce principale de sa demeure une Annonciation, thème qui apparaît désormais de façon indépendante, en dehors des cycles de l'Enfance du Christ, également dans le décor des églises et des chapelles, comme c'est le cas à Dissay (Vienne) ou à Champniers (Vienne), peut-être à Berrie (Vienne).
La photographie, unique témoignage de cette peinture en dehors de quelques fragments épars, montre une scène à l'iconographie traditionnelle (fig. 13). La Vierge, à gauche, nimbée, les mains jointes est agenouillée devant une table drapée d'un brocart au motif dit à la grenade, sur laquelle un livre est ouvert. Une colombe vole vers elle. En face de la Vierge, séparée d'elle par le vase aux fleurs de lis, l'ange revêtu d'une dalmatique, également à genoux, tient un sceptre de la main gauche et fait le geste de l'allocution de la main droite, tout en paraissant désigner la banderole qui se déploie devant lui. La belle qualité de la facture de la scène, la perception de la perspective, l'emploi de riches tentures de brocart permettent de dater cette peinture de la fin du XV^e^ siècle et rappellent l'Annonciation de Dissay.

Fig. 13 : Poitiers (Vienne), Médiathèque François Mitterrand, Annonciation de la maison canoniale de Celle l'Evescault (cliché Paul Bailloud, Archives photographiques, F1 Vienne, n°8467), cliché O. Neuillé.

[30] Philippe DURAND, « Les campagnes de construction de l'église Notre-Dame de Morthemer », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 4^e^ série, t. 16, 1979-1980, p. 356.

Conclusion

Aucune conclusion définitive ne peut être formulée étant donné le petit nombre de décors conservés en Poitou, même si l'on constate un clivage entre les œuvres des XIII^e^-XIV^e^ siècles à la thématique purement ornementale, empruntant à la géométrie, au végétal ou à l'héraldique, et les ensembles du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle, aux sujets religieux, mais il ne s'agit probablement que du hasard de la conservation[31].

Les quelques décors qui nous sont parvenus sont de belle qualité. Leur valeur esthétique est indéniable. Ils laissent entrevoir un monde très coloré et la volonté d'établir, pour certains d'entre eux, un décor global qui comprenait, outre les murs de la salle, les poutres et la cheminée. Il est bien évident que les salles qui ont conservé quelques éléments de décor n'étaient pas les seules pièces de la maison à être peintes. Comme pour les édifices cultuels, une demeure n'était achevée que si elle avait reçu son décor, tout modeste fut-il.

Avec les décors armoriés, il s'agissait aussi d'affirmer dans l'*aula*, au cœur des hôtels particuliers des villes ou des châteaux, la puissance et le prestige du seigneur du lieu, peut-être la force de sa lignée ou de ses alliances (Niort).

Enfin, en ce qui concerne les maisons de Lussac-les-Châteaux, de Morthemer et de Celle l'Évescault, le décor affirmait aussi la foi du propriétaire des lieux, reflétant les dévotions, propres à l'époque, au Christ de la Passion ou à des saints tutélaires.

Il faut encore remarquer que chacun de ces décors est unique et offre ses propres solutions à la question de la peinture civile du Moyen Âge en Poitou. Ces quelques décors recèlent une grande richesse de motifs ou de thèmes iconographiques. Ils reflètent la *varietas*, valeur esthétique essentielle de la sensibilité médiévale[32].

[31] Comme pourraient le prouver, même si elles sont plus récentes, les esquisses de cavaliers tracées sur le mur de la salle des gardes du château de Scorbé-Clairvaux (Vienne), sur ce château voir Roland CAUDE, *Le château de Clairvaux*, nd.

[32] Voir *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age*, Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1 au 4 juin 1995, Civilisation médiévale IV, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 1997, en particulier l'article de S. LOMARTIRE, « Repertori decorativi nella pittura murale del Medioevo in Italia settentrionale. Qualche aspetto dei rapporti con la scultura, la miniatura, il mosaico », p. 83 et la conclusion générale de J.-C. BONNE, « Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval », p. 219.

Élisabeth SIROT,
Maître de conférences en archéologie médiévale, Université Lumière-Lyon II

Annick CLAVIER,
Conservatrice du patrimoine de l'Isère, membre du Groupe de recherche sur la maison en Rhône-Alpes

LE DÉCOR PEINT DANS LA MAISON NOBLE ET FORTE AU MOYEN ÂGE EN TERRITOIRE SAVOYARD DU XII^E AU XVI^E SIÈCLE

Introduction

Les résultats présentés dans ce colloque sur le thème des décors peints s'inscrivent dans le cadre plus général de recherches consacrées à la société aristocratique et à ses cadres de vie : de la motte au château de pierre sans oublier le palais, le manoir et la maison noble. Ce thème constitue une des branches fondatrices de l'archéologie médiévale où la recherche régionale s'est particulièrement bien illustrée, par le biais de plusieurs programmes de recherche individuels ou collectifs, de fouilles, de colloques, de travaux de master ou de thèses à l'université Lyon II et à l'UMR 56 48 du CNRS.

Après s'être penchés sur les lieux de résidences des plus grands, il est logique d'étudier ceux des plus modestes, en particulier ceux de la petite aristocratie. Les nombreuses maisons nobles ou fortes qui occupent encore les campagnes, livrent des informations très précieuses sur l'architecture médiévale, les techniques et matériaux de construction, les éléments de confort ou de protection, les aménagements du quotidien. Pourtant, ces « petits châteaux », le plus souvent propriétés privées, n'ont généralement fait l'objet d'aucune étude, les archéologues ou les historiens d'art les ont délaissés, au profit d'édifices plus prestigieux. L'intérêt qui leur est actuellement porté révèle certaines surprises : une organisation spatiale calquée sur celle du château avec des espaces de représentation, des zones entières vouées à la vie privée ou à la pratique de la religion et des lieux de sociabilité[1]. L'observation archéologique montre que bon nombre des salles conservent des traces de décors peints qu'il faut souvent dénicher sous des faux plafonds ou des tas de gravas ! Les revêtements pariétaux, sont d'une grande diversité au niveau de leur importance monumentale et de leur qualité technique. Les grands décors historiés, comme les modestes fragments de faux-appareil

[1] Hervé MOUILLEBOUCHE, *Les maisons fortes en Bourgogne du Nord, du XIII^e au XV^e siècle, Dijon :* Presses universitaires de Dijon, 2002. Élisabeth SIROT, *Noble et forte maison, l'habitat seigneurial dans les campagnes du milieu du XII^e au début du XVI^e siècle,* Paris : Éditions Picard, 2007.

ou de peinture projetée permettent d'affirmer que l'occupant de la maison forte a le souci de soigner son cadre de vie, en ayant recours au dessin et à la couleur pour améliorer les maçonneries ou les ouvrages de charpenterie. Ces découvertes réalisées dans des maisons rurales, souvent modestes, remettent en question l'idée traditionnelle selon laquelle seules les maisons urbaines ou les grands châteaux possédaient des décors ; elles mettent en lumière les préoccupations esthétiques des petits nobles ruraux et remettent en cause définitivement l'image d'un Moyen Âge sombre.

La démarche, essentiellement archéologique, repose sur des prospections thématiques, des couvertures photographiques, des relevés d'élévation pierre à pierre ; elle est également étayée par l'étude des sources écrites de différentes natures. Un document a été particulièrement sollicité pour ces recherches, la double enquête, Delphinale et Pontificale, conduite en 1339[2].

En contrepoint, des comparaisons avec des demeures plus prestigieuses – comme le château comtal, bien documenté par les comptes de châtellenie – apportent des éléments précieux permettant de progresser dans l'identification des décors. La mise en œuvre d'une technique de laboratoire, la dendrochronologie[3], méthode de datation particulièrement bien adaptée aux structures bâties qui conservent de nombreux éléments de bois, a apporté des éléments déterminants dans l'élaboration des chronologies des plafonds peints. Les grands décors connus et déjà publiés sont absents de cette présentation, au profit de vestiges souvent modestes, principalement non figuratifs et inédits, ces derniers n'ayant pas encore fait l'objet d'études spécifiques puisqu'ils appartiennent à un *corpus* en cours d'élaboration. Beaucoup de questions se posent encore à leur sujet : la restitution complète, la chronologie, la symbolique des couleurs et la manière dont ils peuvent exprimer les mentalités. Les remarques concernant les techniques, trop peu nombreuses pour justifier un développement spécifique, sont faites au fil de la présentation des différents sites.

La reconstitution de l'espace intérieur de la maison avec ses différents espaces doit toujours s'effectuer avec prudence, les textes facilitent souvent cette démarche, certains indices archéologiques, comme la présence d'enduits pariétaux et de décors particuliers peuvent faciliter l'identification d'une salle de prestige ou d'un lieu d'exercice de la justice par exemple. Mais avant de pénétrer dans la demeure, voyons comment se présente son aspect extérieur.

Le décor extérieur

Bon nombre de témoignages historiques, littéraires [4] ou archéologiques montrent que, dans la majorité des cas, les élévations extérieures étaient peintes, même si les vestiges d'enduits, exposés aux intempéries sont le plus souvent ténus, les études d'archéologie monumentale récentes prouvent cette réalité. À Saint-Jean-de-Maurienne, l'appellation de « Tour Blanche » est confirmée par la découverte d'un enduit de couleur blanche qui couvrait tout l'édifice[5]. La « Tour Brune », récemment étudiée, a révélé elle aussi des traces d'enduit brun sur tous les parements extérieurs[6]. La maison forte de Conflans, construite en brique, dans la deuxième moitié du XIV^{e} siècle est appelée très tôt « Château Rouge », ce qui pose la question des enduits sur les bâtiments en brique : comment étaient traités ces matériaux, choisis plus par effet de mode que par nécessité

[2] L'enquête Delphinale est conservée aux Archives départementales de l'Isère (B 3120 et B443). L'enquête Pontificale est conservée aux Archives du Vatican, *Archivio segreto vaticano, Coll. 109.*

[3] Toutes les datations sont produites par le laboratoire Archéolabs de Saint-Bonnet-de-Chavagne.

[4] Félix Platter au début du XVI^{e} siècle évoque le décor de la façade de sa maison : « Ce que je me rappelle de plus ancien, c'est d'avoir vu peindre la façade de notre maison. Sur l'échafaudage, en dehors de la fenêtre, maître Mathis maniait les pinceaux, peignait des chiens, le chasseur et le cerf avec son bois… ». Félix et Thomas PLATTER, *Notes de voyage*, 1552-1559, Montpellier.

[5] Isabelle PARRON, « La tour Blanche de Saint-Jean de Maurienne», *La Rubrique des patrimoines de Savoie. Revue de la conservation départementale du Patrimoine*, n° 20, Chambéry, 1999.

[6] Alexandra AURIC, *Étude archéologique du bourg castral et de la tour d'Arras*, mémoire de Master 2, Université Lumière-Lyon 2, 2008.

économique? Une réponse partielle est donnée par la présence de peinture sur l'intrados des grandes arcades d'une autre maison de brique, désignée elle aussi comme « Maison Rouge »[7]. L'utilisation de la brique en territoire savoyard est fréquente pour l'architecture castrale et s'explique par les attaches piémontaises de la Savoie, le château de Vufflens ou la maison forte du Rosey à Rolle offrent des vestiges représentatifs. Quelques exemples, mieux conservés, révèlent que le faux-appareil, couvrant largement les murs, est très utilisé, ainsi à la maison Tavel à Genève datée du XIII^{e} siècle, où l'étude archéologique a permis de restituer un grand appareil gris anthracite avec des faux joints plus clairs (fig. 1). Le même souci d'un décor d'imitation se retrouve à la maison forte de Marclaz à Thonon pour le XV^{e} siècle. La couleur est aussi fortement liée au symbole, l'apposition d'une bande blanche en haut de la tour du seigneur de Saint-Jeoire en Faucigny, en 1304, est la marque d'un privilège accordé à celui-ci, par le comte de Genève (fig. 2).

Fig 1 : Maison Tavel à Genève, cl. É. Sirot.

Fig 2 : Tour de Saint-Jeoire en Faucigny, , cl. É. Sirot.

[7] Voir aussi les travaux de Alain de Montjoie au palais épiscopal de Grenoble, et son article, « L'architecture de brique à Grenoble et dans sa région aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles », *Évocation*, 1990, p.50-84.

La grande salle ou *aula*

Les textes et l'archéologie montrent que dans la maison forte comme dans le château, subsiste une salle plus spacieuse que les autres, mieux éclairée, qui abrite un décor remarquable, matérialisant le pouvoir aristocratique. Dans les textes, les mentions d'*aula picta* sont nombreuses mais ne nous disent rien sur la qualité du décor. Plus détaillés, les comptes de châtellenie renseignent davantage, ainsi au château de Ripaille à Thonon en 1432, le duc Amédée VIII Savoie fait réaliser par le peintre Jean Baplein, un grand décor pour la nouvelle *aula*. Il se compose de badges de 280 lacs d'amour en argent poli avec la devise FERT, accompagnés de 657 petits éléments d'or en forme d'étoiles ou de sequins[8]. Ce travail de qualité a nécessité la venue de peintres de plusieurs villes, Lausanne, Genève, Saint-Claude, Metz et même Venise. D'après l'enquête de 1339, la grande salle de la maison forte de Marcossey est entièrement peinte[9]. À son tour, l'*aula* de la maison forte de Cruet a livré un décor prestigieux daté du premier quart du XIII^{e} siècle, illustrant des scènes de la vie aristocratique (fig. 3).

Fig 3 : Aula de la maison forte de Cruet , cl. É. Sirot.

Plusieurs grandes salles de maisons seigneuriales en Chartreuse et en Dauphiné livrent des décors historiés qui sont comparables au niveau des programmes iconographiques et de l'exécution, ainsi à Theys où l'étude du décor est publiée par Annick Ménard-Clavier. La maison des Loives, dans la vallée de la Galaure[10], abrite une salle de 110 m^2, couverte d'une charpente carénée, elle même décorée ; sous cet ouvrage de charpenterie daté de 1340, le décor s'organise en quatre registres superposés, tandis que l'on compte quatre registres sur le mur pignon. Une frise d'écus court sur les quatre murs de la salle, suspendus par une courroie noire sur bandeau blanc. Au hasard des visites et des études archéologiques, on rencontre également des décors plus modestes. À la maison de Dingy à Passy, les enduits pariétaux, bien datés de 1321 par la dendrochronologie, présentent une frise de blasons sous le plafond, le « remplissage » des murs est fait par des fleurettes à cinq pétales entourées d'un cercle, disposées sur un fond clair. L'observation plus précise montre bien que ces fleurs sont reproduites à l'identique grâce à un pochoir, technique qui semble largement utilisée dans la région au XIV^{e} siècle (fig. 4). De même la technique de la peinture projetée, visant à imiter la pierre ou le tissu, est identifiée dans plusieurs maisons de la région, comme celles de Choisy et celle d'Alex. La grande ressemblance entre les deux décors, au niveau de la facture et du choix des couleurs, est frappante. La grande salle de la maison d'Alex, (15,75 m x 5 m) quant à elle, offre un décor héraldique, composé de bandes rouges et grises qui rappellent les armoiries de la famille d'Arenthon. Le choix des couleurs de cette composition

[8] Référence dans Christian de MÉRINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit, corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*, Pont-Saint-Esprit, 2001, p. 397.
[9] *In quo domificamento primo est quedam magna aula pincta cum duobus fornellis* .
[10] Élisabeth SIROT, *op. cit.*, 2007, p. 174-176. Notice rédigée par Chantal Mazard, conservateur du patrimoine.

indique que le décor est chargé d'illustrer le mariage de la dernière héritière de la famille d'Alex, avec un seigneur d'Arenthon, en 1383.

Fig 4 : Décor de l'aula de la Tour de Dingy à Passy, cl. É. Sirot.

C'est encore un thème héraldique qui apparaît dans la salle de la maison forte de la Sauffaz pour les premières années du XVI^{e} siècle, ici, comme dans beaucoup d'autres salles, on remarque le rôle majeur de la cheminée dans la composition du décor. Les armes de la famille de Charansonnay qui possède la maison sont peintes directement au-dessus de la cheminée, à l'intérieur d'une couronne de feuillage portée par deux sirènes, motif très en vogue dans le milieu chevaleresque à la fin du Moyen Âge (fig. 5).

Fig 5 : Aula de la maison forte de la Sauffaz, cl. É. Sirot.

L'empreinte en négatif d'un grand rectangle, souvent identifiée au niveau du linteau d'une cheminée suggère la présence d'un décor réalisé sur une bande de papier plaquée directement sur le mur. Cette pratique décorative est bien visible sur le tableau de Robert Campin réalisé entre 1425 et 1430, où la scène de l'Annonciation se déroule devant le foyer[11] (fig. 6). L'étude archéologique récente de la maison forte Allinges, a mis en évidence un décor héraldique, appliqué directement sur le linteau de bois de la cheminée de la grande salle, conservée dans son état du XV^{e} siècle[12] (fig. 7). La cheminée est un repère dans la pièce et constitue un symbole fort du pouvoir seigneurial[13].
Il est logique qu'elle participe largement au décor ou en constitue le point de départ, comme l'a bien montré Christian de Mérindol à propos du décor de la salle de la maison forte de Cruet[14].

[11] Tableau conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, Belgique.
[12] Lionel RODRIGUEZ, *La maison forte des Allinges à Saint-Quentin-Fallavier(Isère), Étude archéologique des élévations*, Mémoire de Master 2, Université Lumière-Lyon 2, 2007.
[13] Élisabeth SIROT, « *Allumer le feu ! la cheminée et le poêle comme élément de chauffage et de prestige dans la maison noble et le château (XIII^{e}-XVI^{e} s.)* à paraître aux Éditions Picard, collection Espaces médiévaux.
[14] Christian de MERINDOL, *op. cit.*, 2001.

Fig 6 : Annonciation et décor au dessus de la cheminée, cl. É. Sirot.

Fig 7 : Décor du linteau de la cheminée des Allinges, cl. É. Sirot.

La *camera*

La *camera* fait partie de l'organisation-type de toute résidence seigneuriale, la célèbre *camera domini* du château de Chillon en pays de Vaud, est une belle matérialisation de l'importance de la chambre du seigneur, qualifiée de *camera rubea* au château d'Annecy, au moment où le comte de Genève est élu pape d'Avignon. L'organisation de ces pièces qui concrétisent la vie privée requiert beaucoup de moyens et de savoir-faire, ainsi à Chillon entre 1342 et 1344, c'est le peintre Jean de Grandson qui est chargé d'exécuter les peintures des murs et du plafond. Là encore, le décor héraldique est privilégié avec le représentation d'une frise armoriée qui court tout autour de la pièce. Mais le goût de la nature et des animaux apparaît également avec des

cerfs, deux ours, une panthère, un lion et un chameau qui broutent dans un verger, rappelant la *camera cervorum* du château d'Annecy, réalisée au même moment que celle du palais des papes d'Avignon.
Au château d'Annecy, dans le Logis Perrière, l'étude archéologique réalisée dans la *camera paramenti* a permis de mettre au jour les différentes couches d'enduits qui se sont succédées au cours de son occupation, mettant en évidence, grâce aux ruptures de couches stratigraphiques, un système de cloisons légères délimitant de petits espaces type, alcôve ou retrait[15]. Dans les textes, nombreuses sont les mentions de chambres peintes, à Châtillon en 1339, la chambre est dite « bien et suffisamment peinte »[16] ; à Faucigny, il y a une chambre peinte, adjacente à la salle. Les chambres de la maison de Sales reçoivent toutes un décor particulier, dans l'une d'elle il est question d'une frise de vingt-trois écus d'alliance, dans l'autre, d'un décor de nymphe et d'écus.

La *capella*

Cette pièce, toujours présente dans le château est également identifiée dans la simple maison. Comme l'*aula*, elle témoigne de préoccupations esthétiques et de recherches décoratives de la part des détenteurs. Celle de Châtillon en Faucigny est décrite en 1339[17] comme très bien peinte de plusieurs couleurs, il est intéressant de noter que les éléments de mobilier, comme les bancs en gypse et grès sont aussi peints de nombreuses et diverses couleurs. L'allusion à des images est-elle relative à celles des enduits pariétaux ou à de petits tableaux que l'on retrouve mentionnés au même moment dans la chapelle du château d'Annecy ?
Au début du XVI^{e} siècle, la chapelle de la maison forte de la famille de Sales[18] est présentée par son occupant comme étant couverte d'un lambris peint d'azur fermé d'étoiles d'or, tandis que les murailles sont peintes d'architecture. Des problèmes d'authentification des enduits d'origine surgissent avec le décor de la chapelle de la maison forte de Sallenove, consacrée au XV^{e} siècle, dont les parois sont couvertes d'un décor réalisé au pochoir, dans des dégradés de bleu.

Autres emplacements

Outre la salle, la chambre et la chapelle, que l'on parvient bien à identifier dans l'organisation intérieure, d'autres pièces ou zones de circulation peuvent être également prétexte à décor. Ainsi le *pèle* ou salle chauffée par un poêle, très présente dans les régions de montagnes, témoigne d'un souci de décor, celle de la maison forte de Songy est peinte avec les armoiries de la famille et celles de ses alliés, elles sont disposées : « tout alentour du fornel ».
À Annecy, un cabinet d'étude a été découvert, en haut de la tour d'escalier du Logis Perrière, il est couvert d'enduit avec une frise de cervidés. La tour de Saint-Jean-Le-Chevelu, quant à elle, est entièrement couverte d'un décor de faux appareil (fig. 8) que l'on observe également à l'intérieur des baies. Ce décor envahissant ne permet pas de faire la distinction hiérarchique entre les différentes salles superposées. Des décors ont été également découverts dans des couloirs de circulation ou des escaliers.

[15] Élisabeth SIROT, *Résidences seigneuriales au Moyen Âge Comté de Genève, Faucigny, Chablais, Lyon* : Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 92.
[16] *Que camera est bene et sufficienter pictata »*
[17] Enquête de 1339 : *Item ibidem et juxta dictas cameras et dictam parvam turrim est quidam nobilis et sufficiens capella optime picta de diversis coloribus et finis ad celum lapideum in qua sunt due magne fenestre de tous scissis. In qua capella sunt multe ymagines. In qua quidem capella sunt multi sedes pulcherini de greyaz seu de gyp coloribus depicti.*
[18] Charles Auguste de Sales, Pourpris historique de la famille de Sales (Archives départementales de Haute-Savoie).

Fig 8 : Faux appareil de la maison forte de Prélian à Saint-Jean-le Chevelu, cl. É. Sirot.

Plafonds

Les plafonds jouent un rôle de premier plan dans le décor des pièces, les sources écrites et archéologiques se complètent bien pour illustrer cette réalité. Au château d'Annecy, le compte de châtellenie de 1333-1334[19] précise qu'un peintre de Lausanne, maître Pierre, vient au château pour exécuter dans l'*aula*, des « listels » ou bordures, qui sont en fait des baguettes de bois ou couvre-joints que l'on plaque à la jointure des planches du plafond, pour éviter que les gravas ou « marain » déversés au dessus ne laissent échapper de la poussière. Dans la *camera domini* du château de Chillon au XIV^{e} siècle, les comptes font encore état de ces éléments traités par le peintre, après avoir été exécutés par le charpentier[20]. Dans plusieurs maisons nobles, l'étude archéologique a permis la découverte et l'identification de ces éléments, très souvent décorés, couverts de dessins minuscules mais toujours précis. À la tour de Plancherine (fig. 9) ce sont des figures géométriques noires et rouges, petits triangles et rubans plissés qui alternent régulièrement, l'ensemble peint avec un grand raffinement est daté par la dendrochronologie de 1343. L'observation attentive de ces baguettes, montre qu'elles sont réalisées « au kilomètre » et coupées ensuite pour être insérées entre les poutres et les solives, ce qui explique que dans certains cas, le motif décoratif ait été coupé et n'apparaisse pas dans sa totalité.

Fig 9 : Couvre-joints du plafond de Plancherine, cl. É. Sirot.

[19] Max BRUCHET, « Étude archéologique sur le château d'Annecy », *Revue Savoisienne*, 1901. Pièces justificatives.
« *Libravit dicto magistro Pietro de Lausanne pictori pro pinctura sexcies vingti et septem duodenarum listellorum magne aula et logie castri.* »

[20] Albert NAEF, *Chillon la Camera domini*, Genève, 1908.

Lorsque sont réalisés les sondages pour la datation dendrochronologique, il n'est pas rare que le spécialiste, perché sur son échelle, ne découvre des morceaux de toile destinés à la préparation du bois, avant qu'il ne reçoive l'enduit[21]. Le plafond de la maison de la maison de Loches à Magland, daté de 1438, offre une disposition très originale avec des caissons constitués de compartiments limités par des poutres et des solives. Dans la pièce basse, à l'intérieur des caissons ont été identifiés des motifs géométriques colorés, tous différents (fig. 10).

Fig 10 : Plafond de la maison forte de Loches à Magland, cl. É. Sirot.

Le plafond de la grande salle de la maison d'Alex, remarquable par l'assemblage de ses poutres en trait de Jupiter et par la vivacité de ses couleurs : des rouges sang associés au vert olive avec des moulures de tons orangés rehaussés de noirs est un témoignage de la pénétration du goût de la Renaissance en Savoie, venu d'Italie par les Alpes du Nord, il est daté de 1514.
Pour terminer cet exposé, encore beaucoup trop limité à un simple inventaire, nous évoquons le plafond de la tour de Saint-Jeoire (fig. 11 et 12) qui vient d'être découvert et dont l'intérêt ne semble pas beaucoup préoccuper ses propriétaires qui ont entrepris des travaux de grande ampleur ! Soyons vigilants, tentons de faire connaître et de conserver le mieux possible les souvenirs de ces précieux décors civils souvent pleins de fraîcheur, qui expriment encore le goût des occupants et souvent leur adhésion à une mode ou à des courants artistiques locaux.

Fig 11 et 12 : Plafond de la Tour de Saint-Jeoire, cl. É. Sirot.

[21] Renseignement fourni par Christian Dormoy de Archéolabs.

Simonetta CASTRONOVO,
Conservatore Raccolte di Arte Decorativa e codici miniati, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, Turin

PEINTURES MURALES ET PLAFONDS PEINTS DANS LES CHÂTEAUX, MAISONS FORTES ET ÉDIFICES CIVILS DU PIÉMONT, DE LA VALLÉE D'AOSTE ET DE SAVOIE DU XIII^{E} AU DÉBUT DU XVI^{E} SIÈCLE

Résumé traduit de l'italien par Sophie Kovalevsky

La communication est construite en trois parties.

Présentation des peintures murales dans les châteaux et les édifices civils en Piémont et Val d'Aoste de la fin du XIII^{e} au début du XIV^{e} siècle, avec des comparaisons ouvertes sur la Savoie et le Dauphiné. Il s'agit dans la majorité des cas de cycles traités par la littérature profane de l'époque, romans chevaleresques et chanson de geste. L'hypothèse soutenue est que l'intérêt pour ces sujets iconographiques dans l'aire savoyarde entre le XIII^{e} et le XIV^{e} siècle, est à rattacher à l'influence des manuscrits enluminés de sujet chevaleresque entrés dans la bibliothèque d'Amédée V de Savoie après son mariage avec Marie de Brabant (1297), réalisés dans des ateliers parisiens et de la France septentrionale (Picardie, Artois, Hainaut) ; un goût transmis par les comtes à leurs vassaux (châteaux de Cruet en Savoie et Quart dans la Vallée d'Aoste) et qu'on peut rattacher en général pour l'aire piémontaise, également à la présence politique des Angevins dans la région de Cuneo et à Asti (jusqu'à 1343) et à la circulation dans ces zones de livres enluminés français et flamands apportés en Piémont par des marchands d'Asti avec les activités économiques en Europe septentrionale. En dehors du contexte savoyard, dans le Piémont oriental et méridional, quelques cycles plus tardifs, comme celui de la maison forte de Frugarolo (Alessandria) et celui du château de la Manta (Saluces, Cuneo), témoignent par des chemins différents, de nouveaux liens avec la miniature contemporaine, aussi bien iconographiques que stylistiques.

Le second thème est consacré à un aspect du complexe chantier de restauration du Palazzo Madama de Turin, autrefois château médiéval de Porta Fibellona et résidence des princes d'Acaïe (branche cadette des comtes de Savoie), réouvert au public en décembre 2006. C'est-à-dire que l'on essaye d' illustrer les caractères de la décoration de l'intérieur du château aux XIV^{e} et XV^{e} siècles, aujourd'hui complètement perdue à cause des transformations architectoniques subies par l'édifice entre le XVII^{e} et le XVIII^{e} siècles; caractères que l'on peut en partie reconstituer à partir des données offertes par les sources documentaires (comptes du clavaire et inventaires) et par les recherches archéologiques et stratigraphiques conduites dans le palais au cours des cinq dernières années.

Troisième thème : la présentation de quelques plafonds peints de palais civils piémontais, datés entre le XIII^{e} et le début du XIV^{e} siècle, avec une attention particulière pour ceux conservés auprès du Museo Civico d'Arte Antica de Turin. Il s'agit de quelques séries de planchettes étudiées

et restaurées récemment, à l'occasion de l'exposition *Cours et Villes: Art du XVe siècle dans les Alpes occidentales*, organisée par le musée turinois l'an passé. Parmi elles, particulièrment important le plafond provenant du Palais de l'Évêque de Turin (plus tard Palazzo Provana), près du Duomo, démonté à la fin du XIX^{e} siècle et remonté au Palazzo Madama en 1933, une intervention muséographique que le nouvel aménagement a décidé de maintenir, bien qu'avec quelques modifications.

Pittura murale e soffitti dipinti nei castelli, caseforti e edifici civili di Piemonte, Valle d'Aosta e Savoia (fine XIII - metà XVI secolo)

1. Introduzione

Non esiste ancora un repertorio dei cicli profani dei XIII-XV secolo conservati in territorio piemontese. In realtà tale repertorio dovrebbe comprendere anche alcune pitture murali attualmente in territorio francese (Savoia) e svizzero (Vaud), dal momento che in età medievale la contea e poi ducato di Savoia si sviluppava al di qua e al di là delle Alpi, riunendo in sé aree geografiche oggi divise politicamente tra tre stati diversi : il Piemonte occidentale e meridionale, la Valle di Susa e la Valle d'Aosta in Italia ; il Vaud svizzero ; e per la Francia, la Savoia, la regione di Nizza e alcuni borghi del Delfinato (fig. 1). In questa sorta di bozza di un repertorio a venire, cercherò di mettere in fila sia le pitture murali profane del ducato di Savoia storico, che i cicli oggi in area piemontese, ma appartenenti tra Medioevo e Rinascimento a realtà politiche diverse e talvolta in guerra con i Savoia, come il Marchesato di Saluzzo e il ducato dei Visconti. Per completezza, in un inventario siffatto andrebbero segnalati anche gli affreschi profani del XIII-XV secolo andati perduti, ma documentati nelle fonti antiche : in questa sede, presenterò come esempio il castello di Porta Fibellona di Torino, attuale sede del Museo Civico d'Arte Antica, dove esistevano, ma non è sopravvissuto nulla, alcune pitture murali del celebre Giacomo Jaquerio realizzate all'inizio del Quattrocento. Infine, costituiscono ancora un tema a sé, nel contesto della pittura all'interno di edifici civili – palazzi nobiliari o di ricchi borghesi –, le tavolette di soffitto dipinte con soggetti iconografici vari, spesso legati all'araldica. Le testimonianze in questo caso sono tante, molte ancora da studiare perché in *situ*, in case private difficilmente accessibili : si cercherà quindi di segnalare, in ordine cronologico, quelle principali presenti nel territorio, soffermandosi di più sulle serie di provenienza piemontese oggi nelle collezioni del Museo Civico di Torino. In linea generale, poiché molti dei cicli che passerò in rassegna sono già stati oggetto di pubblicazioni specifiche, la mia sarà una trattazione sintetica, con tutti i necessari aggiornamenti, che ha lo scopo soprattutto di presentare, fuori dal Piemonte e ad un pubblico di specialisti non italiani, un patrimonio figurativo senz'altro poco noto, ricco di legami iconografici e stilistici con diversi cicli francesi della stessa epoca.

Fig.1 : Il ducato di Savoia nell'età di Amedeo VIII/ cartina realizzata dallo Studio Grafico Vigna, Torino, con la consulenza storica di Guido Castelnuovo e Luisa Clotilde Gentile, per la mostra *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Torino 2006.

1.2 Pittura murale in castelli, case forti e edifici civili di Piemonte, Valle d'Aosta e Savoia dall'inizio del XIII alla prima metà del XV secolo

Il ciclo che apre questa rassegna è quello della Casa dei Canonici di Susa (a metà strada tra Torino e Modane), un edificio oggi in rovina, adiacente alla chiesa romanica di Santa Maria Maggiore. Le pitture, staccate nel 1976-77 e oggi conservate presso il Museo Diocesano di Arte Sacra di Susa, raffigurano il calendario dei mesi e si datano verso il 1250 circa[1]. La decorazione è

[1] Su questo ciclo : Giovanni ROMANO (a cura di), *Valle di Susa. Arte e Storia dall'XI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Torino, 1977, p. 205-206 (scheda di G. Romano) ; Giovanni ROMANO, *Per un atlante del gotico in Piemonte*, in Giovanni ROMANO (a cura di), *Gotico in Piemonte*, Torino, 1992, p. 30 ; e Simonetta CASTRONOVO, *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Torino, 2002, p. 103-105. Sempre in Val di Susa, negli edifici residenziali dell'abbazia benedettina di Novalesa, fondata nell' VIII secolo, sono venuti recentemente alla luce diversi frammenti di cicli profani: un affresco con *Cavaliere che caccia una tigre* (fine XII-inizio XIII secolo) nell'antico refettorio (scena forse ricavata da analoghe scene sulle stoffe orientali); una decorazione parietale a grandi rettangoli a fondo bianco con fiori rossi a cinque petali all'interno, nella camera delle rose del palazzo abbaziale (XIII secolo); un fregio fogliato con stemmi, tra cui quello sabaudo, nella camera degli stemmi del palazzo abbaziale (fine XIII-inizio XIV secolo): CLAUDIO BERTOLOTTO, "Gli affreschi del palazzo abbaziale e del refettorio dei monaci", in MARIA GRAZIA CERRI (a cura di), *Novalesa. Nuove Luci dall'Abbazia*, Milano 2004, p. 91-107.

costituita da una serie di triangoli colorati accostati gli uni agli altri a girandola; nei punti di incontro dei rispettivi vertici, si trovano dei medaglioni contenenti le allegorie dei lavori dei mesi, oppure degli stemmi di signori locali, tutti vassalli del conte di Savoia (fig. 2).

Fig..2 : Pittore franco-piemontese, *Pitture con raffigurazioni allegoriche dei Mesi*, seconda metà del XIII secolo. Susa, Museo Diocesano di Arte Sacra (già Susa, Casa dei Canonici)/foto : Ernani Orcorte, Torino.

Questo tipo di impaginazione della parete, che evoca una tappezzeria, è pressoché identico a quello utilizzato qualche decennio più tardi nel castello di Theys (Isère), ed già documentato in Valle di Susa all'inizio del secolo, nella torre del Palazzo Municipale di Sant'Ambrogio. Sotto questa decorazione, emerge a tratti quella più antica (inizio XIII secolo), a semplici conci bianchi delimitati in rosso o blu, con grandi punti del medesimo colore alle quattro estremità, che intende imitare un'apparecchiatura muraria (fig. 3). In alcuni punti del ciclo (per esempio in corrispondenza del mese di Novembre) è possibile vedere, tracciato a pennello rosso sullo strato di pittura più antico, un disegno preparatorio di tipo geometrico per la realizzazione della decorazione a triangoli, poi ricoperto a secco dalle raffigurazioni dei mesi ; un procedimento di cui è restata traccia anche a Theys, nel medaglione con Perceval che indossa un copricapo rosso (fig. 3 per Susa e fig. 4 per Theys). Al ciclo di Susa hanno lavorato due pittori diversi, entrambi interpreti del cosiddetto gotico lineare : il primo, più raffinato è autore, tra gli altri, dei mesi di Maggio e Giugno (fig. 5) ; il secondo realizza figure tozze, come bloccate nei movimenti, inespressive, che sembrano avvicinarsi alle pitture di Pritz a Laval (Mayenne). Forse il modello stilistico per queste figurazioni, va riconosciuto nelle esili figure gotiche incise a bulino sui medaglioni in rame dorato che decoravano i cofanetti di Limoges di inizio Duecento, una tipologia di manufatti particolarmente apprezzata in Piemonte nel Medioevo e di cui restano ancora molti esemplari nelle nostre chiese.[2]

[2] Una presentazione delle oreficerie di Limoges in Piemonte si trova in Simonetta CASTRONOVO, *Limoges et l'Italie : le cas du Piémont au XIII^e siècle*, in Danielle GABORIT-CHOPIN, Elisabeth TABURET-DELAHAYE (a cura di), *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre (Paris, 16-17 novembre 1995), Paris, 1998, p. 343-383.

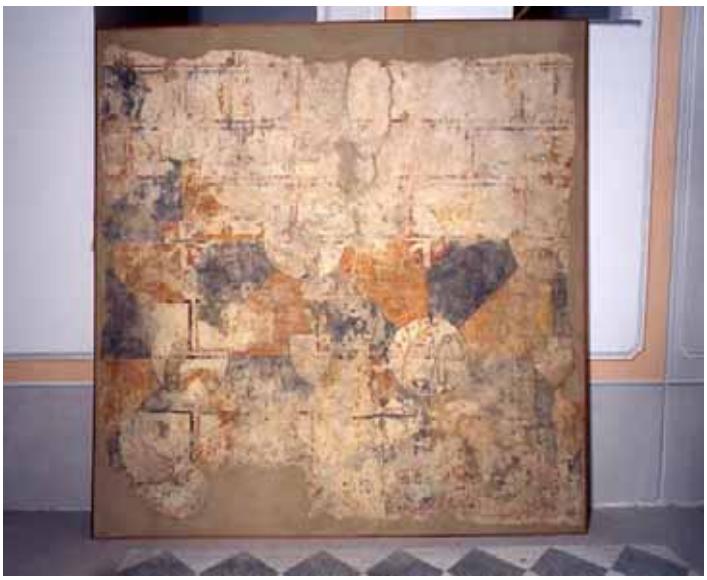


Fig.3 : Pittore franco-piemontese, *Pitture con raffigurazioni allegoriche dei Mesi*, seconda metà del XIII secolo. Susa, Museo Diocesano di Arte Sacra (già Susa, Casa dei Canonici)/foto : Ernani Orcorte, Torino.

Fig.4 : Pittore savoiardo (?), *Perceval spoglia il cavaliere Vermeil dell'armatura* (particolare), 1297-1315. Castello di Theys (Isère)/ foto : Simonetta Castronovo, Torino.

Fig.5 : Pittore franco-piemontese, *Il mese di Maggio* (particolare), seconda metà del XIII secolo. Susa, Museo Diocesano di Arte Sacra (già Susa, Casa dei Canonici)/foto : Ernani Orcorte, Torino.

Risalgono al XIII secolo anche due cicli caratterizzati da un'iconografia di tipo politico, che decorano due antichi Palazzi Comunali della regione. Uno di essi si trova all'esterno del Palazzo dell'Arengo di Novara, noto come Broletto, ed è costituito da un fregio di 37 metri che si sviluppa sotto la gronda sul fronte sud dell'edificio (1260-70, fig. 6, 7).

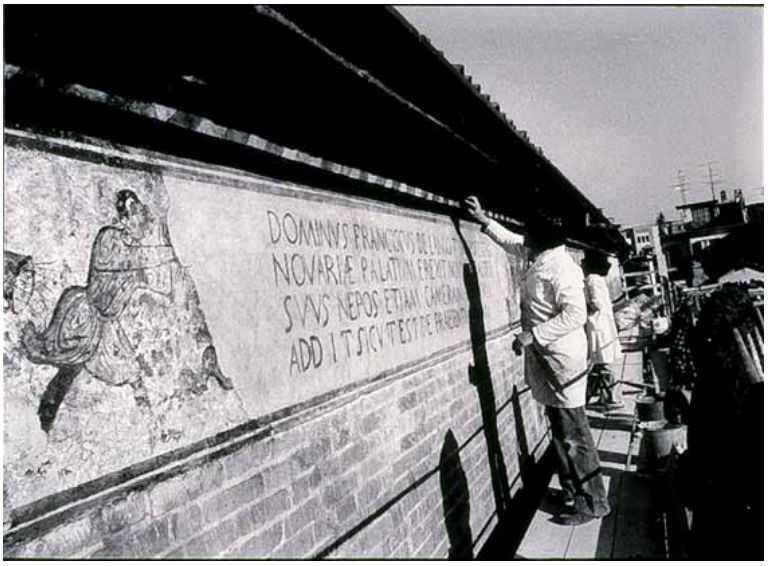


Fig.6 : Pittore piemontese, *Fregio con storie profane*, 1260-1270. Palazzo dell'Arengo (Broletto), Novara/foto : Laboratorio di restauro Guido e Gianluigi Nicola, Aramengo d'Asti.

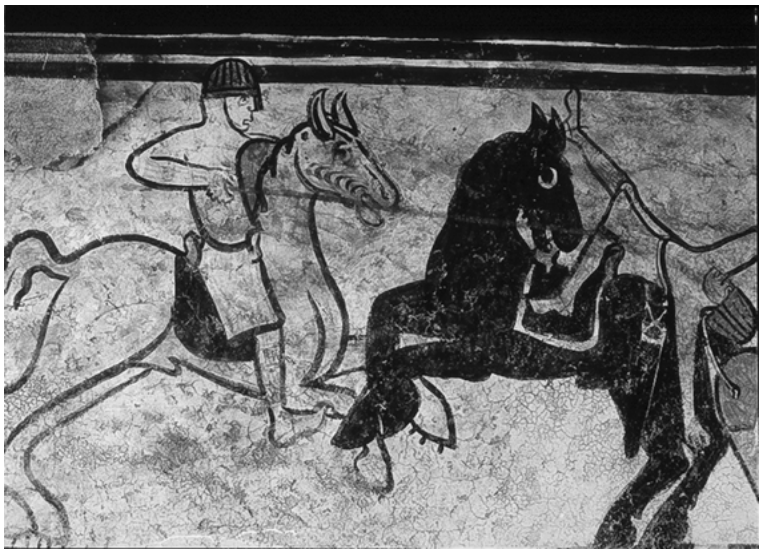


Fig.7 : Pittore piemontese, *Scena di battaglia tra due cavalieri* (particolare), 1260-1270. Palazzo dell'Arengo (Broletto), Novara/foto : Laboratorio di restauro Guido e Gianluigi Nicola, Aramengo d'Asti.

Le scene, tutte profane, si susseguono una dietro l'altra senza alcun legame narrativo:combattimenti con draghi, cavalieri armati che si fronteggiano, assedi di castelli, figure di animali, creature mostruose, scene amorose. Lo stile è corsivo, una sorta di gotico semplificato ed essenziale, con figure tratteggiate a pennellate nette in rosso, verde, giallo, verde e blu sul fondo bianco marmoreo del fregio; un linguaggio che richiama le pitture murali all'incirca coeve di Cressac e Gargilesse (Indre). Committenti del ciclo furono i *milites* di Novara, cioè la classe aristocratica e guerriera che reggeva la città dal 1139 (Novara rimase libero Comune fino al 1332, quando entrò a far parte del ducato visconteo). Le varie scene raffigurate sulla facciata del Broletto, in cui i *milites* amministravano il potere politico e giudiziario, richiamano gli ideali cavallereschi dei committenti : le giostre e il valore della "prouesse", la guerra (con i vari cavalieri disarcionati e

feriti e la scena di assedio a un castello), il cosiddetto duello giudiziario (due figure maschili che si combattono con mazze chiodate) ; in tal modo, i committenti presentavano alla città alcuni dei propri valori di riferimento, affidandone il compito ad un pittore che probabilmente riprese molti di queste episodi da un libro di modelli, un taccuino di disegni che doveva comprendere, accanto ai più moderni soggetti cavallereschi, una serie di scene topiche del mondo figurativo medievale – come i centauri, le arpie, Sansone che spalanca le fauci al leone, i due lottatori che si tengono per le spalle – , tutte diffusissime nel XIII secolo in pittura, scultura, miniatura e oreficeria[3]. Di più difficile identificazione, il frammento emerso nel sottotetto della sala consigliare del Palazzo Comunale di Savigliano (provincia di Cuneo) : si tratta di una scena di impiccagione di due giovani dalle fattezze cortesi (siamo nel 1310-1320), a fianco di in albero e di un grosso uccello (fig. 8). Tra le varie interpretazioni, la più fondata ritiene che questa pittura sia un esempio di "pittura infamante" e che essa rappresenti l'impiccagione di due adulteri; la scelta della sala consigliare per questo tipo di soggetto andrebbe quindi ricondotta a quelle indicazioni, contenute in diversi Statuti di città piemontesi in età medievale, che prevedevano la rappresentazione dei rei nei palazzi comunali, come monito ed *exemplum* per i cittadini.[4]

Fig.8 : Maestro della cappella di San Nicola, *Scena di un ciclo cavalleresco o scena di impiccagione di due adulteri(?)*, 1320-1325. Savigliano (Cuneo), antico Palazzo del Comune (sottotetto)/Foto : Giorgio Olivero, Cuneo.

[3] Maria Laura GAVAZZOLI TOMEA, "*Villard de Honnecourt e Novara. I topoi iconografici delle pitture profane del Broletto"*, *Arte Lombarda*, n° 52, p. 31-52. Dopo i restauri del Laboratorio Nicola degli anni Settanta, il ciclo del Broletto è stato oggetto di un nuovo intervento nel 2007-2008, sotto la direzione di Anna Maria Bava della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte (restauratore: Tiziana Carbonati).

[4] Il frammento è pubblicato in : Francesca QUASIMODO, Arianna SEMENZATO, *Nuovi orientamenti per la pittura del Trecento nel Cuneese*, in Giovanni ROMANO (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino, 1997, p. 103-105 ; è interpretato diversamente da Marco PICCAT, *La Saga ellenica nell'antico Palazzo Comunale in Savigliano (Cuneo)*, Cuneo, 1998, che ritiene si tratti di una scena della leggenda di Meleagro, in particolare del duplice suicidio di Altaia e Cleopatra, rispettivamente madre e sposa di Meleagro. Un altro importante ciclo politico si trovava nel castello di Rivoli (alle porte di Torino) : venne realizzato si richiesta del conte Amedeo V in occasione della venuta in Italia dell'imperatore Arrigo VII. Il ciclo è perduto (oggi il castello, interamente ricostruito da Filippo Juvarra all'inizio del Settecento, non conserva nulla dell'impianto medievale), ma si è conservata una descrizione delle pitture della loggia redatta nel Quattrocento, quando questa decorazione era ancora visibile : il ciclo, con i ritratti e gli stemmi dei ventidue signori che facevano parte del seguito dell'imperatore e che avrebbero dovuto soggiornare a Rivoli ospiti di Amedeo V, aveva lo scopo di esaltare la figura dell'imperatore e della sua corte, tramandando al tempo stesso la memoria dei signori a lui fedeli, da quelli tedeschi e fiamminghi fino ai vassalli del conte di Savoia, come Filippo principe d'Acaja (che governava Torino e Pinerolo), Ludovico II di Savoia-Vaud, Ugo di Faucigny : Gaudenzio CLARETTA, "Clemente V papa ed Enrico VII imperatore di Germania al castello di Rivoli secondo un documento dell'ottobre 1310", *Giornale Araldico-Genealogico-Diplomatico*, vol. XII, 1884-1885, p. 101-110 ; e CASTRONOVO, 2002, p. 41-42.

Per quanto riguarda la pittura nei castelli, nell'area in esame sono sopravvissuti due importanti cicli di soggetto cavalleresco, databili intorno al 1290-1310 : le pitture del castello di Verdon – Dessous a Cruet, vicino a Montmélian (oggi a Chambéry, Musée Savoisien, fig. 9, 10), che illustrano alcuni episodi della *Chanson de Roland* e del romanzo in versi *Berthe aus grans piés* di Adenet le Roi (composto nel 1270)[5]; e la decorazione del *donjon* del castello di Quart, vicino ad Aosta – i cui signori erano vassali dei conti di Savoia –, con scene tratte dal *Roman d'Alexandre* (fig. 11)[6]; essi vanno letti insieme a due cicli coevi, realizzati rispettivamente nell'Isère e nell'Ain : quello del castello di Theys, feudo dei conti di Ginevra dal 1282 (strettamente imparentati con i conti di Savoia), che rappresenta la cosidetta "Conte du Graal", cioè la prima parte del romanzo in versi *Perceval le Gallois*, redatto da Chrétien de Troyes verso il 1180[7]; ed il ciclo frammentario rinvenuto in un'abitazione privata di Vienne in rue Clementine, dietro la cattedrale di Saint-Maurice, in un edificio ottocentesco che ingloba un muro dell'antico Palazzo Arcivescovile : si tratta in questo caso di episodi biblici e scene profane (creature grottesche, un cavaliere che suona il corno, figure di amanti), accostate senza un apparente nesso narrativo e inserite entro formelle quadrilobate ; uno dei dati interessanti a riguardo è che le scene sono poste in corrispondenza dei vertici di una serie di grandi triangoli colorati disposti a girandola sulla parete, esattamente come a Susa e Theys[8].

[5] Sulle pitture di Cruet : Chantal FERNEX de MONGEX, Dominique RICHARD, *Peintures Médiévales de Cruet*, Barberaz , 1990 ; Marco PICCAT, « Epica carolingia in affreschi savoiardi del XIII secolo », *Messana*, 8, 1991, p. 51-108; Danielle GABORIT-CHOPIN (a cura di), *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, 1998, p. 372 (scheda di Marie-Pasquine SUBES-PICOT) ; Christian DE MÉRINDOL, *La maison des Chevaliers de Pont Saint-Esprit*, t.II, *Les décors peints. Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Age en France*, Pont-Saint-Esprit : Conseil général du Gard – musée d'art sacré du Gard, 2000, p. 245-246 (scheda 141). Stilisticamente si legano agli affreschi superstiti della cappella del castello di Cly, in Valle d'Aosta, databili verso il 1280-1300 e commissionati da Goffredo I di Cly, vassallo di Amedeo V di Savoia : CASTRONOVO, 2002, p.105-106 e fig. 69. Altro segno dell'apprezzamento da parte del conte di Savoia della letteratura profana francese, è il dono di denaro offerto da quest'ultimo proprio ad Adenet le Roi, autore del romanzo in versi alla base del ciclo di Cruet e menestrello alla corte del conte di Fiandra Guy de Dampierre, durante un banchetto di Natale svoltosi a Cambrai nel 1296 : *ibid*, p. 41.

[6] Il ciclo di Quart, emerso di recente durante il restauro del castello (ancora in corso), è stato pubblicato in occasione di una mostra appositamente dedicata ai primi ritrovamenti e risultati di questo cantiere : Elena ROSSETTI BREZZI , "La pittura gotica in Valle d'Aosta", in Elena ROSSETTI BREZZI (a cura di), *Fragmenta Picta*, catalogo della mostra presso il castello di Sarriod de la Tour, Aosta, 2003, p. 12-19 ; cui sono seguiti due importanti approfondimenti : Gianfranco ZIDDA, "I cicli di Alexander e dei mesi nel castello di Quart", *Bollettino della Soprintendenza per i Beni Culturali*, a cura della Regione Autonoma Valle d'Aosta, 1, 2003/2004, p. 236-238 (con un immagine del calendario) ; e *ibid*., "La decorazione pittorica nel castello di Quart", *Bollettino della Soprintendenza per i Beni Culturali*, a cura della Regione Autonoma Valle d'Aosta, 2, 2005, p.106-108.

[7] Annick MÉNARD, « Le château de Theys-Isère. Une aula seigneuriale du XIV^{e} siècle et son décor peint », *La pierre et l'écrit*, Grenoble 1991, p. 25-50 ; e *ibid*., « Les peintures murales du château de Theys (Isère), premiers éléments de datation et d'interprétation », *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, Actes du 6^{e} séminaire international d'art mural (Saint-Savin, 5-7 octobre 1994), Poitiers, 1996, p. 3-15 ; una scheda sul ciclo anche in C. de MÉRINDOL, 2000, p. 395-397 (scheda 338).

[8] S. PETIT, « Une découverte importante : des fragments d'une fresque médiévale de l'Archevêché », *Bulletin de la Société des Amis de Vienne*, n°82, 1987, p. 37-39. Alcune immagini anche in CASTRONOVO, 2002, p. 109-110, tav. XVIII^{e} fig.78-79. Monique Zanettacci, archeologa presso il "Centre de Restauration et d'Etudes Archéologiques Municipal" di Vienne, ha realizzato un rilievo grafico delle due pareti decorate dell'antica *aula* del Palazzo Arcivescovile, da cui emerge che il ciclo era delimitato, nella parte superiore, da un fregio decorativo con motivo a greca prospettica. Devo la segnalazione del ciclo a Madame Zanettacci, che ringrazio molto anche in questa occasione.

Fig.9 : Pittore savoiardo, *Riposo di Pipino il Breve e Berte*,1297-1310. Chambéry, Musée Savoisien (dal Castello de la Rive a Cruet)/ foto : Musée Savoisien di Chambéry.

Fig.10 : Pittore savoiardo, *Figure di cavalieri*, 1297-1310. Chambéry, Musée Savoisien (dal Castello de la Rive a Cruet)/ foto : Musée Savoisien di Chambéry.

Fig.11 : Pittore savoiardo, *Alessandro Magno e creatura fantastica,* 1290-1300. Quart (Valle d'Aosta), castello/foto : Archivio fotografico della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, Pietro Fioravanti, su concessione della Regione Autonoma Valle d'Aosta.

In tutti questi casi, i modelli iconografici per figurazioni tanto specifiche, furono senz'altro dei manoscritti miniati profani, cioè dei codici illustrati con le storie, ricche di avventure ed particolari fantastici, di Alessandro Magno, Perceval, Pipino il Breve e Carlo Magno. Alcuni di questi soggetti infatti sono particolarmente rari (per esempio *Berthe aus grans piés*), e non è ipotizzabile che gli artisti in questione abbiano lavorato a memoria, riproducendo cioè cicli pittorici più antichi con le medesime storie (che in certi casi neanche esistevano). Per la decorazione dei castelli in questione, i committenti misero verosimilmente a disposizione i libri preziosi di loro proprietà, indicando quali miniature riportare a parete. Le ricerche condotte sulla biblioteca dei conti di Savoia negli anni di Amedeo V (1285-1323), hanno rilevato che il conte possedeva numerosi manoscritti franco-settentrionali e parigini di soggetto cavalleresco (fig. 12). La letteratura profana e le *chanson de geste* costituivano le letture preferite dell'aristocrazia sabauda tra XIII e XIV secolo. Nel 1297 il matrimonio di Amedeo V con Maria di Brabante – una principessa colta, figlia di Henry II di Brabante, protettore di poeti e troviero egli stesso – , favorì la diffusione di questa cultura in Piemonte e Savoia : i frequenti viaggi di Maria nelle Fiandre documentati dai *Conti dell'ostello* e i legami politici e diplomatici di Amedeo con i signori fiamminghi come Guy de Dampierre, furono certo all'origine dell'arrivo nei castelli sabaudi di libri profani miniati al nord, che diffusero e imposero in area locale il gusto per le storie cavalleresche[9]. I cicli citati, tutti molto vicini geograficamente, presentano anche una certa omogeneità stilistica : essi infatti attestano la persistenza all'inizio del Trecento in area sabauda e zone confinanti, del gotico lineare dell'inizio del XIII secolo, e l'aderenza, più o meno stretta nei vari casi, al linguaggio della miniatura gotica : dallo stile di Maitre Honoré ben evidente a Vienne, a quello più corsivo e meno elegante di Cruet e Theys, fino alla sinopia dell'*aula magna* di Quart (1320-1340 circa), con scene cortesi ancora da identificare, talmente raffinate da evocare confronti con i codici parigini di Jean Pucelle del primo quarto del XIV secolo[10].

Fig.12 : Maître de la vie de sainte Benoîte d'Origny, *L'Imperatore Vespasiano incarica il senescalco Guy di ritrovare la reliquia della Veronica*, 1311. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. L. II. 14, fol. 103/foto : Ernani Orcorte, Torino.

[9] Sui codici miniati di materia cavalleresca nella biblioteca dei conti di Savoia, e sui cicli profani in area alpina : CASTRONOVO, 2002, rispettivamente p.41-82 (codici) e 103-137 (pittura).

[10] A livello stlistico, vanno accostate al gruppo di cicli profani finora descritti, le pitture recentemente emerse nella chiesa di Sain-Jean-Baptiste a Vif (Isère), a seguito di una serie di sondaggi e relative tassellature effettuate sui muri della navata, una scoperta segnalata per ora dalla stampa francese (*Le Monde*, 12/03/07, *Le Figaro*, 08/03/07). Il frammento pubblicato dai giornali (con due figure di santi), mostra consonanze con le figure di Cruet e Quart (seconda campagna), e mi sembre che possa datarsi entro il 1340.

Ancora alla miniatura profana guardano due cicli realizzati tra fine Trecento e inizio Quattrocento, già legati alla stagione del gotico internazionale : gli affreschi staccati della casaforte di Frugarolo (oggi conservati ad Alessandria, presso il Complesso Conventuale di San Francesco), datati all'ultimo decennio del XIV secolo ; e le celebri pitture del castello della Manta, nei pressi di Saluzzo (1420 circa). La casaforte di Frugarolo apparteneva ad Andreino Trotti, capitano al servizio di Gian Galeazzo Visconti (duca di Milano dal 1395 al 1402) ; a questo personaggio si deve la sopraelevazione della torre quadrata che coronava, dall'inizio del XIII secolo, la cosiddetta cascina La Torre (già esistente dall'Alto Medioevo), e la costruzione all'ultimo piano della torre di una loggia aperta su tutti i lati da grandi finestre centinate, interventi miranti entrambi a trasformare un edificio originariamente di carattere agricolo, e poi con funzioni difensive, in proprietà residenziale. Il ciclo con storie del *Lancelot du Lac* si sviluppava a fascia continua, sulle quattro pareti del vasto ambiente al secondo piano della torre, con quindici episodi della storia di Artù e Lancillotto. L'autore, forse un lombardo già attivo per i Visconti nel castello di Pavia e aggiornato sul gusto di Gian Galeazzo e la sua corte, trasferisce sulle pareti, con modi stilistici prossimi a quelli del celebre Giovannini de' Grassi (scultore e miniatore attivo a Milano verso la fine del secolo), alcune delle scene principali del ciclo arturiano, tra cui " La regina Ginevra che arma Lancillotto cavaliere nel giardino del castello di Camaalot" e il "Combattimento tra Lancelot e il principe Galehot dinanzi ad Artù" (fig.13, 14). Il fatto che lavorasse con un modello miniato a fronte, sembra confermato anche dalla presenza, nei margini laterali o inferiori delle varie scene, di una didascalia esplicativa in francese, che i filologi ritengono una trasposizione a pennello delle rubriche introduttive in inchiostro rosso, che solitamente accompagnano le miniature poste all'inizio dei vari capitoli del romanzo del Lancelot. Il modello dovette quindi essere, con ogni verosimiglianza, un *Lancelot* redatto e illustrato in Lombardia (come il celebre *Lancelot du Lac* oggi alla Bibliothèque nationale de France di Parigi, ms. Fr. 343, datato intorno al 1380-1385), ma copiando un esemplare francese (da cui vennero tratte le didascalie poi riportate nelle pitture della torre)[11].

Fig.13 : Maestro di Andreino Trotti, *La regina Ginevra arma Lancelot cavaliere nel giardino del castello di Camaalot*, 1395-1400. Alessandria, Sale d'Arte comunali (dalla cascina La Torre di Frugarolo)/foto : Enzo Bruno, Alessandria, per l'Assessorato alla Cultura e al Turismo del Comune di Alessandria.

[11] Al ciclo della torre di Frugarolo è stata dedicata un'importante mostra nel 1999, nata su iniziativa di Enrico Castelnuovo dopo la decisione e l'impegno, da parte dell'Assessorato alla Cultura e al Turismo del Comune di Alessandria, di procedere al restauro degli affreschi, che dal 1971, dopo lo strappo resosi necessario per le condizioni in cui versava l'edificio (privo del tetto, invaso dai colombi), giacevano avvolti su rulli presso il laboratorio di restauro di Guido e Gian Luigi Nicola (Aramengo d'Asti). Si è così proceduto al restauro, che ha comportato la pulitura della superficie pittorica (notevolmente infragilita a causa dei sali depositati dal guano dei colombi), e successivamente l'applicazione degli affreschi su supporti in policarbonato foderati di tela. Parallelamente è stato eseguito, sotto la supervisione della Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici del Piemonte, il rilievo grafico della torre, per cercare di ricostruire l'esatta ubicazione e successione degli affreschi all'interno della sala al secondo piano : Enrico CASTELNUOVO (a cura di), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, catalogo della mostra ad Alessandria, Milano, 1999.

Fig.14 : Maestro di Andreino Trotti, *Lancelot costringe il principe Galehot ad arrendersi a re Artù,* 1395-1400. Alessandria, Sale d'Arte comunali (dalla cascina La Torre di Frugarolo)/ foto: Enzo Bruno, Alessandria, per l'Assessorato alla Cultura e al Turismo del Comune di Alessandria.

Il ciclo con i *Nove Prodi*, le *Nove Eroine* e la *Fontana della Giovinezza* nella sala baronale del castello della Manta, venne commissionato da Valerano di Saluzzo (fig. 15, 16). Il padre,Tommaso III, aveva soggiornato a lungo a Parigi, dove aveva redatto tra il 1405 e il 1408, un'opera allegorica, lo *Chevalier Errant,* che racconta il viaggio di un cavaliere e del suo scudiero e i loro incontri con personaggi storici e allegorici, tra cui i Nove Prodi e le Nove Eroine (di quest'opera si conservano due copie, entrambe miniate nella capitale francese all'inizio del XV secolo : una a Parigi presso la Bibliothèque nationale de France, ms. fr 12559 ; l'altra a Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. L V 6). La critica ritiene che le fonti iconografiche per il ciclo della sala baronale, siano proprio da riconoscersi nello *Chevalier Errant* (che contiene miniature a piena pagina con i Prodi e le Eroine dell'Antichità e Medioevo) ; e probabilmente, per la rappresentazione della Fontana di Giovinezza, nel *Roman de Fauvel*, un codice francese di inizio Trecento riportato in Piemonte da Tommaso III. La decorazione venne realizzata da due o più allievi di Giacomo Jaquerio : l'autore dei Prodi e delle Eroine più aderente al modello miniato francese, il pittore della Fontana di Giovinezza, ricco di particolari realistici, ritratti pungenti e caricature degli uomini del tempo, assai vicino al linguaggio di Jaquerio stesso e oggi interrogativamente riconosciuto in Guglielmetto Fantini[12].

[12] Giovanni ROMANO (a cura di), *La sala baronale del castello della Manta,* Milano, 1992. Gli interventi più recenti su Giacomo Jaquerio (cui si rimanda anche per la bibliografia precedente), sono : Enrico CASTELNUOVO, "Alla corte dei duchi di Savoia", in Enrico CASTELNUOVO, Francesca DE GRAMATICA (a cura di), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450,* catalogo della mostra presso il castello del Buonconsiglio a Trento, Trento, 2002, p. 205-223; e *ibid*., "L'arte e gli artisti ai tempi di Amedeo VIII", in Enrica PAGELLA, Elena ROSSETTI BREZZI, Enrico CASTELNUOVO (a cura di), *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali,* catalogo della mostra a Torino, Milano : Skira, 2006, p.145-152.

Fig.15 : Maestro della Manta, *Le Nove Eroine*, 1420 circa. La Manta (Cuneo), Castello (sala baronale)/ Foto : Enrico Formica, Ivrea.

Fig.16 : Maestro della Manta, *Carlo Magno*, 1420 circa. La Manta (Cuneo), Castello (sala baronale)/ Foto : Enrico Formica, Ivrea.

1.3 Il castello di Porta Fibellona a Torino

Fig.17 : Torino, Palazzo Madama (già Castello di Porta Fibellona), veduta angolare di sud-ovest/foto : Studio Gonella, Torino.

Il castello medievale di Torino comprende una fabbrica trecentesca (edificata tra 1317 e 1322) e una quattrocentesca (lavori documentati dal 1405 al 1418; e numerose manutenzioni successive). Esso sorge a ridosso dell'antica Porta Decumana, una delle porte monumentali d'accesso alla città romana, Augusta Taurinorum, fondata nel I secolo d. C. Le due torri laterali della porta (in laterizi) e tratti della muratura romana vennero inglobati nell'edificio medievale, e sono attualmente visibili nel percorso di visita del Museo Civico d'Arte Antica, ospitato a Palazzo Madama – denominazione in uso dal XVIII secolo, dopo il rifacimento in stile barocco della facciata del castello medievale ad opera di Filippo Juvarra – , dal 1934. Nel Medioevo il castello appartenne prima ai principi d'Acaia, ramo cadetto dei Savoia, responsabili di tutti gli interventi architettonici e decorativi nell'edificio ; quindi, estinta questa casata nel 1430, castello e città di Torino entrarono a far parte del ducato di Savoia di Amedeo VIII. Il castello di Porta Fibellona (dal nome della nuova porta d'ingresso alla città, aperta nel XIII secolo nel muro romano al posto di quella Decumana, ormai caduta in disuso), rappresenta un caso interessante nel contesto del tema in esame. La documentazione archivistica che lo riguarda, infatti, è molto ricca per il periodo medievale (*Conti della Clavaria*, che registrano tutte le spese sostenute per ingrandire il castello tra XIV e XV secolo, con i nomi dei manovali, dei falegnami, degli artigiani, degli scultori e dei pittori che vi lavorarono ; e *Inventari dei beni mobili*, per il XV^{e} secolo), ma quasi nulla è sopravvissuto di quegli interventi. Sono sopravvissute, invece, porzioni dell'architettura medievale dell'edificio : le due facciate laterali e la facciata orientale, le due torri orientali, i rivestimenti con mattoni quattrocenteschi delle torri romane inglobate nella facciata di Juvarra (fig. 17), la *curtem* trecentesca (fig. 18) con il suo porticato in laterizio (poi occluso all'inizio del XV secolo), tracce della pavimentazione medievale e alcune pedate della scala a chiocciola che occupava una torre a sé, posta nell'angolo nord est della corte e detta "viretto" [13].

[13] Per la complessa storia architettonica dell'edificio, si rimanda ai seguenti saggi : Luisella PEJRANI BARICCO, Laura MAFFEIS, "Dall'età romana ai lavori per Madama Cristina : percorsi archeologici", in Giovanni ROMANO (a cura di), *Palazzo Madama. Da castello medioevale a museo della città*, Torino, 2006, p. 17-34 ; Giovanni DONATO, "Tra Savoia e Lombardia : modelli e cantieri per il castello di Torino", in *ibid*., p. 35-58; Clelia ARNALDI DI BALME, Simonetta CASTRONOVO, "Organizzazione degli spazi e arredi del castello di Porta Fibellona, dal XIV^{e} al XVII^{e} secolo", in *ibid*, p. 109-146.

Fig. 18: Torino, Palazzo Madama, Voltone (già corte medievale del castello), angolo nord-est con il viretto, 1350-1410/foto: Studio Gonella, Torino.

Gli imponenti lavori di restauro condotti a Palazzo Madama tra 2001 e 2006 in vista della riapertura del museo (avvenuta a dicembre 2006), sono stati perciò occasione di una serie di interventi mirati – da parte dei restauratori – , per andare a verificare se negli ambienti dove le fonti documentarie segnalavano pitture medievali, esisteva ancora qualcosa sotto le tappezzerie settecentesche e gli scialbi del XX secolo. É andata completamente perduta, ad esempio, la decorazione del soffitto della "camera castri domini" (camera da letto di Filippo d'Acaia), rivolta verso la facciata principale, dove nel 1328 vennero eretti nove pilastri in mattoni e pietra atti a sostenere una serie di travi lignee "varnitas", cioè dipinte, che bisogna forse immaginare simili a quelle ancora in opera nella "camera domini" (di Aymone di Savoia) nel castello di Chillon (Losanna, Svizzera), risalente al 1337-1340[14]. Mentre alcune stratigrafie condotte sulla parete ovest

[14] Albert NAEF, *Chillon*, tomo I, *La camera domini. La chambre des comtes et des ducs de Savoie à Chillon*, Ginevra 1908 ; Christian de MÉRINDOL, « La «camera domini» du château de Chillon. Monuments et stratégies iconographiques vers la fin du Moyen Âge », in Bernard ANDENMATTEN, Agostino PARAVICINI BAGLIANI, André VADON (a cura di), *Héraldique et emblématique de la Maison de Savoie (XI^e^-XVI^e^ s.)*, Losanna, 1994, p. 93-

del salone Acaia (la grande sala al pianterreno del castello, edificata all'inizio del XV secolo) ; e sulla parete ovest di sala Guidobono (sala con affreschi barocchi, posta sopra alla sala Acaia e anch'essa appartenente a un corpo di fabbrica aggiunto nel XV secolo), hanno rilevato una muratura in laterizio con due stesure sovrapposte di calce bianca, che fanno pensare al trattamento di una parete di facciata (questo era infatti il prospetto esterno del castello verso est nel XIV secolo, prima degli ampliamenti quattrocenteschi). Il dato interessante è la finitura a calce bianca della facciata esterna, come in alcuni castelli medievali del Vaud in Svizzera[15].

All'inizio del XV secolo Ludovico d'Acaia, signore di Torino, promosse un'importante campagna di ampliamento e ristrutturazione del castello. Gli interventi decorativi riguardarono la "camera nova ubi est pello", cioè la camera da letto del principe posta al primo piano, verso sud, dotata di stufa in terracotta (il "pello"), e dove vennero "varnite", cioè dipinte, le finestre verso la piazza. I documenti registrano un pagamento a Giacomo Jaquerio, indicato come "pictor domini", nel dicembre del 1403, per dipingere alcune finestre in una sala del castello non precisata, ma verosimilmente la "camera nova" di cui sopra; altri pagamenti allo stesso pittore, nel 1418 e 1419, riguardano pitture in ambienti non specificati. Nell'ipotesi che anche questi ultimi abbiano interessato la camera da letto del principe, si è proceduto nel 2002 ad avviare alcuni saggi nella sala in questione, interamente ridecorata in stile rococò intorno al 1715 sotto la regia di Filippo Juvarra, quando divenne la camera da letto di Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, duchessa di Savoia e reggente per il figlio Vittorio Amedeo II (e da allora nota come sala di Madama Reale). Le tassellature condotte sulla parete nord, una volta rimosse le frammentarie tappezzerie di primo Novecento (imitanti quelle settecentesche andate perdute), hanno rivelato 5 strati di scialbo : lo strato più antico è risultato un intonaco di grana fine e di colore nero, con incisioni graffite e tracce di cera, martellinato in più punti per farvi aderire lo strato successivo e interrogativamente attribuito al XV secolo, in particolare agli anni di Ludovico d'Acaia. Tra questo intonaco, probabilmente medievale, e quello settecentesco legato all'intervento di Juvarra (di colorazione chiara e coevo agli affreschi e agli stucchi della volta), sono state individuate altre tre scialbature, realizzate tra XVI XVII secolo. Allo stato attuale, riteniamo che l'intonaco scuro possa ricondursi all'intervento di Jaquerio, ma i quesiti aperti rimangono molti : il nero sopravvissuto è un pigmento, o la conseguenza di un deposito di nero fumo sulla parete (da ricollegare alla stufa presente in questa stanza nel XV secolo, o a un possibile incendio) ? Anche le incisioni e le tracce di cera sono interessanti, perché potrebbero indicare l'antica presenza sulla parete di decorazioni in lamina metallica (per abiti o aureole), applicate al muro tramite cera e poi incise a bulino. Per capirne di più, sarebbero necessarie analisi di carattere chimico dell'intonaco in questione, che il Museo conta di affrontare a parete libera in un prossimo futuro, quando si dovrà procedere al distacco delle nuove tappezzerie, fissate solo a velcro, per un ordinario intervento di pulitura[16].

1.4 Soffitti dipinti in castelli e palazzi di area piemontese dal XIII all'inizio del XVI secolo

Per il XIII secolo, vanno segnalati due soffitti dipinti rinvenuti di recente ad Asti, all'interno di Casa Roero e di un palazzo in via xx Settembre, datati rispettivamente al 1290-1300 e al 1330. A premessa, si ricordi che Asti, già libero Comune, venne assoggettato da Carlo I d'Angiò (1274-1275), quindi da Roberto d'Angiò (1312-1343). Sotto il profilo artistico, tra XIII e XIV secolo, Asti è una città filofrancese, come dimostrano bene i rilievi del portico Pelletta del Duomo e alcune sculture lignee di questi anni. Anche i soggetti iconografici dei due cicli in questione (personaggi

116.

[15] Le indagini si devono a Alessandra PERUGINI, *Torino. Palazzo Madama. Piano nobile. Indagine stratigrafica. Relazione dei lavori svolti*, Torino, 2002 (questo materiale, in tre volumi, è consultabile presso l'Archivio di Palazzo Madama).

[16] Anche per queste stratigrafie il riferimento è PERUGINI 2002. Per le notizie sulla camera da letto del principe d'Acaia all'inizio del Quattrocento e l'intervento di Jaquerio nel castello di Torino : ARNALDI DI BALME, CASTRONOVO, 2006, p. 116-122.

che giostrano, in Casa Roero ; combattimenti tra cavalieri, scene erotiche e animali fantastici nel palazzo di via xx Settembre, figg. 19 e 20), attestano il gusto – da parte della classe dirigente cittadina tra XIII XIV secolo – , per la cultura cavalleresca francese, che poté penetrare in città vuoi con gli Angiò, vuoi a seguito dei viaggi in Francia settentrionale dei mercanti e banchieri astigiani che avevano casane in Piccardia, Artois e Brabante)[17]. Come spesso nei soffitti dipinti, lo stile è corsivo, a campiture piatte, di grande vivacità cromatica, e richiama a tratti quello del soffitto del chiostro della cattedrale di Fréjus (Var), databile all'inizio del XIII secolo[18].

Fig.19 : Pittore piemontese, *Giochi equestri e scene erotiche* (particolare di un soffitto dipinto), inizio del XIV secolo. Asti, Palazzo di via XX Settembre/foto:Mariano Dallago, Chieri.

Fig.20 : Pittore piemontese, *Figure di animali e creature fantastiche* (particolare di un soffitto dipinto), inizio del XIV secolo. Asti, Palazzo di via XX Settembre/foto:Mariano Dallago, Torino.

[17] Giovanni Donato, "Nuove acquisizioni per il gotico ad Asti", *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XLVIII, 1996, p. 112-115 ; e *ibid*., "Soffitti dipinti per il Medioevo astigiano", *Il Platano*, 2000, 2e fascicolo semestrale, p.4-11. Sulle aspirazioni nobiliari dei mercanti di Asti nel XIVe XV e secolo e sulla diffusione, presso questi ceti, dei valori cavallereschi : Renato BORDONE, "Progetti nobiliari del ceto dirigente del comune di Asti al tramonto", *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, XC, 1992, p. 36-40.

[18] Élie LAMBERT, « L'ancien évêché de Fréjus et les peintures de son cloître », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1957, p.100-104.

Se i soffitti astigiani appena presentati vanno letti insieme alle coeve pitture di Cruet, Quart e Theys, le tavolette di soffitto venute alla luce all'interno di un'abitazione privata a Pinerolo (provincia di Torino), costituiscono un pendant nel Piemonte occidentale del gotico internazionale lombardo espresso nel ciclo di Frugarolo. Esse presentano una galleria di ritratti a mezzo busto di dame e cavalieri con acconciature e copricapi moderni, figure di animali da arazzo cortese (levrieri, uccelli), e numerosi stemmi, tra cui quello degli Acaia e di altri signori locali. Anche Pinerolo infatti, come Torino, faceva parte nel Medioevo del principato d'Acaia : l'edificio di cui parliamo si trova vicino al palazzo trecentesco dei principi d'Acaia, edificato all'inizio del XIV secolo dallo stesso Filippo d'Acaia che poi promosse l'ampliamento del castello di Porta Fibellona a Torino. Fu probabilmente uno degli artisti legati alla corte degli Acaia a realizzare, intorno al 1400-1410, la decorazione del soffitto di Pinerolo, forse un miniatore o pittore arrivato in Piemonte dalla Lombardia al seguito del noto Aimone Duce, originario di Pavia, poi influenzato da Jaquerio e autore degli affreschi di Santa Maria della Stella a Macello (1429)[19].

Alla metà del XV secolo, dovrebbe invece risalire il soffitto del castello di Pavone, vicino ad Ivrea (fig. 21), ancora inedito (come peraltro quello di Pinerolo), le cui tavolette provengono in realtà da un altro castello del Canavese, quello di Strambino, già proprietà dei conti di San Martino, con un nucleo quattrocentesco ancora in parte conservato. Anche qui il programma iconografico è rivolto alla società cortese del tempo, con una successione di ritratti, piuttosto realistici, di dame e cavalieri, i cui dati della moda e dell'abbigliamento sembrano spingere per una datazione subito dopo il 1450, mentre il linguaggio di fondo è di matrice jaqueriana[20] .

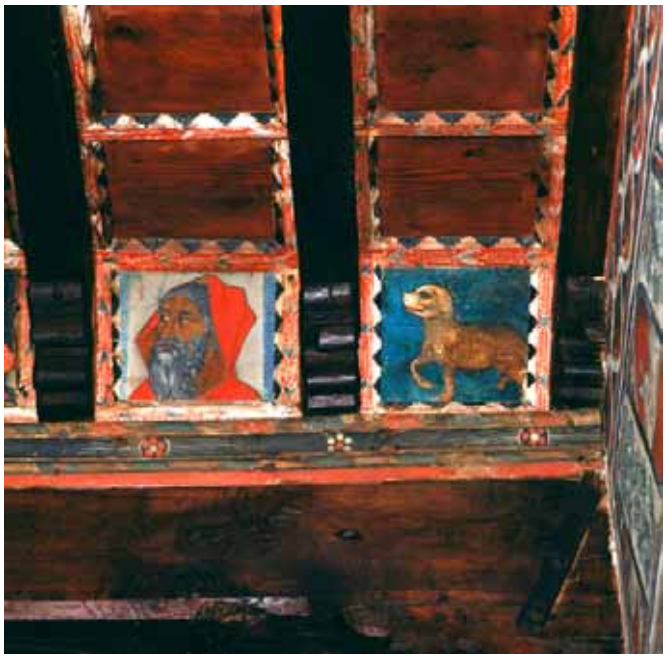


Fig.21 : Pittore piemontese, *Ritratto maschile e figura di cane* (particolare di un soffitto dipinto), prima metà del XV secolo. Pavone (Ivrea), Castello (già nel castello di Strambino, Ivrea)/foto:Paolo Robino.

[19] Le tavolette di soffitto di Pinerolo, in collezione privata, sono brevemente segnalate (ma purtroppo senza immagini), da Simonetta CASTRONOVO, "Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-occidentale", in Enrico CASTELNUOVO, Francesca DE GRAMATICA (a cura di) 2002, p.233. Per Aimone Duce : Giovanni ROMANO, "Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lonhy", in Giovanni ROMANO (a cura di), *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, Torino, 1996, in particolare p.161-177.

[20] Il castello di Pavone apparteneva alla fine del XIX^{e} secolo all'architetto Alfredo d'Andrade, figura fondamentale sulla scena culturale torinese : a lui si devono i primi restauri di Palazzo Madama e il rinvenimento dei resti di età romana sotto la facciata settecentesca ; negli stessi anni – in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1884 allestita a Torino nel parco del Valentino – , coordinò i lavori per la realizzazione del Borgo Medioevale, un castello con borgo e chiesa annessi che riproduceva in tutte le sue parti (in esterno e all'interno), particolari architettonici e decorativi di edifici civili del XV^{e} secolo di Piemonte e Valle d'Aosta (e proprio in una delle sale della Rocca, la sala da pranzo, vennero allestite sul soffitto 208 tavolette copia di quelle di Pavone sopra presentate) ; negli anni successivi, venne nominato Ispettore per la conservazione dei Monumenti di Piemonte e Liguria, di fatto il primo Soprintendente della regione.

A fianco di queste testimonianze, sono da ricordare le varie serie di tavolette di soffitto decorate e dipinte acquistate dal Museo Civico d'Arte Antica tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, quasi sempre con un ottica di salvaguardia e tutela di un patrimonio figurativo "minore"a forte rischio di dispersione (spesso si tratta di soffitti provenienti da palazzi piemontesi demoliti o in rovina), che in museo trovò talvolta una collocazione proprio nelle cosiddette sale ambientate (è il caso di sala Spinetta e sala Staffarda a Palazzo Madama, dove due serie di tavolette rinascimentali collocate a soffitto già nell'allestimento del 1934, dialogano con le opere esposte nelle sale in questione, mobili e dipinti della stessa epoca). Il primo ingresso è del 1896 e riguarda sei tavolette con la raffigurazione dei vari momenti di una *Danza moresca* (diffusa nelle corti dell'Italia settentrionale nel XV - XVI secolo, simboleggiava la lotta tra cristiani e musulmani) : i quadrelli mostrano uomini e donne mascherati o travestiti da animali, che ballano o simulano schermaglie (inv. 233/D, fig. 22)[21].

Fig.22 : Pittore piemontese, *Tavoletta di soffitto con la Danza dei Folli*, metà del XV secolo. Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica/foto: Franco Lovera, Torino

In data imprecisata, ma certo alla fine del XIX secolo, entrò il complesso di tavolette con ritratti maschili e femminili, tralci vegetali, animali e stemmi, oggi assai deteriorato e in attesa di restauro, proveniente – in base all'inventario ottocentesco del museo – dall'area di Chieri (nei pressi di Torino) o Asti (inv. 897/L). Nel 1938, su iniziativa del direttore Vittorio Viale, vennero acquistati due soffitti dall'antiquario Pio Dazza di Vercelli : quello con ritratti di dame, cavalieri e condottieri entro medaglioni, figure di vasi e grottesche (inv. 294/D) ; e un secondo gruppo di 23 tavolette, provenienti da un palazzo dell'Astigiano, con la *Genealogia dei re di Francia* (ancora un tema iconografico di gusto francese), recentemente restaurate ed esposte alla mostra *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali* (fig.23)[22].

[21] Enrico CASTELNUOVO, Giovanni ROMANO (a cura di), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale in Piemonte*, catalogo della mostra a Palazzo Madama, Torino, 1979, p. 192-195 (scheda di Silvana Pettenati).

[22] Vittorio VIALE, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra a Palazzo Carignano,Torino 1939, p. 137-138, tav. 355 ; CASTRONOVO, in CASTELNUOVO, DE GRAMATICA (a cura di) 2002, p. 233-237 ; PAGELLA, ROSSETTI BREZZI, CASTELNUOVO (a cura di), 2006, p. 140 e fig. 86 (scheda di Simonetta Castronovo).

Fig.23 : Pittore piemontese, *Tavolette di soffitto con la Genealogia dei re di Francia*, 1440-1450. Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica/foto: Franco Lovera, Torino.

Esse raffigurano i re di Francia, dall'età dei Franchi (il più antico è Childerico, re dal 455 d.C.), a quella dei Merovingi (con Clodoveo I, il primo a convertirsi al cristianesimo), fino a Filippo il Bello (1285-1314) ; presentati frontali o di profilo, a mezzo busto, con corona e scettro gigliato, sono tutti accompagnati da una sintetica iscrizione in francese che li identifica e specifica la durata del loro regno, più alcuni fatti salienti della loro vita (come il battesimo di Clodoveo o la santificazione di Luigi IX). Il soggetto iconografico del soffitto è dichiarato in una delle tavolette superstiti priva di figurazioni : "issi finist la premiere genealogie de roys de france". Il modello seguito da pittore non è tanto da ricercare in una copia miniata del notissimo testo delle *Grandes Chroniques de France* (elaborato in Francia, attraverso successive redazioni, tra il 1274 e la fine del Quattrocento e dove le miniature celebrative relative ai singoli monarchi illustrano abitualmente scene complesse, come incoronazioni, battaglie, assedi, spedizioni in Oriente, celebrazioni religiose), ma piuttosto in uno di quei rotoli pergamenacei che raffigurano la genealogia dei re di Francia per tratti essenziali, con semplici ritratti a mezzo busto dei sovrani, entro medaglioni, accompagnati da una sintetica didascalia a fianco ; quasi oggetti di studio, presenti nelle università, nelle scuole delle cattedrali e presso le residenze dei numerosi vassalli del regno. Un manufatto di questa tipologia poteva effettivamente essere pervenuto ad Asti tra Tre e Quattrocento, considerando la situazione politica della città, prima sotto la dominazione angioina e quindi occupata dai duchi di Orleans a partire dal 1447. I caratteri stilistici delle tavolette non sono omogenei e fanno pensare all'attività di più mani. Alcune di esse hanno un forte sapore trecentesco e paiono memori – soprattutto il ritratto di "lovis filz de felipe auguste…", identificabile con Luigi VIII (1187-1226), col viso magro, il pizzetto, le sopracciglia arcuate – del linguaggio del celebre *Codex Astensis* o *Codice Malabaila* del 1380 –1385, un manoscritto contenente gli Statuti della città di Asti e illustrato con le immagini dei possedimenti (borghi e castelli) del Comune ; quasi tutti gli altri ritratti, con esiti di maggiore o minore qualità, con figure fortemente contornate di scuro, si collegano invece a quel momento della cultura figurativa astigiana verso la metà del secolo – subito prima dell'avvento del pittore di formazione rinascimentale Gandolfino da Roreto – ancora sensibile sia alla pittura nordica e francese, sia a quella lombarda di primo Quattrocento (valgono,

come confronti, gli affreschi con la *Madonna del Latte* e *Sant'Antonio abate che presenta tre giovinetti alla Madonna*, 1410-1420, nella parrocchiale di Viatosto (Asti)[23].

Negli anni immediatamente precedenti, tra 1933 e 1934, Viale aveva recuperato dalle cantine di Palazzo Madama un altro soffitto piemontese, già assai deteriorato, proveniente da un palazzo torinese ormai scomparso : si tratta delle 77 tavolette che decoravano il soffitto del salone al piano nobile della cosiddetta "casa del Vescovo" di via Porta Palatina a Torino, poi residenza dell'arcidiacono e protonotario apostolico Andrea Provana di Leinì nel XVI secolo ; le tavole furono staccate dall'architetto Alfredo d'Andrade nel 1899 quando il Comune dispose la demolizione dell'edificio in questione, quindi ricoverate nei depositi dell'Ufficio per la Conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria (che nell'Ottocento era proprio a Palazzo Madama), e infine utilizzate da Viale all'inizio del Novecento per decorare il soffitto di Sala Staffarda, nell'ambito dei lavori di allestimento del Museo Civico d'Arte Antica nella nuova sede di Palazzo Madama[24]. Le tavolette presentano motivi floreali, il motto dei Provana ("in Domino confido") e numerosi stemmi, dei duchi di Savoia, dei Provana e delle maggiori casate del Piemonte sabaudo degli anni di Carlo I e Bianca di Monferrato (fig. 24).

Fig.24 : Pittore piemontese, *Tavolette di soffitto con stemmi, motti e ritratti*, inizio del XVI secolo. Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica (dalla "casa del Vescovo" di Torino) /foto : Franco Lovera, Torino.

[23] L'"Arbor Genealogie" inserito in un codice duecentesco delle *Grandes Chroniques de France* (si tratta di un foglio unico, passato recentemente all'asta da Sotheby's), con medaglioni circolari contenenti i ritratti dei re di Francia accompagnati da sintetiche iscrizioni rubricate in rosso, potrebbe dare un'idea del possibile modello iconografico del ciclo qui in esame: *Western Manuscripts and Miniatures including the Otteheinrich Bible* , catalogo dell'asta Sotheby's, Londra 4 dicembre 2007, p.28. Per gli affreschi di Viatosto: ELENA RAGUSA, " La parrocchiale di Maria Ausiliatrice a Viatosto: restauri 1994-1997", in ELENA RAGUSA (a cura di), *La parrocchiale di Viatosto. Ricerche e restauri 1994-1997*, Torino 1997, p. 39-40.

[24] In attesa del volume di studi che il Museo Civico d'Arte Antica intende dedicare in modo specifico alla storia di Sala Staffarda e ai restauri delle opere in essa conservate (programmato per il 2010), si rinvia a : PAGELLA, ROSSETTI BREZZI, CASTELNUOVO (a cura di), 2006, p. 140-141 e fig. 87 (scheda di Luisa Clotilde Gentile).

Durante il recente smontaggio del soffitto, necessario per restaurare le tavolette, è emerso che esso è costituito da 77 tavole originali del XVI secolo e 75 tavole recenti in legno moderno. In fase di allestimento del Museo Civico a Palazzo Madama infatti (1933-1934), dato che le tavolette di palazzo Provana non erano sufficienti per decorare il soffitto di sala Staffarda, particolarmente ampia, il direttore Viale commissionò al pittore torinese Ferruccio Ferrero un lotto di nuove tavolette decorate, delle medesime dimensioni e con gli stessi soggetti araldici, motti e motivi floreali presenti sugli originali del Cinquecento. Il recente intervento di restauro (2003-2006), ha interessato tanto le tavolette antiche che quelle novecentesche : dopo la pulitura, tuttavia, in fase di rimontaggio, abbiamo riposizionato le tavole in modo diverso, ordinandole in due settori (gli originali nelle prime campate del soffitto; le copie nelle successive campate), proprio per permettere al visitatore di distinguere i due complessi decorativi (fig. 25).

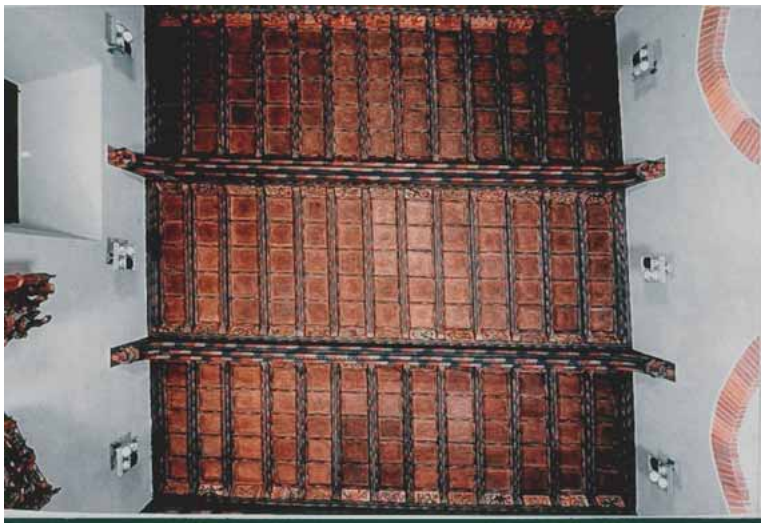


Fig.25 : Torino, Palazzo Madama, Sala Staffarda,
veduta d'insieme del soffitto decorato dopo il restauro/foto : Franco Lovera, Torino.

L'interesse per questa tipologia di manufatti si è mantenuta in museo fino ad anni recenti: lo dimostra l'acquisto nel 1960 – in un momento in cui il museo acquisiva quasi esclusivamente pittura dal Rinascimento al Settecento e risultava meno interessato alla produzione artistica medievale del territorio – di 41 quadrelli antichi, questa volta dall'antiquario torinese Pietro Accorsi, raffiguranti *Teste di imperatori romani*, sempre di pittore piemontese, databili all'inizio del XVI secolo e attualmente a deposito (116/D).

Questo resoconto, che chiudo aggiungendo in calce, nell'ultima nota, la segnalazione degli ultimissimi ritrovamenti, è stato forzatamente breve, avendo l'obbiettivo di mettere in fila tutte le testimonianze finora note per i due ambiti di ricerca stabiliti (pittura murale nei castelli dal XIII all'inizio del XV secolo; e soffitti dipinti tra Medioevo e inizio Rinascimento), e rimandando per un loro approfondimento critico alla bibliografia citata in nota. Sono convinta che la presentazione incrociata con i contributi dei colleghi francesi, contribuirà a comprendere meglio le pitture di area piemontese e savoiarda (dal Broletto di Novara al soffitto con la Genealogia dei re di Francia), sia dal punto di vista stilistico, che da quello iconografico e delle tecniche di esecuzione; e che questa collaborazione sarà particolarmente utile per tutti, se mai si arrivasse, per ciascuna regione, alla redazione di un corpus delle proprie pitture profane di età medievale.[25]

[25] Daniela BERTOLA, "Affreschi tardomedievali a Racconigi", *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, LIV-LV, 2003-2004, p.99-113. Sono inoltre da poco emersi, ma non mi è stato ancora possibile esaminarli, alcuni frammenti di pitture di soggetto cavalleresco all'interno del castello di Valperga (vicino a Ivrea). Nuove scoperte anche nell'abbazia di Novalesa: una finta loggia architettonica aperta su un cielo stellato dipinto (e un recinto a finto legno con velario, nella parte inferiore della parete), nella cosidetta camera stellata del palazzo abbaziale (XIV-XV secolo): CLAUDIO BERTOLOTTO, in MARIA GRAZIA CERRI (a cura di), 2004, p. 92-95.

Marie-Claude LÉONELLI,
Adjointe au conservateur des Monuments historiques de Provence-Alpes-Côte d'Azur.

LE DÉCOR PEINT DE LA DEMEURE MÉDIÉVALE EN PROVENCE : LES PROBLÈMES DE SA RESTITUTION AU PUBLIC

Le décor peint de la demeure médiévale a déjà été étudié dans la région provençale, en particulier à Avignon et ses alentours, là où les témoignages sont les plus nombreux et les mieux conservés[1].

Le jalon le plus ancien se trouve à Pernes-les-Fontaines (Vaucluse) : à la fin du XIII^{e} siècle un membre de la famille des Baux fait peindre trois étages de la Tour Ferrande, notamment de scènes de la conquête de l'Italie du Sud. À Avignon, l'installation de la papauté entraîne la construction d'une part du palais du pontife, en deux campagnes principales situées dans le second quart du XIV^{e} siècle, d'autre part des habitations des cardinaux, désignées sous le nom de « livrées ». Le palais des papes abrite en ses murs diverses fonctions, mais il est vraiment un lieu de vie, et plusieurs pièces des appartements privés ont conservé la quasi totalité de leur revêtement peint[2]. Plusieurs livrées urbaines et maisons de campagne de prélats, à Avignon, à Montfavet, à Sorgues, à Villeneuve[3], portent encore des peintures, parfois fragmentaires, parfois sur des surfaces étendues. Témoin de l'ornementation des demeures plus modestes, la scène peinte de la rue de la Reille juxtapose, comme les ensembles plus prestigieux, sens de la nature et sens décoratif.

[1] Pour s'en tenir aux parutions des dix dernières années, qui renverront à la bibliographie antérieure : Marie-Claude LÉONELLI, « Le décor de la maison », dans *Cent maisons médiévales en France*, Paris : CNRS, 1998, p. 127-134 ; « Centre et périphérie : le cas d'Avignon », dans *La peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales*, Saint-Savin, Cahiers du CIAM n° 5, 2000, p. 65-75 ; Christian de MÉRINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit*, t. 2 : *Les décors peints. Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*, Conseil Général du Gard, 2000 [notices par ordre alphabétique des communes concernées].

[2] Pour une synthèse sur le monument et son décor : Dominique VINGTAIN, *Avignon, le Palais des Papes*, La Pierre qui vire : éditions Zodiaque, 1998.

[3] Bernard SOURNIA et Jean-Louis VAYSETTES, *Villeneuve-lès-Avignon. Histoire artistique et monumentale d'une villégiature pontificale*, Paris : Monum, éditions du Patrimoine, 2006.

Le XV^e^ siècle ne nous a laissé que peu de traces matérielles, hormis plusieurs plafonds peints en place dans des maisons d'Arles, Avignon, Tarascon[4] ; pourtant les textes d'archives montrent bien que perdure la pratique de la peinture murale, tant à l'intérieur qu'en façade des habitations. Cependant, pour le début du XVI^e^ siècle, vient d'être dégagée, dans un îlot proche de la cathédrale de Cavaillon, une série de saints alignés sur les parois d'une petite pièce, sans doute l'oratoire du chanoine qui habitait là[5]. Cette découverte récente relance l'espoir d'autres mises au jour, alors que la plupart des enrichissements du corpus des décors de maisons de la région datait des années 1970-1980.

Pour éviter les redites, cette communication abordera ces décors sous l'angle de leur « porter à connaissance » : quelle part de ce riche ensemble pouvons-nous donner à voir, et comment informer le public de l'écart qui sépare les peintures conservées de leur état d'origine ?

I

Certains décors ne sont pas accessibles au public.

S'imposent d'abord les conditions de sécurité : même un monument aussi prestigieux et aussi visité que le palais des papes, ne peut garantir totalement ni la sécurité des personnes (la tour de la garde-robe n'est desservie que par un escalier à vis en mauvais état : les étuves et deux salles peintes ne peuvent donc accueillir que de tout petits groupes pour des visites exceptionnelles), ni celle des œuvres (dans les deux chapelles Saint-Martial et Saint-Jean, on touche au problème de la surfréquentation, qui modifie l'hygrométrie et l'ensemble des conditions de conservation ; l'accès à ces salles est restreint depuis quelques années déjà, une réflexion est en cours pour proposer des circuits de visite les évitant, mais l'éventualité de leur fermeture habituelle est posée. De son côté, la chambre du pape constitue un goulot d'étranglement pour les flux de visiteurs, qui frottent les parois peintes ou s'appuient contre elles).

Joue aussi le statut actuel du bâtiment qui abrite les peintures. Certains restent fermés, inoccupés. C'est le cas à Avignon de la livrée dite de Viviers, peinte vers 1334-36, qui offre un très bon exemple de répartition des décors, sur la poutraison, les frises (ici des scènes de chasse et une suite héraldique), les parois. La conservation en a été assurée, par le dégagement de tous les enduits du XIV^e^ siècle, leur consolidation, la pose de solins, mais la restauration n'a pas suivi, et cet étage demeure vide, car il n'a fait l'objet d'aucun projet d'affectation.
À l'inverse, la réutilisation d'un monument historique, qui depuis plusieurs dizaines d'années est considérée comme allant de soi, et qui est souvent le moteur de la restauration, peut parfois masquer voire altérer les décors peints. Ainsi à Avignon, l'ancienne livrée du cardinal Annibal Ceccano a été réhabilitée entre 1979 et 1982 pour abriter la médiathèque municipale ; les inspecteurs des monuments historiques avaient alors demandé que rien n'appuie contre les murs peints : petit à petit tables ou étagères sont venues s'y adosser. Autre déconvenue : le système d'éclairage, choisi pour éclairer les tables de lecture, laisse dans l'ombre et la grisaille une bonne partie du travail de restauration effectué sur les plafonds et le haut des parois de la grande salle du second niveau. Or, c'est précisément à cet emplacement que réside l'intérêt principal de ces peintures : une frise de motifs architecturaux en trompe-l'œil, avec effet de perspective avant la lettre, qui reprend des modèles romains et non toscans. Nous sommes là devant une vraie question d'histoire de l'art, celle de la culture des peintres attirés par la cour pontificale, et non devant un « décor » au sens

[4] La question des plafonds peints est abordée dans chacun des ouvrages cités ci-dessus. Voir aussi, à paraître, les actes du colloque tenu en février 2008 à Capestang, Narbonne, Lagrasse, *Les plafonds peints en France méridionale et Méditerranée occidentale (XIV^e^- XVI^e^ siècles)*.

[5] Appartenant à un propriétaire privé, rendues inaccessibles par le mauvais état de la maison, ces peintures ont été présentées au public lors des Journées du Patrimoine de septembre 2006, par une exposition aux archives municipales de Cavaillon, et par une conférence de François Guyonnet et Marie-Claude Léonelli (publication en préparation).

superficiel et futile que peut avoir ce mot. Souhaitons que les parois soient un jour éclairées en conséquence.

II

Très fréquemment, les peintures murales ont subi des altérations, et leur état actuel est bien éloigné de leur état initial.

Certaines de ces dégradations ont été opérées volontairement. C'est le cas des graffiti : dans la salle peinte de la livrée d'Albano, se voient de nombreuses barres de comptages, à la signification précise non encore élucidée ; au Palais des papes, on peut déchiffrer des inscriptions qui datent de la fin du Moyen Âge ; anecdote bien connue, on a relevé sur le soubassement peint en trompe-l'œil de la chapelle Saint-Martial, la signature de Prosper Mérimée, alors inspecteur des monuments historiques ; les militaires ayant vécu dans le palais, et jusqu'à des visiteurs d'aujourd'hui échappant à la surveillance des gardiens, ont laissé en maints endroits leurs griffures.
C'est aussi le cas du piquetage du support de la couche picturale, dans le but de faire adhérer un nouvel enduit quand les peintures primitives ont perdu leur sens ou cessé de plaire, et qu'on veut les recouvrir. Ainsi dans la maison canoniale de Cavaillon, les coups de piochon, profonds et très rapprochés, produisent un effet de « flocons de neige » très gênant pour la lecture de l'œuvre.

D'autres altérations, très importantes, sont directement issues de la technique employée à l'origine. En particulier lorsque, maîtrisant mal la technique de la fresque, le peintre a terminé son travail sur un enduit déjà sec : les rehauts et les couches supérieures de la peinture se sont effacés. À la livrée de Viviers, les frises de chasse sont apparemment disposées sur un fond blanc uni. La réalité médiévale était tout autre, comme l'a prouvé, sur le mur ouest, le traitement d'une réfection du XV^{e} ou XVI^{e} siècle, signalée par la disproportion de deux têtes d'animaux et par une texture différente de l'enduit qui les porte. L'enlèvement des débords de cet enduit, sur son pourtour, a révélé des parcelles de couleurs vives, rouge vermillon, jaune, vert. La petitesse de ces fragments rend tout essai de restitution impossible. On ne retrouvera jamais, même par des procédés virtuels, l'aspect primitif de ces fonds.
En revanche, la connaissance de l'ambiance colorée des parois de cette même grande salle d'apparat est possible. Aujourd'hui elles se montrent à nous couvertes d'enroulements de rinceaux, visibles en négatif sur des fonds alternativement rouge foncé ou gris. Ce dernier ton appartient en réalité à la couche de préparation, car un morceau bien conservé montre que les travées « grises » portaient des rinceaux rouges sur fond vert. Il est évident que l'on ne repeindra pas par dessus ce qui reste des fonds originaux, on laissera donc sous les yeux du public un état infidèle à l'original.
À l'intérieur de l'actuelle tour Jacquemart de l'hôtel de ville d'Avignon, à l'origine tour d'une livrée cardinalice, se trouve une salle avec un très beau décor de tentures feintes, très difficile à redessiner : non seulement les motifs des couches supérieures s'imbriquent de manière à ce que les fonds réservés forment à leur tour d'autres motifs, mais plusieurs passages de pochoir, de couleurs différentes, mettent en évidence des bandes horizontales, verticales et obliques. De plus, certains rehauts se sont oxydés, inversant les valeurs colorées. Là encore, nous sommes en présence d'un décor autrefois somptueux, que la restauration est impuissante à rétablir.

III

Que faire alors ? quels moyens sont à notre disposition pour d'une part améliorer la lecture des œuvres, et d'autre part partager avec les non-spécialistes, avec ceux qui n'ont pas comme nous la chance de monter sur les échafaudages pour voir de près des détails parfois placés très haut dans un édifice, une vision conforme à l'authenticité de la peinture, aux étapes de sa réalisation, à sa composition d'ensemble, à son adaptation au cadre architectural qui la porte ?

Le procédé ancien du relevé conserve aujourd'hui encore un intérêt[6], mais a très largement été remplacé par les campagnes photographiques. Le Centre international de documentation et de recherche d'Avignon a naguère réalisé de telles prises de vues méthodiques, au Palais des papes et dans d'autres monuments de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Rien d'original en soi, mais alors qu'habituellement les clichés pris lors de telles campagnes restent dans des cartons, accessibles aux seuls chercheurs, nous avons voulu au contraire diffuser ces documents, de diverses manières. Cela s'est d'abord fait par le biais d'un spectacle, donné en 1988 dans le grand tinel du Palais des papes. Les photographies prises lors des campagnes étaient projetées sur de très grands écrans (L. 24 m x h. 5 m, soit 200 m^2 d'images) à l'aide d'une batterie de projecteurs de diapositives commandée par ordinateur. Pour la première fois le grand public, mais aussi les historiens d'art, pouvaient voir de très gros plans et apprécier les particularités techniques du peintre, Matteo Giovannetti[7]. Plus tard, a été réalisé un site internet, consultable sur le serveur du ministère, consacré aux deux chapelles peintes du palais. Nous avons cherché à utiliser les possibilités de cet outil pour mieux faire comprendre le lien entre peinture et architecture. Ainsi, pour rendre compte du sens de lecture des scènes, disposées à la voûte puis en registres superposés tout autour de la chapelle, un « déroulé » a été mis au point, qui à l'époque (1996) constituait une nouveauté technique[8].

Les nouvelles technologies permettent, on le sait, de retoucher les photographies. Une tentative de ce genre a été faite sur le personnage de saint Michel peint dans l'oratoire de la maison de Cavaillon, grâce au travail bénévole d'un membre de l'association locale de sauvegarde du patrimoine. La comparaison entre l'état actuel, criblé par le piquetage, et la reconstitution infographique, est spectaculaire – trop diront certains. Mais l'impact visuel ainsi créé a été très utile pour sensibiliser les habitants à l'importance de cet ensemble peint, à la nécessité de sa conservation, à sa future mise en valeur.

Un projet plus récent est dû à l'initiative de Dominique Vingtain, ancien conservateur du Palais des papes. Il concerne la chambre de parement, très remaniée au temps de l'occupation militaire, et dans laquelle le public passe sans rien remarquer sinon quelques plaques de faux-marbre peintes en trompe-l'œil dans le bas des murs. Or au dessus de ce soubassement, subsistent des traces d'un décor couvrant toute la hauteur des parois : cercles incisés, morceaux de quadrilobes et taches de couleur. Une première opération a eu lieu en 2006 : dégagement de la totalité des vestiges recouverts par les badigeons militaires, consolidations, puis relevés de l'existant, à partir desquels la restauratrice a ensuite réalisé une proposition de restitution[9] ; celle-ci a été transmise à des sociétés d'ingénierie mises en concurrence pour projeter sur les parois, en vraie grandeur, les motifs et les couleurs qu'elles présentaient au XIV^{e} siècle. Certes le but premier de cette opération est d'animer les visites nocturnes du Palais, l'arrière-plan commercial n'est pas absent dans les motivations de la société de gestion du monument, mais de telles tentatives de reconstitution d'une ambiance colorée et d'un décor inédit, passé jusque là totalement inaperçu, ne sont pas si fréquentes, ni appuyées sur une telle base scientifique.

Après avoir présenté quelques-uns de ces succédanés, produits de substitution ou reconstitutions virtuelles, reste à se demander ce que nous pouvons faire concrètement, dans la réalité, en s'affrontant d'une part au mur, à l'enduit, à la couche picturale, d'autre part au regard et au point de vue du spectateur, tout ceci dans le dialogue entre le restaurateur et le conservateur. Chaque cas est un cas d'espèce, et le pragmatisme bien connu du service des monuments historiques reste de mise.

---

[6] Le Centre de recherches des monuments historiques, rattaché à la Médiathèque du Patrimoine, possède une très riche collection de relevés, augmentée régulièrement.

[7] Le spectacle, créé et monté par Serge Briez, s'intitulait *Les nouveaux espaces*.

[8] www.culture.gouv.fr/culture/palais-des-papes/fr/index.html

[9] Florence CREMER et Anne-Laure CAPRA, *Rapport d'étude*, juin 2006.

Dans la plupart des cas, nous nous contentons de conserver et restaurer ce qui subsiste des peintures, sans traiter les lacunes lorsqu'elles occupent de trop grandes surfaces, ou au contraire en faisant des passages ou de « fausses usures » pour raccorder deux plages d'original. La reconstitution des motifs répétitifs n'est pas systématique, mais les lignes des bordures, qui équilibrent et structurent la composition, et empêchent les fragments subsistants de flotter sur le mur, sont souvent retracées. Ces pratiques ne sont pas réservées aux peintures ornant des habitations. En revanche, c'est dans ce domaine que l'observation du décor peint a permis de se faire une idée de l'agencement intérieur d'un bâtiment médiéval : à la livrée du cardinal Ceccano, les changements de couleurs et de motifs sur les parois et la poutraison de chaque étage, scandés par les traces des cloisons légères qui recoupaient les grands volumes rectangulaires, sont les seuls indices qui puissent localiser antichambre, salle de réception, escalier mettant en communication les deux étages, chambre et garde-robe.

Avec lucidité, nous devons admettre qu'une partie, plus ou moins grande selon les cas mais toujours présente, de l'aspect originel des décors peints nous échappe. Transmettre au grand public ce constat est difficile, et il faut mobiliser pour cela toutes les ressources de l'écrit, de l'oral, de l'image. Le dialogue est nécessaire pour faire comprendre à nos interlocuteurs que la restauration ne peut pas tout, que certaines altérations sont irréversibles. Quant à la présentation des décors, nous devons mener une réflexion pluridisciplinaire, le plus en amont possible, qui permette de concilier le respect de l'authenticité des peintures, leur mise en valeur, et la fonction actuelle de l'architecture qui les abrite. Dans les édifices du culte qui n'ont pas changé d'affectation, cette dernière question se pose avec moins d'acuité ; les divers usages qui se sont succédé dans les murs des anciennes habitations, leurs changements de propriétaire et souvent leur achat par une collectivité, leur dévolution d'aujourd'hui, obligent historiens d'art et aménageurs à œuvrer davantage encore de concert.

Jean-Denis SALVÊQUE,
Directeur du Centre des Études clunisiennes, Cluny

LES DÉCORS PEINTS DES MAISONS DE CLUNY

Intervention non communiquée.

Géraldine VICTOIR,
Doctorante au Courtauld Institute of Art, Londres

PROFANE OU RELIGIEUX ? LE CHOIX DES SUJETS DANS LES DEMEURES DE LAÏCS ET D'ECCLÉSIASTIQUES EN PICARDIE AU XIV^{E} SIÈCLE[1]

Trois exemples de demeures Picardes ayant reçu un décor peint figuratif fournissent l'occasion de s'interroger sur le goût des laïcs et des religieux dans la première moitié du XIV^{e} siècle. Un sujet religieux – une vie de saint à Largny-sur-Automne (Aisne) – prend place dans une maison de laïcs, tandis que les deux autres – une joute à Villers-Saint-Sépulcre (Oise) et des sirènes musiciennes à Beauvais (Oise) –, à première vue plutôt adaptés à un goût profane, appartiennent à des maisons d'ecclésiastiques.

Le saint chasseur à Largny-sur-Automne[1]

À la maison des Outhieux de Largny-sur-Automne (fig. 1), des scènes peintes dans la partie supérieure d'un mur de refend (fig. 2) appartenaient à un cycle dont une grande partie a disparu lors de la réorganisation intérieure de la maison[2]. Six scènes sont aujourd'hui isolées dans un cadre en bois, le bas du mur étant à nu : un saint monte un cheval au pas ; le même saint, laïc d'après son costume et sa coiffure, a mis son cheval au galop et vise de son arc une biche qui se retourne, attaquée par un chien (fig. 3) ; la biche a été touchée par la flèche et le saint sonne du cor (fig. 4) ; le saint à cheval s'apprête à franchir une porte (fig. 5) ; debout dans un intérieur, il parle à un couple devant un meuble horizontal (peut-être un lit), la biche morte à ses pieds (fig. 5). Sur l'autre face du mur, un grand cerf dans de la végétation, également isolé de son contexte original, a par chance été conservé (fig. 6).

[1] Je tiens à remercier les propriétaires de la maison pour leur accueil.

[2] Ces peintures ont été publiées par Marc THIBOUT, « Les peintures murales d'une ancienne maison forte à Largny-sur-Automne (Aisne) », *Bulletin Monumental*, t. CXX, 1962, p. 169-172, puis par Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT, *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, p. 156-157 et A. MOREAU-NÉRET et E. TOUPET, *Largny-sur-Automne*, Soissons, 1966, p. 48-49.

Fig 1 : Largny-sur-Automne, maison des Outhieux (Cl. G. Victoir, 06-2007).

Fig 2 : Largny-sur-Automne, maison des Outhieux, cycle peint (Cl. G. Victoir, 06-2007).

Fig 3 : Largny-sur-Automne, maison des Outhieux, détail fig. 2 (Cl. G. Victoir, 06-2007).

Fig 4 : Largny-sur-Automne, maison des Outhieux, détail fig. 2 (Cl. G. Victoir, 06-2007).

Fig 5 : Largny-sur-Automne, maison des Outhieux, détail fig. 2 (Cl. G. Victoir, 06-2007).

Fig 6 : Largny-sur-Automne, maison des Outhieux, revers du mur en fig. 1 (Cl. G. Victoir, 06-2007).

Les seigneurs des Outhieux sont connus nommément à partir du XVI^e^ siècle, mais le fief est plus ancien[3]. Moins importants que les seigneurs de Largny, occupant le fief de la Cour, ils appartenaient probablement à la petite noblesse[4]. Leur maison forte était autrefois placée sur la grande route entre Crépy-en-Valois (et au-delà Paris) et Soissons[5]. Construite autour d'une cour, elle incluait, outre des bâtiments agricoles, une demeure de quatre pièces, dont deux à l'étage, desservi par un escalier hors-œuvre dont la base indique une date autour de 1300[6]. La fonction des pièces supérieures – toutes deux peintes puisque le mur de refend présente des vestiges des deux côtés – n'est pas documentée, mais l'une d'elles était probablement l'*aula* et l'autre la *camera*, à usage privé[7].

Outre les caractéristiques générales, un détail du costume permet de dater la peinture du second quart du XIV^e^ siècle : les manches du saint s'élargissent juste au-dessous du coude. Un folio du manuscrit *Vie et miracles de saint Louis* de Guillaume de Saint-Pathus (Paris, vers 1330-1340)[8] illustre ce trait, annonciateur des transformations du costume au milieu du siècle[9].

L'iconographie est énigmatique en raison de l'état lacunaire du cycle. En 1962, M. Thibout écartait les possibilités des légendes des saints Eustache, Hubert et Félix de Valois, qui tous trois avaient eu une vision du Christ entre les bois d'un cerf. Il proposait celle de saint Gilles en raison de la présence d'une biche, le chasseur étant le roi Charlemagne ou Wamba[10]. Néanmoins, Gilles – un ermite – est absent et aucun exemple de chasseur nimbé n'est conservé dans un cycle de ce saint[11]. La clé n'est pas tant la biche que le saint, chasseur et laïc, représenté dans chacune des scènes. Outre Eustache, un saint laïc a bénéficié d'une notoriété croissante à partir du XIII^e^ siècle : Julien l'Hospitalier, dont la légende d'origine populaire apparut à la fin du XII^e^ siècle[12]. Un animal prédit au jeune Julien lors d'une chasse, son activité favorite, qu'il tuera ses parents. Il fuit alors et se marie au loin. Ses parents retrouvent son château et sont accueillis par sa femme qui les couche dans le lit conjugal. Julien, de retour de la chasse, croit son épouse adultère et tue le couple. La deuxième partie de la légende le décrit pénitent, ouvrant avec sa femme un hospice qui lui valut son nom. Le nombre de manuscrits conservés de la vie du saint témoigne de sa popularité[13], mais peu de cycles figurés nous sont parvenus avant le XV^e^ siècle. Ceux des vitraux de Chartres et de Rouen sont

---

[3] MELLEVILLE, *Dictionnaire historique du département de l'Aisne*, Laon, 1865, p. 29 ; A. MOREAU-NÉRET et E. TOUPET, *op. cit.*, 1966, p. 42.

[4] Claude CARLIER, *Histoire du duché du Valois, ornée de cartes et de gravures, contenant ce qui est arrivé dans ce pays depuis le temps des gaulois jusqu'en l'année 1703*, Paris, Compiègne : Guilyn, Louis Bertrand, 1764, t. 1, p. 165-166 ; A. MOREAU-NÉRET et E. TOUPET, *op. cit.*, 1966, p. 37.

[5] *Ibid.*, p. 42, 86-93. La route actuelle passant par Vauciennes a été créée au XV^e^ siècle.

[6] M. THIBOUT, *op. cit*., 1962, p. 169-172 et Archives départementales de l'Aisne, H1570, Largny, fief des Outieux, Baux à louer de l'abbaye de Longpont, 11 mai 1653, 29 mars 1718, 15 janvier 1727, 27 octobre 1734.

[7] Sur les pièces et leur fonction dans les demeures : Élisabeth SIROT, *Noble et forte maison. L'habitat seigneurial dans les campagnes médiévales du milieu du XII^e^ au début du XVI^e^ siècle*, Paris : Picard, 2007, p. 141-143.

[8] *Les fastes du gothique : le siècle de Charles V*, Catalogue de l'exposition tenue à Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 oct. 1981-1^er^ fév. 1982, Paris : Réunion des Musées nationaux, 1981, cat. 247, p. 299-300.

[9] Stella NEWTON, *Fashion in the Age of the Black Prince. A Study of the Years 1340-1365*, Woodbridge, Totowa (New Jersey) : Boydell Press, Rowman & Littlefield, 1980, p. 4. La nouvelle mode se caractérise principalement par un allongement des manches et un raccourcissement de la robe.

[10] M. THIBOUT, *op. cit.*, 1962, p. 170.

[11] Sur l'iconographie de saint Gilles : Marcia KUPFER, *The Art of Healing. Painting for the Sick and the Sinner in a Medieval Town*, University Park, Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 2003, p. 92-102.

[12] Caroline SWAN, *The Old French Prose Legend of Saint Julian Hospitaller*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, t. 160, 1977, p. 2-4 ; Colette MANHÈS-DEREMBLE et Jean-Paul DEREMBLE, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres*, Corpus Vitrearum, Paris : Le Léopard d'Or, 1993, p. 79-83.

[13] Rudolf TOBLER, « Zur Legende vom heiligen Julianus », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, t. 102, 1899, p. 109-178 ; Rudolf TOBLER, « Die Prosafassung der Legende vom heiligen Julian », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, t. 106, 1901, p. 294-323 et t. 107, 1901, p. 79-102 ; Beaudouin de GAIFFIER, « La légende de saint Julien l'Hospitalier », *Analecta Bollandiana*, t. 63, 1945, p. 144-219 ; C. SWAN, *op. cit.*, 1977, p. 19-22.

antérieurs à l'apparition du thème de la chasse dans la légende, vers le second quart du XIII[e] siècle[14]. Celui de la cathédrale de Trente, vers 1360-1365 (fig. 7), suggère l'importance de la chasse, qui précède le parricide[15]. Sept scènes condensent la première partie de la légende : la naissance ; Julien quitte sa mère ; il arrive dans une ville ; il se marie ; il part chasser quand le diable lui inspire la crainte d'être trompé par sa femme ; celle-ci accueille les parents ; Julien rentre et tue ses parents[16]. D'autres images insistent sur le thème de la chasse. Ainsi, dans un manuscrit du second quart du XIV[e] siècle, la Vie est illustrée par la prophétie de l'animal lors d'une chasse et le parricide[17].

Fig 7 : Trente, cathédrale, transept nord, légende de saint Julien (Cl. W. Treu, 08-2007).

À Largny, la chasse doit probablement être comprise comme celle précédant la prophétie, suivie du saint prenant congé de ses parents. Bien que Julien ne tue la bête ni dans la Légende dorée ni dans la prose française, il la blesse d'une flèche après avoir entendu son message dans les versions en vers latine et française[18]. Aucun texte ne le décrit prenant congé de ses parents mais la scène, comme à Trente (fig. 8), a peut-être été insérée pour son rôle structurant et sa charge émotionnelle. Si le meuble derrière les parents est un lit (fig. 5), l'image préfigure la fin de la deuxième chasse – le meurtre – et insiste sur le thème de la fatalité, essentiel dans la légende.

Fig 8 : Détail de la fig. 7 : saint Julien prenant congé de sa mère (Cl. W. Treu, 08-2007).

[14] La prophétie du cerf apparaît chez Jean de Mailly en 1225 : C. MANHÈS-DEREMBLE et J.-P. DEREMBLE, *op. cit.*, 1993, p. 82. Elle est reprise dans le *Speculum Historiale* (1244-1247) de Vincent de Beauvais puis dans la Légende dorée (C. SWAN, *op. cit.*, 1977, p. 6-7). La version la plus populaire, en prose française, ainsi que la version latine incluent deux scènes de chasse majeures (cf. n. 14).

[15] Sur les liens de causalité entre la chasse et la prophétie, puis le meurtre : Eugène VINAVER, « La légende de saint Julien l'Hospitalier et le problème du roman », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française*, t. 1970, p. 107-122 ; C. SWAN, *op. cit.*, 1977, p. 10-12.

[16] L'iconographie a été peu traitée, contrairement au style : Roberto SALVINI, « La leggenda di San Giuliano affrescata nel duomo di Trento », *Studi Trentini di Scienze storiche*, t. 19, 1938, p. 221-228 ; George KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence : Sansoni, 1978, n° 161, col. 564-572.

[17] BnF, ms. fr. 195, fol. 103v°, *Vies de saints*, enluminé par Jeanne de Montbaston (C. SWAN, *op. cit.*, 1977, p. 15, n. 27) et d'autres exemples : B. de GAIFFIER, *op. cit.*, 1945, p. 191-200.

[18] R. TOBLER, *op. cit.*, 1899, p. 112 ; R. TOBLER, *op. cit.*, 1901, p. 316 ; B. de GAIFFIER, *op. cit.*, 1945, p. 203.

La vie du saint était l'occasion de mettre en lumière une chasse, déclinée en quatre scènes et dont un fragment supplémentaire subsiste dans la pièce adjacente. Le même procédé se retrouve à la chapelle des seigneurs de l'église de Lachapelle-sous-Gerberoy (Oise), ornée d'une vie de saint Eustache de dix à vingt ans postérieure : la chasse et la vision du Christ prennent une ampleur inconnue (cinq scènes) pour un cycle de ce saint (fig. 9). Bien que ces ensembles concernent des saints et des bâtis différents, ils sont tous deux le fruit de la volonté d'un laïc. Or, si chasser avait une raison d'être alimentaire, c'était aussi l'une des activités favorites de la noblesse, qui se réservait la chasse au cerf[19]. Sa représentation constituait donc un signe ostentatoire de la situation sociale du propriétaire. Ce thème a ainsi été choisi pour décorer des châteaux tel celui du Vaudreuil (1349-1356)[20] mais aussi des objets destinés aux laïcs, comme un coffret d'ivoire parisien, vers 1340-1350[21].

Fig 9 : Lachapelle-sous-Gerberoy, chapelle nord de l'église, saint Eustache (Cl. G. Victoir, 08-2007).

La chasse ne fait toutefois pas oublier la dimension religieuse du cycle. Une modeste demeure comme la maison des Outhieux ne possédait pas nécessairement une chapelle et, les pratiques religieuses s'étendant à la sphère privée à la fin du Moyen Âge, les panneaux peints, livres ou chapelets servant à la dévotion personnelle étaient souvent placés dans la chambre à coucher[22]. C'est dans une pièce à usage privé, la grand-chambre de la maison des Carcassonne à Montpellier, que la partie supérieure du mur est occupée par un cycle de la légende de saint Eustache, patron des drapiers, choisi d'après l'activité de la famille au XIV^e^ siècle[23].

À Largny, la vie de saint a probablement de même été peinte dans la chambre ; le cerf de l'autre côté du mur (fig. 6) aurait alors appartenu à un ensemble profane qui décorait l'*aula*. Cette hypothèse est renforcée par la présence d'un escalier desservant la pièce du cerf : traditionnellement, l'escalier principal, objet de fierté pour le propriétaire et symbole de sa position sociale, donnait dans la salle de réception, comme il en était à la maison des Carcassonne[24].

---

[19] J. CUMMINS, *The Hound and the Hawk. The Art of Medieval Hunting*, New York : St. Martin's Press, 1988, p. 32-46.

[20] Vincent JUHEL, « Le château médiéval du Vaudreuil (Eure) et ses peintures murales du XIV^e^ siècle », dans *Vivre dans le Donjon au Moyen Age*, Actes du colloque tenu à Vendôme, 12-13 mai 2001, Vendôme : Cherche-Lune, 2005, p. 135-141.

[21] Illustré dans : Danielle GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux, V^e^-XV^e^ siècle*, Musée du Louvre, Département des objets d'art, Paris : Réunion des musées nationaux, 2003, cat. 174, p. 417-418.

[22] Diana WEBB, « Domestic Space and Devotion in the Middle Ages », dans *Defining the Holy. Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*, A. Spicer et S. Hamilton, dir., Aldershot : Ashgate, 2005, p. 42-44.

[23] Bernard SOURNIA et Jean-Louis VAYSSETTES, « La grand-chambre de l'*hostal* des Carcassonne à Montpellier », *Bulletin Monumental*, t. CLX, 2002, p. 121-131.

[24] *Ibid.*, p. 122 ; E. SIROT, *op. cit.*, 2007, p. 163-165.

Il semble également probable que le seigneur des Outhieux ait choisi son saint patron. Les habitants de cette maison forte, stratégiquement située en bordure d'une route importante, ont pu avoir l'occasion renouvelée d'héberger des pèlerins[25]. Saint Julien, patron de l'hospitalité[26], aurait alors été un choix judicieux. Outre son rôle apotropaïque, presque aussi important que celui de reliques[27], l'image offrait à son propriétaire un modèle de vie : Julien, seigneur laïc, marié et chasseur, était aussi un exemple de foi et de repentance[28].

La peinture de la maison des Outhieux semble donc refléter les préoccupations du seigneur. Elle lui montrait son sport favori, offrait à sa dévotion son saint patron, lui rappelait des valeurs religieuses et morales et contribuait à protéger sa demeure.

Les chevaliers de Villers-Saint-Sépulcre

Les peintures de l'ancienne maison du prieur de Villers-Saint-Sépulcre sont connues par des dessins (fig. 10-12) et une description publiés en 1905[29]. Cachées dans un grenier jusqu'à la restauration du toit, elles furent endommagées par les maçons après avoir été relevées. Les propriétaires actuels étant hermétiques à toute investigation, leur état est inconnu, si toutefois elles existent encore.

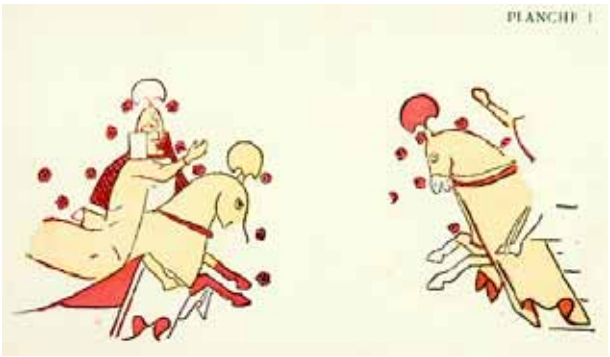


Fig 10 : Villers-Saint-Sépulcre, pl. I dans Hamard, 1905.

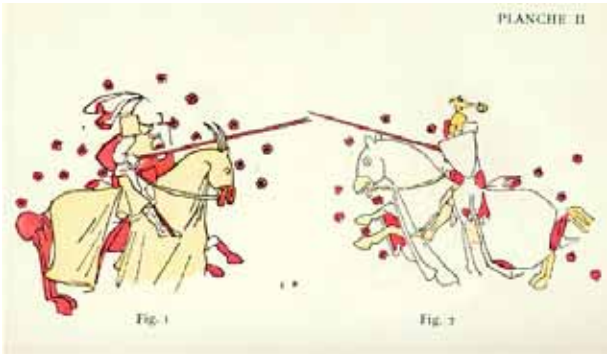


Fig 11 : Villers-Saint-Sépulcre, pl. II dans Hamard, 1905.

[25] Les pèlerins logeaient dans des auberges, mais des privés leur offraient aussi un toit par charité (l'hospitalité appartenait aux sept Œuvres de Miséricorde). Ludwig SCHMUGGE, « Zu den Anfängen des organisierten Pilgerverkehrs und zur Unterbringung und Verpflegung von Pilgern im Mittelalter », dans *Gastfreunschaft, Taverne und Gasthaus im Mittelalter*, Actes du colloque tenu à la Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 27-30 janv. 1982, H. C. Peyer et E. Müller-Luckner, dir., Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 3, Munich, Vienne : Oldenbourg, 1983, p. 50 ; Diana WEBB, *Medieval European Pilgrimage, c.700-c.1500*, New York et Houndmills (Hampshire) : Palgrave, 2002, p. 38.

[26] C. MANHÈS-DEREMBLE et J.-P. DEREMBLE, *op. cit.*, 1993, p. 83.

[27] Danièle ALEXANDRE-BIDON et Marie-Thérèse LORCIN, « *Benedic domine domum istam et angeli tui in pace custodiant muros ejus*. La protection des demeures par les armes spirituelles », dans *Cadre de vie et manières d'habiter (XII^e^- XVI^e^ siècle)*, Actes du colloque tenu à Paris, 11-13 oct. 2001, D. Alexandre-Bidon, F. Piponnier et O. Poisson, dir., VIII^e^ Congrès international de la Société d'archéologie médiévale, Caen : CRAHM, 2006, p. 192 ; E. SIROT, *op. cit.*, 2007, p. 190.

[28] Des arguments similaires pourraient être avancés pour Eustache, saint laïc ayant prouvé l'endurance de sa foi.

[29] HAMARD, « Peintures à fresques du XIV^e^ siècle dans l'ancien prieuré de Villers-Saint-Sépulcre (Oise) », *Mémoires de la Société académique d'Archéologie, Sciences et Arts du département de l'Oise*, t. 19, 1905, p. 265-270. Elles ont été mentionnées par RENET, « Prieuré de Villers-Saint-Sépulcre », *Mémoires de la Société académique d'Archéologie, Sciences et Arts du département de l'Oise*, t. 10, 1877, p. 485-566 et P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *op. cit.*, 1963, p. 229.

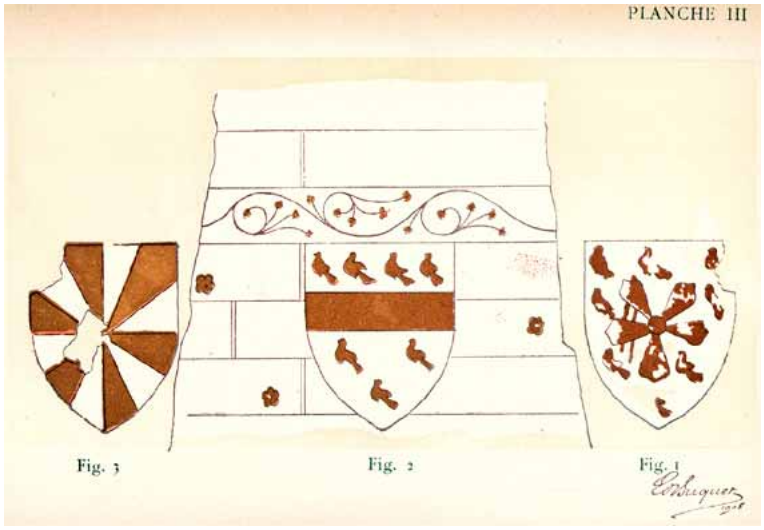


Fig 12 : Villers-Saint-Sépulcre, pl. III dans Hamard, 1905.

Le prieuré, fondé en 1060 pour accueillir une relique du Saint-Sépulcre, dépendait de l'abbaye bénédictine de Saint-Germer-de-Fly (Oise)[30]. Les prieurs ne sont pas connus avant le XV^e^ siècle[31] mais d'après deux plans du XVIII^e^ siècle, leur demeure se trouvait dans l'enclos, au sud de la prieurale (disparue) et de la paroissiale (fig. 13)[32]. Construite au XIII^e^ siècle[33], celle-ci possédait une large *aula* occupant l'étage supérieur sous charpente, dont les pignons étaient encore peints en 1905.

Fig 13 : Villers-Saint-Sépulcre, plan du prieuré, 1744 (Arch. Dép. de l'Oise, H1625).

[30] En dernier lieu, avec une bibliographie : Bruno MAIMBOURG, « Villers-Saint-Sépulcre: un pèlerinage, une relique, un village », *Quadrilobe*, t. 1, 2006, p. 135-145.
[31] RENET, *op. cit.*, 1877, p. 510, 532, 537-538. Une recherche dans les cartulaires publiés de la région n'a pas donné de résultats.
[32] Archives départementales de l'Oise, H1624 et H1625, *Répertoire du plan et arpentage de la terre et seigneurie de Villers-Saint-Sépulcre, dépendant de l'abbaye de Saint-Germer-de-Flay, 1744*, p. 204. Le plan dans RENET, *op. cit.*, 1877, p. 488-489 est peut-être inspiré d'un troisième document disparu.
[33] HAMARD, *op. cit.*, 1905, p. 269 ; Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, « L'architecture domestique dans les pays de l'Oise aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles », dans *L'art gothique dans l'Oise et ses environs*, Actes du colloque tenu à Beauvais, 10-11 oct. 1998, Ph. Bonnet-Laborderie, dir., Beauvais : GEMOB, 2001, p. 156.

Les dessins, d'une valeur inestimable, sont néanmoins trompeurs car ils montrent deux décors superposés. Le plus récent représente deux épisodes d'une joute. Sur le mur oriental, deux cavaliers se font signe, la main levée (fig. 10), tandis que sur le mur occidental, ils s'affrontent, lance baissée (fig. 11). Vêtus du costume de tournoi complet, ils étaient encadrés de frises et se détachaient sur un fond blanc semé de fleurettes rouges. La description mentionne un personnage non dessiné entre les deux chevaliers du mur oriental, vêtu d'une robe et d'un chapeau, qui a disparu lors du « lavage » de la peinture[34].

C'est alors qu'est apparu le décor le plus ancien : trois écus sur un faux appareil blanc à joints rouges (fig. 12).[35] Les possibles identifications de ces armoiries renvoient à des familles locales, celles d'Estrées-Saint-Denis (seigneur de Vez), de l'Isle-Adam et probablement des puissants comtes de Beaumont[36]. Néanmoins, le manque de documents ne permet pas de les lier à un personnage précis[37]. Comme dans d'autres demeures de laïcs et de religieux, par exemple à Ravel[38], l'armorial peint était probablement destiné à afficher les alliances familiales et politiques du prieur. La forme des écus suggère une date vers la fin du XIII^e^ siècle[39].

Le costume des chevaliers, malgré l'aspect sommaire du dessin, correspond aux caractéristiques de la première moitié du XIV^e^ siècle[40]. Le casque ovoïde, les cimiers, tuniques et caparaçons flottant au vent, ainsi que la petite pièce carrée fixée à l'épaule, l'ailette, se retrouvent, par exemple, dans un manuscrit enluminé par le Maître de Fauvel dans le second quart du XIV^e^ siècle[41]. Les deux décors superposés sont donc proches stylistiquement. Si les armoiries ont été peintes dans le dernier tiers du XIII^e^ siècle ou au tout début du suivant, la joute doit plutôt dater de la première moitié, voire du second quart du XIV^e^ siècle.

Les scènes du deuxième décor, deux phases successives d'une joute[42], trouvent le meilleur parallèle à la maison Lobios de Moissac (fig. 14)[43]. On y trouve une figure entre les chevaliers se saluant, non relevée mais décrite à Villers : c'est le roi d'armes, devant lequel les combattants venaient se défier avant l'affrontement, représenté comme à Villers sur le mur opposé[44]. À la maison Lobios, chacun des registres inférieurs montrait un grand nombre de chevaliers – probablement le tournoi qui suivait les joutes pendant la semaine dédiée aux combats. À Villers, il ne subsistait en 1905 que des traces de couleurs sur les parties inférieures des murs[45].

---

[34] HAMARD, *op. cit.*, 1905, p. 265-270.

[35] De droite à gauche : *d'argent à la quintefeuille de gueules, sept merlettes du même en orle* ; d'*argent à la fasce de gueules, accompagnée de sept merlettes du même* ; *gironné d'argent (cf. le dessin) ou d'or (cf. la description) et de gueules à douze pièces.*

[36] Christine COLARD, *L'église Saint-Martin de Villers-Saint-Sépulcre*, Maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de D. Poulain, Université de Picardie Jules Verne, 2002, p. 70-71 ; Léon JÉQUIER, « L'armorial Wijnbergen », *Archives héraldiques suisses*, 1951-1954, n° 9, 10, 13, 1053, 1060 ; Bernard ANCIEN, « Le château de Vez pendant la guerre de Cent ans », *Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie de l'Aisne*, t. 27, 1982, p. 115 ; Michel POPOFF, *Armorial du dénombrement de la Comté de Clermont en Beauvaisis, 1373-1376*, Documents d'héraldique médiévale, Paris : Le Léopard d'Or, 1998, n°116, 689.

[37] Sur les lacunes dans la généalogie des Estrées de Vez : B. ANCIEN, *op. cit.*, 1982, p. 115. Sur celles de la famille de Beaumont : Paul BISSON DE BARTHÉLÉMY, *Histoire de Beaumont-sur-Oise*, Persan, 1958, p. 85.

[38] P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *op. cit.*, 1963, p. 211-218.

[39] À ce sujet : Michel PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris : Picard, 1997, p. 91-92.

[40] Sur les armures : Claude BLAIR, *European Armour, circa 1066 to circa 1700*, London : Batsford, 1958 ; Juliet BARKER, *The Tournament in England, 1100-1400*, Woodbridge and Wolfeboro : The Boydell Press, 1986, p. 180-187.

[41] BnF, ms. fr. 761, par exemple fol. 19v° et 143.

[42] Sur les formes de tournoi : Maurice KEEN, *Chivalry*, New Haven and London : Yale University Press, 1984, p. 201-211 ; J. BARKER, *op. cit.*, 1986, p. 137-161.

[43] Virginie CZERNIAK, « Les peintures murales de la maison Lobios à Moissac (Tarn-et-Garonne) », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. 62, 2002, p. 255-261.

[44] *Ibid.*, p. 257. Une joute incluant le roi d'armes, peinte dans l'*aula* de la maison nommée « La Synagogue » à Hérisson (Allier), est illustrée dans Pierre GELIS-DIDOT et Henri LAFFILLEE, *La peinture décorative en France du ^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris : Librairies-imprimeries réunies, 1889, la lyre.

[45] HAMARD, *op. cit.*, 1905, p. 266.

Fig 14 : Moissac, maison Lobios (relevé V. Czerniak, mise en aquarelle J. Coladon).

Comme la chasse, les tournois, souvent accompagnés de fêtes somptueuses, étaient prisés de la noblesse. Les exploits héroïques pendant les guerres et les tournois imprégnaient l'imagination collective. Des joutes illustraient romans et livres d'histoire[46], mais décoraient aussi les demeures, parmi lesquelles le château de Vauguyon à Chinon, à la fin du XIII^e^ siècle[47]. Plus proche, le château de Rihoult (disparu) avait été orné en 1309 par Mahaut d'Artois de chevaliers joutant sur les pignons[48]. L'auteur du *Songe du Vergier* (1374) rapportait d'ailleurs : « Les chevaliers de nostre temps font, en leurs sales, peindre batailles à pié et à cheval, afin que, par manière de vision, ilz praignent aucune delectacion en batailles ymaginatives »[49].

Alors qu'une telle représentation semble adéquate dans un contexte laïc, sa présence dans la demeure d'un ecclésiastique contredit la désapprobation (et l'interdiction jusqu'en 1316) des tournois par l'Église, la tolérance relative manifestée par certains prêcheurs ne justifiant pas l'introduction de telles images[50]. Toutefois, quelques maisons d'abbés et de prieurs ont conservé des joutes peintes. La maison des Loives à Roybon (Isère) appartenait aux abbés de Saint-Antoine, tous issus de l'aristocratie locale, qui affichaient dans leur salle de réception une joute, allégorie des guerres contemporaines entre les maisons de Dauphiné et de Savoie[51]. Dans l'*aula* de la maison du prieur de Salaise-sur-Sanne (Isère), la joute était associée à des écus armoriés dont certains appartenaient à des familles alliées par mariage. Au moins un de leurs membres, Jean de Roussillon, était prieur de 1328 à 1358. La joute, réservée à la noblesse, et l'armorial rappelaient aux invités la naissance ainsi que la position sociale du prieur[52].

Les abbés et prieurs – *a fortiori* les évêques qui vivaient comme leurs contemporains nobles – puisaient dans un répertoire que l'on attendrait dans un contexte laïc, ces thèmes décorant non

[46] Par exemple en tant qu'allégorie dans le roman de Fauvel, vers 1320 (BnF, ms. fr. 146, fol. 39v et 40v).
[47] Gaël CARRÉ, « Indre-et-Loire, Maine-et-Loire. Architecture domestique: décors peints de la seconde moitié du XII^e^ siècle jusqu'au milieu du XIV^e^ siècle », *Bulletin Monumental*, t. CLIX, 2001, p. 169-172 ; Bérénice TERRIER-FOURMY, *Voir et croire: Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours : CLD, 2002, p. 54.
[48] Jules-Marie RICHARD, *Une petite nièce de saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329)*, Paris : Champion, 1887, p. 346.
[49] 1^er^ livre, chap. 3 : Marion SCHNERB-LIÈVRE, *Le songe du Vergier, édité d'après le manuscrit Royal 19 C IV de la British Library*, Sources d'histoires médiévales publiées par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris : CNRS, 1982, p. 15.
[50] J. BARKER, *op. cit.*, 1986, p. 70-83.
[51] P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *op. cit.*, 1963, p. 227-228 ; Chantal MAZARD, « La maison forte des Loives à Roybon (Isère) », dans E. Sirot, *op. cit.*, 2007, p. 174-176.
[52] Myriam TOSO, « Isère. Le décor peint du Prieuré de Salaise-sur-Sanne », *Bulletin Monumental*, t. CLVI, 1998, p. 389-393.

seulement leurs demeures – elles-mêmes indifférenciées des maisons de seigneurs[53] – mais aussi divers objets. Ainsi, l'évêque de Cambrai Guillaume d'Avesnes, mort en 1296, légua son livre de gestes aux moines du Saint-Sépulcre de sa ville, car il le tenait de l'un d'eux[54]. Cette similitude de goûts reflète une appartenance à un groupe de même origine sociale, des mentalités et un train de vie communs. Entrer dans les ordres était plus souvent le résultat de la politique patrimoniale des parents cherchant à maintenir l'héritage intact pour les aînés que le choix d'un mode de vie[55]. Certains renoncèrent à appartenir au clergé et furent adoubés (souvent après le décès des héritiers plus âgés), montrant qu'ils n'avaient pas renoncé à l'idéal chevaleresque[56]. Ce contexte explique que les carrières n'aient en rien influé sur les choix esthétiques et que les deux groupes d'hommes n'aient pas développé de différences majeures en matière de goût.

À Villers, un document de 1307 indique que le prieur accueillait parfois des hôtes avec une suite nombreuse, puisqu'il pouvait alors réquisitionner des draps et des couvertures chez les villageois[57]. Il recevait donc, au moins occasionnellement, la visite de nobles ou de haut clergé. L'armorial puis la joute créaient le décor parfait pour ces rencontres et participaient de signes distinctifs mettant en exergue le contexte social du prieur, selon toutes probabilités issu de l'aristocratie locale.

Les sirènes de Beauvais

Les quatre sirènes musiciennes peintes sur une voûte du palais épiscopal de Beauvais témoignent également de la communauté de goût entre laïcs et religieux (fig. 16-17). Situées dans une salle basse de la tour nord de l'entrée fortifiée (fig. 15) – construite par l'évêque Simon de Nesle (1301-1313) après la révolte des bourgeois de la ville en 1305[58] – les gracieuses figures au long corps ondulant, moitié poissons, moitié femmes, sont encadrées d'ogives peintes de claveaux alternativement ocre orangée et bleu-gris, tandis que, sur les ressauts, court une frise de quadrilobes blancs sur fond noir[59].

---

[53] Christian CORVISIER et Denis ROLLAND, « La prévôté de Favières, dépendance de l'abbaye Saint-Médard de Soissons. Un exemple de programme domestique d'établissement rural domestique », *Bulletin Monumental*, t. CLVII, 1999, p. 130.

[54] Alison STONES, « Secular Manuscript Illumination in France », dans *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*, C. Kleinhenz, dir., Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1976, p. 85-86.

[55] Jean DUNBABIN, « From Clerk to Knight: Changing Orders », dans *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood II*, Actes du colloque tenu à Strawberry Hill, 1986, C. Harper-Bill et R. Harvey, dir., Woodbridge : The Boydell Press, 1988, p. 29. Bien que les prébendes canonicales aient été une cible favorite, les nobles pouvaient engager une carrière monastique, particulièrement en cas de patronage d'un établissement par la famille : William NEWMAN, *Le personnel de la cathédrale d'Amiens (1066-1306), avec une note sur la famille des seigneurs de Heilly*, Paris : Picard, 1972 ; Dominique WATIN-GRANDCHAMP et Laurent MACÉ, « Vestiges d'un monde aristocratique : une nécropole familiale dans un garage et une salle d'apparat dans le grenier d'une ancienne abbaye ? », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. 36, 2005, p. 169-184.

[56] J. DUNBABIN, *op. cit.*, 1988, p. 26-39 et, pour un exemple local du XIV^e^ siècle, DELETTRE, *Histoire du Diocèse de Beauvais depuis son établissement, au 3ème siècle, jusqu'au 2 septembre 1792*, Beauvais : Desjardins, 1843, p. 419-421.

[57] RENET, *op. cit.*, 1877, p. 527-528.

[58] Thierry CRÉPIN-LEBLOND, « Une demeure épiscopale du XII^e^ siècle : l'exemple de Beauvais (actuel musée départemental de l'Oise) », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, t. 20-21, 1988, p. 22.

[59] Connues depuis la fin du XIX^e^ siècle (*À travers Beauvais. Notice historique, monuments religieux et civils, curiosités, places et promenades, commerce et industrie, etc.*, Beauvais, Rue-Saint-Pierre : Prévot-Bussy, 1894, p. 44-45), elles ont été mentionnées par Marie-José SALMON, *Un palais-musée à Beauvais : tours et détours de l'ancienne demeure épiscopale*, Beauvais, 1984, p. 16 ; MARSAUX, « Beauvais, Palais de Justice », *Congrès archéologique de France*, t. 72, 1905, p. 21-22 ; Christian CORVISIER, « Les demeures seigneuriales fortifiées de l'âge gothique en pays d'Oise », dans *L'art gothique dans l'Oise (op. cit.)*, 2001, p. 112, et brièvement étudiées par P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *op. cit.*, 1963, p. 236, pl. 146, et plus récemment : Pierrette BONNET-LABORDERIE, « Les peintures murales du XIII^e^-XIV^e^ siècle de l'Oise », dans *L'art gothique dans l'Oise (op. cit.)*, 2001, p. 296-298.

Fig 15 : Beauvais, tours défensives du palais épiscopal (Cl. G. Victoir, 09-2007).

Fig 16 : Beauvais, tour nord du palais épiscopal, sirènes peintes (Cl. G. Victoir, 11-2005).

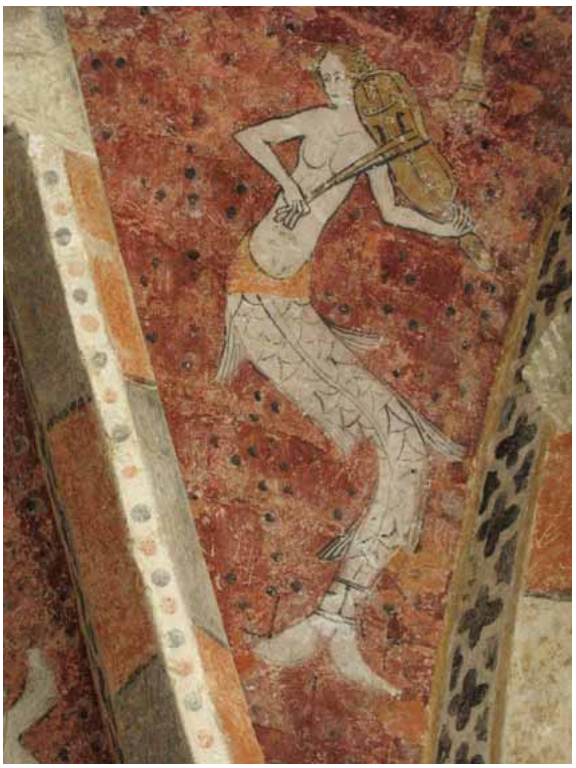


Fig 17 : Détail fig. 16 (Cl. G. Victoir, 11-2005).

Les sirènes ont probablement été peintes dans les années 1310-1320, peu de temps après l'érection des tours. Les visages allongés, les longs cheveux blonds et la poitrine pendante rappellent les sirènes du bestiaire d'Amour de Richard de Fournival, exécuté en Picardie au début du XIV[e] siècle[60]. La frise de quadrilobes associée à des claveaux de couleurs alternées se retrouve

[60] Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 526, fol. 23v°, illustré dans *Moyen Âge entre ordre et désordre*, Catalogue de l'exposition tenue à Paris, Musée de la Musique, 26 mars-27 juin 2004, M. Challier, B. Caille, dir., Paris : Musée de la Musique et Réunion des musées nationaux, 2004, cat. 47, p. 138-139.

dans diverses résidences, par exemple dans la livrée du cardinal Albano au milieu du XIV^e^ siècle en Avignon[61].

La présence de sirènes musiciennes dans une tour défensive est plutôt déconcertante[62]. Symbole de débauche et de tentation, elles rappelaient dans les bestiaires la nature illusoire et trompeuse des vices[63]. La fonction des pièces dans les tours au début du XIV^e^ siècle est inconnue, mais la présence de cheminées et de latrines suggère qu'elles servaient d'habitation – non pour l'évêque qui occupait le palais, mais probablement pour des membres de sa maison[64]. Dans ce contexte, les sirènes doivent plutôt être comprises comme des éléments décoratifs. En compagnie d'animaux et d'hybrides variés, elles ornaient des objets et des espaces liés au milieu courtois : le pied de l'aiguière de Copenhague (parfois attribuée à Pucelle) comporte divers hybrides, dont une sirène[65]. Simon de Nesle appartenait au monde courtois tant par sa prestigieuse carrière personnelle – le temporel de l'évêché de Beauvais était un des plus importants du royaume jusqu'à la Guerre de Cent Ans[66] – que par sa riche et puissante famille. Il était le fils de Simon de Clermont, seigneur de Nesle et Comte de Breteuil, régent de France durant la deuxième croisade de Louis IX, et le frère de Guy de Nesle, maréchal de France et de Raoul de Nesle, connétable[67], dont l'inventaire des biens incluait « une sirène, émaillée, d'argent »[68]. Par ailleurs, des hybrides et monstres divers décoraient volontiers les plafonds dans un contexte laïc et religieux, par exemple respectivement dans la salle des États du château de Ravel, construit pour Pierre Flotte entre 1299 et 1302[69], et dans la maison du doyen de Brioude à la fin du XIII^e^ siècle[70].

Ces êtres imaginaires peuvent être rapprochés des décorations marginales. Les hybrides envahissant la production artistique participaient d'une lecture espiègle, ambiguë et parfois scandaleuse du monde, peut-être pour tenter de le démystifier[71]. Les reliefs des soubassements du Portail des Libraires de la cathédrale de Rouen (fig. 18) constituent un exemple monumental de cette invasion[72]. De plus, dans une vision centralisée du cosmos, où Dieu se trouvait au centre de sa création, les hybrides étaient rejetés sur les bords, aux marges du monde, une conception qui trouve parfois un écho dans la topographie décorative[73]. Sur le plafond de Saint-Martin de Zillis (première

---

[61] Marie-Claude LÉONELLI, « Les peintures des livrées cardinalices d'Avignon », *Monuments historiques. Enclaves papales*, t. 170, 1990, p. 40.

[62] Sur les sirènes : Jacqueline LECLERCQ-MARX, *La sirène dans la pensée et dans l'art du Moyen Age*, Bruxelles, 1997 ; également, pour le lien à la musique : Reinhold HAMMERSTEIN, *Diabolus in Musica, Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 6, Bern : Francke, 1974, p. 82-89.

[63] P. BONNET-LABORDERIE, *op. cit.* 2001, p. 296, a tenté d'interpréter ces sirènes comme un symbole de la réconciliation proposée par l'évêque aux bourgeois après l'émeute, d'après François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge, II, Grammaire des gestes*, Paris : Le Léopard d'Or, 1989, p. 249, qui présente un pontifical à l'usage de Beauvais (Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 138, fol. 117v°) où l'image d'une sirène précède une prière pour la réconciliation des pénitents. F. Garnier, toutefois, est resté prudent et suggère une possible valeur décorative de l'initiale.

[64] M.-J. SALMON, *op. cit.*, 1984, p. 13-16 et Chr. CORVISIER, *op. cit.*, 2001, p. 112. Il n'est pas rare que des porteries fonctionnent comme habitation de membres de la maison (P. GARRIGOU GRANDCHAMP, *op. cit.*, 2001, p. 132). Des graffitis sur les murs suggèrent que cette pièce servait de prison aux XV^e^ et XVI^e^ siècles.

[65] Paris, vers 1320-1330, Copenhague, Musée National, n° 10710. *Les fastes du gothique (op. cit.)*, 1981, cat. 183, p. 229-230 ; Ronald LIGHTBOWN, *Secular Goldsmith Work in Medieval France: a history*, Londres : Society of Antiquaries of London, Thames and Hudson, 1978, p. 70-71.

[66] Th. CRÉPIN-LEBLOND, *op. cit.*, 1988, p. 13.

[67] DELETTRE, *op. cit.*, 1843, p. 369.

[68] R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, 1978, p. 47, 51, 59.

[69] *L'art au temps des rois maudits : Philippe le bel et ses fils, 1285-1328*, Catalogue de l'exposition tenue à Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 mars-29 juin 1998, D. Gaborit-Chopin, dir., Paris : Réunion des musées nationaux, 1998, cat. 289, p. 371-372.

[70] « Peintures murales en Haute-Loire », *Le Fil*, t. 21, 1995, p. 32-33.

[71] Michael CAMILLE, *Images on the Edge, the Margins of Medieval Art*, Londres : Reaktion Books, 1992.

[72] Markus SCHLICHT, *La cathédrale de Rouen vers 1300*, Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie, t. XLI, Caen : Société des Antiquaires de Normandie, 2005, p. 207. L'auteur donne une explication morale : « les monstres devaient représenter des hommes que le péché a transformé en animaux ».

[73] M. CAMILLE, *op. cit.*, 1992, p. 14-20.

moitié du XII^e siècle), les panneaux périphériques, occupés par des monstres dans l'eau, entourent des images de l'histoire sacrée[74]. De même, les culots du palais épiscopal de Saint Davids (Pembrokeshire) sont distribués de façon à repousser aux marges les races monstrueuses : si l'intérieur ne présente que des têtes humaines, les animaux sont prépondérants dans la cour et les hybrides occupent plutôt l'extérieur[75]. À Beauvais, même si la décoration du palais est perdue, les sirènes, placées à l'entrée du complexe et topographiquement aux confins, peuvent être comprises comme un sujet marginal.

Fig 18 : Flavacourt, voûte de la chapelle des seigneurs, ange musicien (Cl. G. Victoir, 07-2005).

Le thème de la musique était prisé dans les productions profanes, faisant écho aux fêtes courtoises accompagnées de ménestrels. Ainsi, Jeanne de Bourgogne possédait une salière en forme de femme jouant de la viole[76]. À Beauvais, les élégantes sirènes rappellent irrésistiblement les anges musiciens, dont le succès grandissant sur les voûtes de chapelles privées ne pouvait avoir échappé à l'évêque et aux membres de sa maison. Non loin de là, à Flavacourt (Oise), un chœur d'anges peint vers 1330-1340 sur la voûte de la chapelle du seigneur témoigne de la diffusion de ce type d'images (fig. 19). Les sirènes étaient peut-être vues comme une caricature espiègle des messagers célestes, transformés en êtres charnels jouant de leurs charmes[77]. Elles sont donc l'exemple parfait de sujet ornemental plaisant et à la mode, relevant plus de la fantaisie que de la morale, mais non dénué d'une certaine ambiguïté propre aux décors marginaux.

[74] Dione FLÜHLER-KREIS, « Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis wiederbetrachtet – Bildsystem und Bildprogramm », dans *Die romanische Bilderdecke von Zillis, Grundlagen zu Konservierung und Pflege*, Chr. Bläuer Böhm, H. Rutishauser et M. A. Nay, dir., Bern : Haupt, 1997, p. 393-394.
[75] Rick TURNER, « St Davids Bishop's Palace, Pembrokeshire », *The Antiquaries Journal*, t. 80, 2000, p. 163-165.
[76] R. LIGHTBOWN, *op. cit.*, 1978, p. 51.
[77] Sur la sensualité des sirènes : Luuk HOUWEN, « Sex, Songs and Sirens. A New Score for an Old Song », *The profane arts of the Middle Ages*, t. 5, 1996, p. 104-105.

Fig 19 : Rouen, cathédrale, soubassement ouest du portail des libraires (Cl. W Treu, 07-2007).

Ces trois exemples suggèrent que le goût des hommes du XIV^e^ siècle en matière de décoration de leur demeure n'était en rien cloisonné. L'exemple de Largny-sur-Automne témoigne de l'incursion des sujets religieux dans les demeures de laïcs. Les saints, protecteurs et modèles de vie, étaient volontiers choisis parmi ceux qui permettaient une identification facile, ici au travers de la chasse. Les sirènes de Beauvais et les chevaliers de Villers-Saint-Sépulcre, peints quant à eux dans des demeures d'ecclésiastiques, indiquent que ces hommes préféraient des thèmes en relation avec leur extraction et leur situation sociale plutôt qu'avec leur fonction dans le clergé.

Ilona HANS-COLLAS,
Docteur en histoire de l'art

LE DÉCOR DES MAISONS DANS L'EST DE LA FRANCE : PEINTURES MURALES ET PLAFONDS PEINTS (XIII^{E} - XV^{E} SIÈCLES)

Notre connaissance actuelle des décors peints dans la demeure médiévale est fortement tributaire d'un contexte historiographique, topographique, immobilier, plus ou moins favorable selon les périodes. Le corpus s'enrichit constamment et permet de jeter un regard nouveau sur la place et la fonction des peintures. Dès le XIII^{e} siècle, les murs et les plafonds des maisons étaient peints. Le répertoire décoratif s'adaptait parfaitement au cadre architectural. La continuité des décors dans le temps, tout comme la qualité et la variété des motifs – figurés ou non – révèlent un goût constant pour la couleur dans la demeure.

Metz et ses décors peints

Ville épiscopale rattachée à l'Empire, la ville de Metz se développe surtout sous le règne de l'évêque Jacques de Lorraine (1239-1260). Metz fut une ville active, ouverte et très peuplée, dépassant au XIV^{e} siècle largement en nombre d'habitants d'autres villes comme Trèves, Toul ou Verdun. Cette situation démographique et la prospérité générale de la ville entraînent un élan constructeur dont bénéficient les édifices civils à partir du XIII^{e} siècle. Les décors peints y ont trouvé immédiatement une place importante. À ce jour, le nombre de bâtisses civiles avec des décors peints du XIII^{e} au XV^{e} siècle – conservés ou documentés – s'élève à une trentaine, chiffre considérable qui place la ville, à l'échelle de la France, parmi les plus riches en décors médiévaux[1].

[1] S'y ajoutent quelques décors du XVI^{e} siècle (6 maisons). L'étude des décors peints a beaucoup progressé grâce aux opérations et recherches menées par le Service régional de l'archéologie (S.R.A.) ces vingt dernières années (Vincent BLOUET, Marie-Paule SEILLY, Pierre THION, « Archéologie du bâti en Lorraine : l'exemple de la ville de Metz », *Les nouvelles de l'archéologie*, n° 53-54, 1993, p. 39-42).

Les premières découvertes

Dès le XIX[e] siècle, érudits, archéologues et architectes, français et allemands, se sont intéressés aux décors intérieurs des maisons. La découverte à Metz, en 1896, de plafonds exceptionnels dans une ancienne maison canoniale fut sans doute un phénomène déclencheur. Rien ne laissait présager une découverte d'une telle ampleur quand des travaux de rénovation furent entrepris dans une école de filles, au 8 de la rue Poncelet, appelé aussi hôtel du Voué. La décision fut prise de ne pas les conserver *in situ* mais de les rendre accessibles à un large public en les exposant au musée de la ville[2]. Dans le même souci de faire connaître leur valeur artistique et historique, l'architecte Wilhelm Schmitz publia une brève étude avec des relevés précis (fig. 1, a) et fit le lien avec d'autres plafonds connus à l'époque, comme ceux de Hildesheim en Allemagne ou de Zillis en Suisse[3]. Couvrant une surface de plus de 90 m^2, les plafonds ornaient deux salles contiguës. Le sens des solives variant selon la salle, l'architecte les divisa en plafond A et plafond B. Plus de cent figures – êtres humains, animaux et hybrides – animent des médaillons ou des cadres rectangulaires formant de longues frises décoratives entre les solives (fig. 1, b). Poissons, oiseaux et quadrupèdes alternent avec des êtres fantastiques, des têtes à jambes[4], une sirène, une licorne, un homme sauvage, un autre armé. Apparemment sans ordre précis, ces motifs évoquent tantôt des signes du zodiaque (jumeaux), tantôt une symbolique (arbre de vie), mêlant constamment le monde naturel et l'imaginaire. La palette utilisée réserve une large place aux tons ocre, au blanc et aux tons gris-bleu. L'espace est rythmé par l'alternance des motifs et des couleurs. Y participent également les cadres des figures constitués de bandes colorées et d'un filet perlé blanc et liés entre eux par des maillons, des motifs fleuronnés ou quadrilobés. Des contours noirs épais et un modelé obtenu par des rehauts de couleurs (fig. 2) confèrent aux figures une expressivité parfois étonnante. Le plafond n'ayant pas fait l'objet d'une analyse dendrochronologique, la datation retenue est souvent celle qui fut proposée au moment de la découverte, à savoir le premier quart du XIII[e] siècle. Plus récemment[5], elle a été avancée dans les années 1235-1250. En effet, le contexte artistique messin et des éléments stylistiques de certaines figures et ornements appellent plutôt à une datation vers le milieu ou le troisième quart du XIII[e] siècle. Le décor sculpté vers 1260 du contrefort droit du portail Notre-Dame sur le flanc nord de la cathédrale de Metz[6] livre de nombreuses comparaisons. À la même époque, d'autres types d'œuvres regorgent de bestiaires et d'êtres fantastiques – décors marginaux des manuscrits, tissus ou encore carreaux de pavement – plaçant le plafond gothique de Metz dans le large contexte du monde illusionniste des imagiers.

---

[2] Le musée de la Cour d'or de Metz abrite les plafonds, en grande partie présentés dans l'une des salles consacrées à l'art médiéval (M. SARY, *Trésors du Musée de Metz. La Cour d'Or*, Metz : Serpenoise, 1988, fig. 56-60). D'autres panneaux sont conservés dans la réserve du musée. Trois d'entre eux ont figurés à l'exposition *Vivre au Moyen Âge : Luxembourg, Metz et Trèves* (voir Ilona HANS-COLLAS, « Décors peints de Metz », catalogue d'exposition, 13 février -17 mai 1998, Luxembourg : musée d'histoire de la ville de Luxembourg, 1998, p. 326-343.).

[3] Wilhelm SCHMITZ, « Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz », *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1897, n° 4, col. 97-102, pl. 1-4 et traduction de cet article : « Les plafonds peints du Musée de Metz », *La Lorraine-Artiste*, n° 42, 1897, p. 377-379.

[4] Jurgis BALTRUŠAITIS, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris : Flammarion, 1981, p. 10, fig. 1.

[5] Séverine MUSSARD, *Les plafonds peints du XIII[e] siècle du musée de Metz : un énigmatique bestiaire*, mémoire de maîtrise, université de Strasbourg II, 1992.

[6] Portail de l'ancienne église Notre-Dame-la-Ronde. Christoph BRACHMANN, *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239-1260). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*, Berlin : Gebr. Mann, 1998, p. 46-47, 213-214, fig. 9c-e.

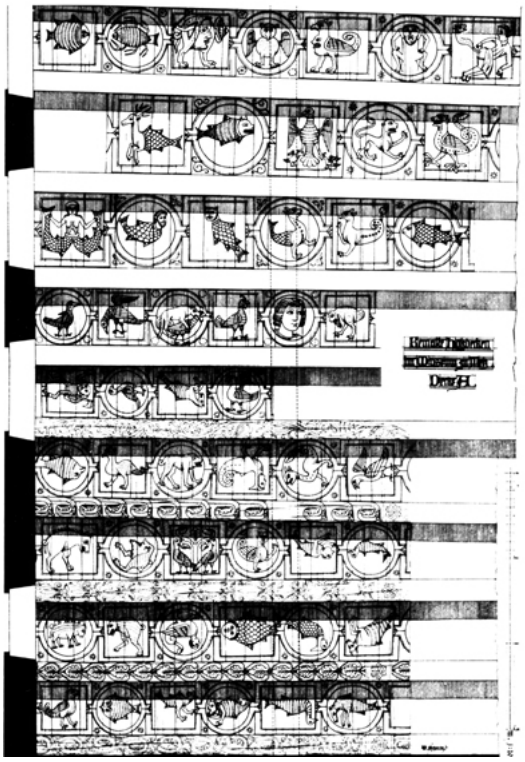


Fig. 1a : Metz, maison, 8 rue Poncelet (Hôtel du Voué), plafond peint, XIII[e] siècle, chêne - relevé de Wilhelm Schmitz, 1897.

Fig. 1b : Metz, maison, 8 rue Poncelet (Hôtel du Voué), plafond peint, XIII[e] siècle, chêne - détail du plafond exposé au musée de Metz (© Metz, Musées de la Cour d'Or).

Fig. 2 : Metz, maison, 8 rue Poncelet (Hôtel du Voué), plafond peint, XIII[e] siècle, fragment, *Homme sauvage* (H. 61 cm, L. 83 cm), Musées de la Cour d'Or, réserve (© Metz, Musées de la Cour d'Or).

Typologie des décors : les décors couvrants

Des décors plus modestes ont également retenu l'attention de l'architecte Wilhelm Schmitz à la fin du XIX[e] siècle. Dans une maison de la rue des Trinitaires à Metz, il remarque un décor de faux appareil, aujourd'hui disparu, et en réalise un dessin précis indiquant notamment les couleurs et les dimensions des modules[7]. Plusieurs découvertes récentes ont confirmé la présence de ce type

[7] Wilhelm SCHMITZ, *Der mittelalterliche Profanbau in Lothringen, Zusammenstellung der noch vorhandenen*

de décor couvrant dans l'habitat messin de la seconde moitié du XIII[e] siècle, essentiellement au rez-de-chaussée. Vers 1986, dans une maison de la place Jeanne d'Arc fut découvert un décor semblable de faux appareil à double trait à fleurette avec tige, à angles arrondis et à gouttes. Il couvre un large espace d'arcades aveugles, parties essentielles des constructions des XIII[e] et XIV[e] siècles, servant à répartir les charges et permettant des constructions à plusieurs étages. Comme le montre l'exemple d'une autre maison, au 1 rue des Murs, un effet décoratif particulier a été recherché entre l'intrados de l'arc et le vaste espace du fond de l'arcade qui atteint cette fois une largeur de plus de quatre mètres. Sur ce fond clair se détache un faux appareil à doubles traits rouges cernant un filet jaune, avec des fleurettes et des tiges séparées dans les modules (fig. 3). Des motifs plus élaborés sont réservés à l'intrados : au décor soigné de rinceaux aux épaisses feuilles trilobées s'ajoutent pour le chanfrein des motifs festonnés et un filet blanc. Cette association entre des motifs géométriques et végétaux souligne d'une manière judicieuse les formes architecturales. Dans la même maison, cette polychromie, appartenant à la seconde moitié du XIII[e] siècle, s'étend au plafond qui est orné de rinceaux et de rosettes. Lors d'une deuxième phase de construction, à partir du milieu du XIV[e] siècle, des griffons et un décor héraldique viennent couvrir un tympan en s'associant à un décor sculpté.

Fig. 3 : Metz, maison, 1, rue des Murs, rez-de-chaussée, mur nord, arcade, faux appareil et rinceaux, 2[e] moitié du XIII[e] siècle (cl. I. Hans-Collas, 1995).

D'autres exemples confirment la diffusion de certains motifs et leur utilisation pour des grandes surfaces murales. Les fragments trouvés en fouille dans le quartier du Tombois[8], au nord-est de la ville, rappellent le vaste décor qui ornait la salle capitulaire de l'ancienne abbaye de Sainte-Marie-aux-Nonnains, réalisé au début du XIV[e] siècle[9]. Entre les figures d'apôtres étaient peintes – à la manière de tentures – de larges surfaces ornées de motifs en fuseau agencés pour former de grandes fleurs stylisées à quatre pétales.

La mise au jour d'un décor à l'ancien hôpital Saint-Nicolas figure parmi les découvertes majeures des dernières décennies. Le bâtiment, fondé au début du XIII[e] siècle, abrite à l'étage une vaste salle dont les décors peints ont été dégagés lors d'une opération archéologique menée en 1990[10]. Au fond de la salle, une grande niche peinte (H. : 4 m, L. : 3,20 m) servait sans doute d'oratoire (fig. 4). Dans un premier temps, elle fut ornée d'un décor de faux appareil constitué de simples lignes blanches. Un autre décor de faux joints, doubles et de couleur rouge, est venu le

Bauwerke aus der Zeit vom XII. bis zum XVI. Jahrhundert, Düsseldorf : Friedrich Wolfrum, [1899], p. 3-4 (*Bemalte Holzdecke aus dem Karmelitenkloster zu Metz*).

[8] Fouille de sauvetage, dite du conservatoire, menée en 1993 par le S.R.A.

[9] Décor disparu en 1904. Salle capitulaire attribuée à tort aux Templiers. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle*, t. VII, Paris : De Nobele, 1864, p. 94-95, fig. ; Wilhelm SCHMITZ, *op. cit.*, p. 2-3, fig.

[10] 2 place Saint-Nicolas ; inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques le 5/4/1993.

couvrir. Puis, sans doute vers les années 1300, un ensemble historié s'est substitué à ces deux décors : au-dessus d'un registre de fausse draperie, plusieurs scènes de l'enfance du Christ – *Annonciation*, *Nativité*, *Annonce aux Mages* (?), *Annonce aux bergers* et *Présentation au temple* – sont organisées en trois registres et déterminent la fonction de cet espace comme un lieu de prière destiné aux malades avec un choix iconographique mettant en valeur une dévotion mariale.
Ce cas de campagnes successives, parfois peu espacées dans le temps, n'est pas isolé. Dans une maison de la place Saint-Louis (n° 2), un décor de faux appareil se superposait avec un décor héraldique affichant les armoiries « de gueules à l'aigle d'argent » attribuées à la famille de Pappemiatte attestée à Metz dans les années 1380[11]. Au 74 en Fournirue, un décor losangé meublé de motifs de tours couvre un décor de fleurettes rouges[12].

Fig. 4 : Metz, rue de la Fontaine, ancien hôpital Saint-Nicolas, 1er étage, niche peinte, partie supérieure, faux appareils (XIIIe siècle) et scènes de l'enfance du Christ (vers 1300) (cl. I. Hans-Collas, 1991).

Quoique plus rares, les décors peints du XIVe siècle à Strasbourg livrent eux aussi d'intéressants témoignages sur le type de décoration dans l'habitat urbain. Dans la maison située au 20 rue des Charpentiers, des êtres hybrides s'inscrivent dans des médaillons qui sont liés entre eux par des motifs de fleurettes de couleur foncée. Découvert en 1987, le décor très usé aujourd'hui, est exposé au musée historique de la ville de Strasbourg[13]. Ce musée expose également un plafond peint provenant de l'ancien hôpital des Antonites. Sur un fond de rinceaux grêles, verts, se détachent de grands motifs circulaires, quadrillés et entourés de petites branches rouges. Des motifs géométriques, d'autres en forme de petites branches de sapins, alternativement rouges et noires, ornent les solives.

Les décors héraldiques

À Metz, les plafonds peints vont connaître un succès considérable au XIVe siècle. Quinze maisons au moins sont répertoriées pour leurs décors de plafond datant des XIVe et XVe siècles. Le plafond armorié y tient une place significative. Le plus ancien connu à ce jour remonte aux années 1320-1321 et fut découvert au 29 en Jurue ; ses armoiries affichent une alliance entre les Blâmont et les Launoy-Herbevillers[14].

[11] Collignon Ier Pappemiatte est attesté à Metz entre 1386 et 1388 (D'HANNONCELLES, *Metz ancien*, Metz : Rousseau-Pallez, t. II, 1856, p. 187). Le décor a entièrement disparu au moment de la démolition de la maison en 1963-1964. Seul le cliché dû à M. Euzenat permet d'apprécier la qualité du motif héraldique, probablement postérieur au décor de faux appareil.
[12] Décor connu grâce à l'intervention du S.R.A. de 1996.
[13] Jean-Pierre Rieb, *infra*, p. 168, pl. III.
[14] Datation par dendrochronologie confirmée par cette alliance ; seule une poutre est conservée. « Metz (Moselle). L'Enjurue », *Archéologie médiévale*, t. XXI, 1991, p. 282.

Plusieurs plafonds peints du plus grand intérêt ont été découverts dans les années 1960, au moment où le centre ville de Metz a subi des transformations considérables entraînant la destruction de nombreuses maisons anciennes. Malgré l'engagement honorable de bon nombre de bénévoles, les plafonds n'ont pu être sauvés que partiellement. Tel le plafond d'une maison gothique détruite en 1964, située au 12 de la rue du Change[15]. Cette œuvre de grande qualité réunit des motifs d'animaux et un important décor héraldique. Y figurent les armes de l'Empire, celles des royaumes de Suède, de Castille et Léon, de Navarre, de Jérusalem, du roi de Bohème, du roi d'Aragon, du duché de Silésie-Schweidnitz. Ces dernières – parti d'or et de gueules, à l'aigle parti de sable et d'argent – livrent la date probable du plafond : 1356 ; date qui correspond à la venue à Metz d'Anne de Silésie accompagnant son mari, Charles IV roi de Bohême[16]. Des rinceaux habités ornent les entrevous (fig. 5) : hybrides et animaux réels (ours, singe, âne, aigle) se détachent d'un fond de végétaux enroulés en spirale. Malgré l'épaisseur des traits qui dessinent les contours, les lignes accusent une grande souplesse, assurant aux animaux des poses inventives ; l'harmonie des couleurs s'ajoute à cette qualité picturale.

Fig. 5a : Metz, 12 rue du Change, plafond peint, 1356, vue d'ensemble (cl. M. Euzenat, 1963).

Fig. 5b : Metz, 12 rue du Change, plafond peint, 1356, détail (cl. M. Euzenat, 1963).

Les trois poutres, découvertes en 1967 dans la maison située au 28 rue de la Chèvre[17], présentent des armoiries sur leurs trois faces visibles (fig. 6). On remarque celles du roi de France, du roi d'Angleterre, du roi de Castille et de Léon, du duc Robert de Bar, de la maison de Nassau ou encore celles du comte de Spanheim et de Vianden. La maîtrise technique et le dessin expressif de cet ensemble du XIV^{e} siècle sont remarquables.

[15] La moitié du plafond fut détruite. Quelques planches sont entreposées au musée de Metz.
[16] Jean-Claude LOUTSCH, *Les plafonds armoriés de la ville de Metz*, étude inédite, vers 1998.
[17] Aujourd'hui au musée de la Cour d'Or, réserve. Une poutre a été présentée à l'exposition de Luxembourg *Vivre au Moyen Âge* (voir note 2)

Fig. 6 : Metz, 28, rue de la Chèvre, plafond peint, sapin, détail, armoiries du roi d'Angleterre : de gueules à trois léopards d'or, XIV[e] siècle, Musées de la Cour d'Or (cl. I. Hans-Collas).

Une autre découverte spectaculaire eut lieu dans le quartier Serpenoise, au 12 rue des Clercs. Dans les locaux du *Républicain lorrain*, un plafond armorié fut dégagé en 1968. Il ornait une vaste salle de 11 m de long et de 5,80 m de large. Parmi les 36 motifs héraldiques figurent les armoiries des papes Urbain V et Clément VII (élu en 1378), celles de l'Empire, du roi de France, du roi d'Angleterre, du roi de Bohème, des électorats de Trèves, de Saxe, de Mayence, de Cologne, etc., des ducs de Lorraine, de Bretagne, de Bourgogne, de divers évêchés (fig. 7). S'y ajoutent les armes de deux familles du patriciat messin, les Hungre et les Noirel, probables commanditaires du plafond et propriétaires de la maison. Le plafond, qui ne comporte pas d'armoiries d'évêques de Metz, fut vraisemblablement peint au début de l'année 1384, après le décès de l'évêque Thierry Bayer de Boppart, mort le 18 janvier, et avant la nomination de Pierre de Luxembourg[18]. L'analyse dendrochronologique a fourni comme date d'abattage des arbres l'année 1328. Le décalage entre cette date et celle du décor réalisé plusieurs décennies plus tard indique qu'il faut dans certains cas considérer avec prudence les analyses du bois. Dans la même maison, ont été dégagés en 1984 deux fragments de peintures murales, déposés ensuite au musée de Metz. L'un représente un oiseau, l'autre un cortège d'hommes casqués et couronnés. Le gonfalon de l'un d'entre eux affiche trois couronnes correspondant aux armes imaginaires du roi Arthur. Cette référence probable à l'iconographie des Neuf Preux donne une nouvelle dimension à ces peintures murales (fig. 8)[19].

[18] J.-C. Loutsch, *op. cit.*

[19] Sur l'iconographie des Neuf Preux, voir Robert L. WYSS, « Die neun Helden. Eine ikonographische Studie », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, t. 17, 2, 1957, p. 73-106.

Fig. 7 : Metz, 12 rue des Clercs, plafond armorié, 1384, Musées de la Cour d'Or (© Metz, Musées de la Cour d'Or).

Fig. 8a : Metz, 12 rue des Clercs, peinture provenant d'une salle du rez-de-chaussée, cortège d'hommes dont le roi Arthur (H. 86 cm, L. 140 cm), 2e moitié du XIVe siècle, peinture déposée aux Musées de la Cour d'Or (cl. I. Hans-Collas).

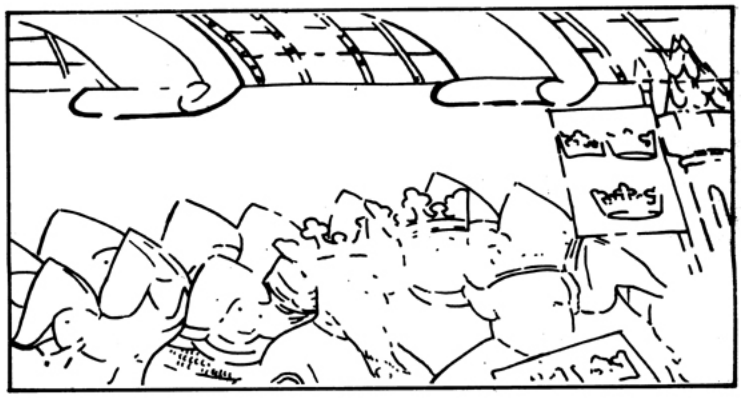


Fig. 8b : Metz, 12 rue des Clercs, peinture provenant d'une salle du rez-de-chaussée, cortège d'hommes dont le roi Arthur (H. 86 cm, L. 140 cm), 2e moitié du XIVe siècle, dessin (d'après Ph. BRUNELLA, D. HECKENBENNER, C. LEFEBVRE, P. THION, *Metz, cinq années de recherches archéologiques 1982-1987*, Metz : DAHPL, GUMRA, 1988, p. 56).

L'omniprésence des décors héraldiques se manifeste aussi bien sur les murs que sur les plafonds comme en témoigné la maison au 11 rue de la Fontaine. L'opération menée en 1990 par le Service régional d'archéologie a permis l'étude d'un ensemble médiéval en excellent état de conservation. Un plafond peint, mis au jour au deuxième étage, présente les armes du comte Henri III de Saarwerden, du duc Robert de Bar, de Waleran de Luxembourg, du duc de Gueldre, etc. (fig. 9), tandis qu'à l'extérieur, sur un mur de la coursière donnant sur une cour, a été mis au jour – au niveau du premier étage – un motif de cygne et les armoiries de deux familles patriciennes de Metz, les Desch et Fauquenel. Une alliance de ces deux familles, attestée entre les années 1350 et le premier quart du XV^{e} siècle[20], confirme la datation de ce décor dans la seconde moitié du XIV^{e} siècle.

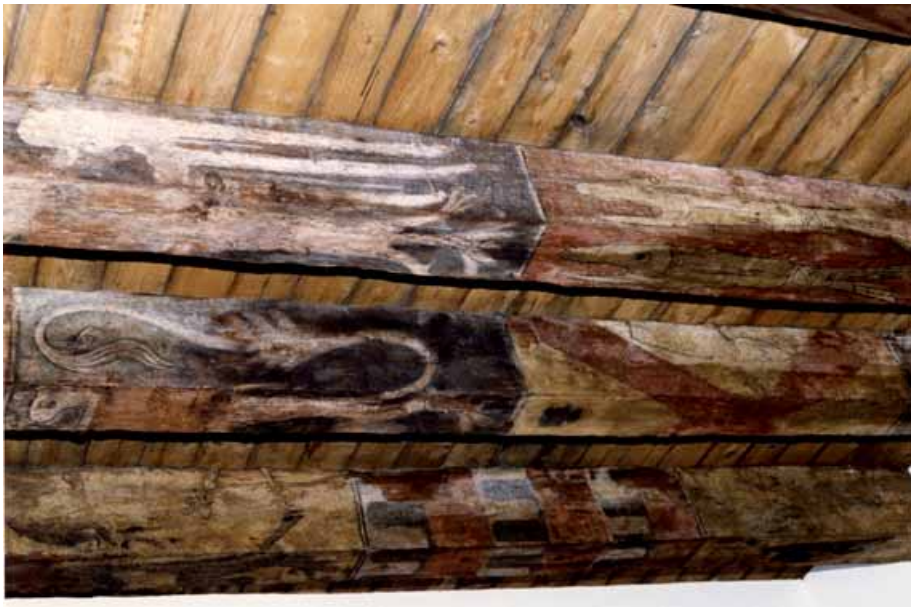


Fig. 9 : Metz, 11 rue de la Fontaine, pièce au 2^{e} étage, plafond peint armorié, sapin, 2^{e} moitié du XIV^{e} siècle (cl. I. Hans-Collas, 1994).

Les programmes narratifs : scènes religieuses et profanes

En 1996, fut découvert un très important ensemble de peintures murales à Strasbourg dans un bâtiment appelé la Droguerie du Serpent, fondée en 1772, située au 17 de la rue des Hallebardes, non loin de la cathédrale. L'opération qui fut menée dans le cadre de l'archéologie du bâti a révélé un noyau roman et des éléments gothiques[21]. Ces derniers remontent aux années 1300 pour les plus anciens, d'autres à la première moitié du XIV^{e} siècle[22]. Les peintures, mises au jour dans une pièce du rez-de-chaussée[23], présentent une *Adoration des mages*, placée dans l'angle du mur, et d'élégantes figures en pied jouant de la musique, peintes dans les ébrasements des fenêtres à coussièges : une femme joue du tambour, un homme d'un instrument à cordes frottées, un autre d'un orgue portatif et une autre femme, une corne marine (fig. 10). La finesse du dessin, les détails des costumes et des coiffures en font un ensemble de très belle qualité, sans doute réalisé au cours de la première moitié du XIV^{e} siècle. Le décor est en rapport évident avec les pots acoustiques en céramique du premier étage, indiquant une fonction liée aux activités musicales de cette maison.

[20] D'après l'étude, inédite, de Jean-Marie Pierron (DRAC, Metz). Les armoiries du plafond ont été identifiées par J.-C. Loutsch, *op. cit*.

[21] Jean MAIRE, Marie-Dominique WATON, Maxime WERLE, « Les éléments romans et gothiques d'une maison médiévale à la Droguerie du Serpent à Strasbourg comportant d'exceptionnelles peintures murales de la première moitié du XIV^{e} siècle », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, t. XXXIX, 1996, p. 65-71. Maison classée M.H. depuis le 20/11/1998.

[22] La dendrochronologie a livré les dates 1299-1300 et 1320 pour la charpente et 1340 pour le rez-de-chaussée (Maire, Waton, Werle, *op. cit.*, p. 67-69).

[23] Les travaux de dégagement et de consolidation ont été réalisés par l'atelier ARCOA.

Fig. 10 : Strasbourg, 17 rue des Hallebardes, rez-de-chaussée,
femme jouant de la corne marine, 1ère moitié du XIVe siècle (cl. I. Hans-Collas).

À Metz, une opération de sondages a été menée en 1990 par le service régional de l'archéologie au 9 rue de la Fontaine, appartenant à un quartier qui connut un grand essor au Moyen Âge. Elle a révélé la présence de peintures appartenant à la seconde moitié du XIVe siècle sur les trois niveaux de construction à pans de bois. Aux larges surfaces ornées de rinceaux – sur plusieurs niveaux d'habitation – s'ajoute une Crucifixion[24] surmontant le tympan trilobé en bois au rez-de-chaussée.

Au vu de la disparition de nombreuses peintures, les décors figurés du XIVe siècle restent rares. Seul, un relevé, inédit, témoigne d'un décor de grande qualité qui ornait une maison au 14 rue du Change. Découverte en 1964, la peinture fut malheureusement détruite, au moment des travaux de démolition du quartier de la Seille[25]. Le recul de la façade lors des remaniements de la maison au XVIe siècle avait préservé partiellement une scène peinte restée intacte sur l'épaisseur de la nouvelle façade. On voit un couple qui apparaît derrière un mur crénelé (fig. 11).

[24] Scène presque entièrement ruinée aujourd'hui.

[25] Michel Euzenat, auteur du relevé, eut le grand mérite de documenter à titre personnel de nombreux chantiers lors de cette dramatique vague de démolitions des années 1960. Ses photos et relevés de peintures murales, plafonds, stucs, lambris, chapiteaux, linteaux, escaliers, etc. sont précieux, constituant parfois la seule trace des décors. Je le remercie vivement de m'avoir fait découvrir sa riche documentation.

Fig. 11 : Metz, 14 rue du Change, couple, relevé d'une peinture murale détruite, fin XIV^e^-début XV^e^ siècle (M. Euzenat, 1964).

La femme, couronnée, pointe son index vers une scène se déroulant sans doute devant eux. Le type de costume et les éléments architecturaux représentés permettent de dater la peinture de la fin du XIV^e^ ou du début du XV^e^ siècle. La scène évoquant *a priori* un sujet profane, peut toutefois être rapprochée d'un manuscrit en dialecte lorrain illustré de dessins de la vie de saint Clément, évêque de Metz (Paris, BNF, Arsenal, ms. 5227, fin XIV^e^ siècle). L'une des scènes montre un couple derrière une balustrade (f. 12) qui n'est pas sans rappeler le détail de la peinture murale. Les costumes trouvent également des parallèles dans les deux œuvres : pourpoints bourrés, tissus rayés et manches couvrant les poignets pour les hommes (f. 13v, 14, 15v), larges décolletés dégageant les épaules pour les femmes. La scène peinte dans la maison pourrait être une illustration de la même légende de saint Clément, si appréciée par les messins.

En dehors des centres urbains, les peintures murales restent rares et éparses. Parmi eux, un décor peint conservé dans une maison à Marville (Meuse)[26], située sur la Grande-Place, non loin de l'église Saint-Nicolas. Au rez-de-chaussée, une petite niche (H. : 1,10 m, L. : 0,70 m), faisant sans doute office d'oratoire, conserve un décor peint très usé, mais présentant un grand intérêt stylistique et iconographique. On peut notamment apprécier un *Couronnement de la Vierge* (L. : 15 cm), peint sans doute vers le deuxième quart du XIV^e^ siècle, précieux témoin de l'iconographie mariale.

La maison de la Dîme à Rettel (Moselle)[27] conserve un décor exceptionnel, découvert en 1992, présentant des scènes courtoises et de la vie courante. Construite dans la première moitié du XV^e^ siècle, elle fut vraisemblablement la maison de la corporation des bateliers. Le décor d'un mur en pan de bois du rez-de-chaussée semble le confirmer. Une scène de halage y est représentée : un personnage précède un attelage de deux chevaux qui tire un bateau à coque arrondie, guidé et conduit par plusieurs hommes, l'un marchant sur la rive, deux autres étant à bord. Les murs en pans de bois de la grande pièce au premier étage de la même maison conservent un ample décor de rinceaux qui s'entrelacent, s'entrecroisent, se terminent en spirales et forment un réseau assez dense dans lequel s'introduisent gracieusement quelques figures humaines. La plus grande partie du décor a été entièrement repeint en 1992. Seuls deux panneaux sont restés dans l'état d'origine. Des

[26] Village situé dans le Nord du département de la Meuse, près des frontières belge et luxembourgeoise.

[27] Le village de Rettel est situé sur la rive droite de la Moselle, près de la frontière allemande (donc tout à fait dans le nord du département de la Moselle). Classée M.H. le 17/4/1984.

panneaux amovibles, copies sur toile des scènes, ont été posés au sol, en dessous de la peinture murale, pour rendre la lecture plus aisée (fig. 12). Un couple debout, vêtu de costumes élégants, tient une branche verdoyante. Dans un décor exubérant de végétaux, une femme assise file la laine. La datation dans le premier quart du XV^{e} siècle est confirmée par l'étude architecturale et les costumes.

Fig. 12a

Fig. 12b

Fig. 12 : Rettel, (Moselle), maison de la Dîme, 1er étage, *couple*, 1er quart du XV^{e} siècle : a. état *in situ* ; b. reconstitution (cl. I. Hans-Collas, 1993).

Les représentations de saints :

Dans la demeure messine, les images isolées de saints semblent avoir été privilégiées car aucun cycle hagiographique n'est connu à ce jour.

Une fouille de sauvetage dans le quartier sud-ouest de la ville de Metz a révélé d'intéressants renseignements sur l'occupation médiévale du XV^{e} siècle et sur le type de construction[28]. Les anciennes caves avaient été remblayées au moment de la destruction du quartier dès 1564. C'est dans ce comblement, que furent découverts des fragments d'enduits peints appartenant à des cloisons légères en pan de bois : un épais mortier (10 cm) était couvert d'un enduit de sable puis d'un très léger badigeon de chaux sur lequel était réalisée la couche picturale[29]. Le fragment le plus important par sa taille, montre saint Pierre, avec son attribut la clé, se détachant d'un fond rouge (fig. 13). Le graphisme indique une datation vers le milieu du XV^{e} siècle.

[28] Fouille menée par le S.R.A. en 1987 lors de l'agrandissement d'un parking souterrain.
[29] Le fragment est peint à fresque (Roger Carli, devis de restauration, 1997). Il est exposé au musée de la Cour d'Or.

Fig. 13 : Metz, maison, fragment trouvé en fouille, *saint Pierre*, (H. 36 cm, L. 46 cm, P. 10 cm), milieu du XV^e^ siècle, Musées de la Cour d'Or (cl. I. Hans-Collas, 1995).

Metz, 9 rue des Murs :

La découverte la plus importante des dernières années fut réalisée au 9 rue des Murs lors d'une campagne de sondages menée par les archéologues du bâti en 1993. Cette demeure médiévale conserve de nombreux vestiges d'origine : murs à pans de bois, charpente datée de 1365, décorations sculptées de la même époque, plafonds peints et peintures murales des XV^e^ et XVI^e^ siècles[30]. Dans une pièce du rez-de-chaussée, sainte Claire tenant l'ostensoir et saint François recevant les stigmates sont représentés sur les ais d'entrevous (fig. 14). Leur présence pourrait être en rapport avec le couvent des Franciscains tout proche. À l'étage, saint Georges combattant le dragon évoque quant à lui un certain idéal chevaleresque (fig. 15). Le décor religieux occupe donc un rôle prépondérant dans cette habitation. S'y associent de nombreux motifs végétaux, harmonieusement disposés aussi bien sur les murs que sur les plafonds (fig. 16). Réalisées sans doute d'après leur style dans les années 1460-1480, les peintures peuvent être placées dans l'orbite des peintres du Rhin supérieur et peut-être dans l'entourage de Jost Haller. Ce peintre dont l'activité est attestée à Strasbourg, Metz et Sarrebruck, réalisa des panneaux peints, des miniatures et des peintures murales[31]. Le style de la princesse assistant au combat de saint Georges, de même que les visages et les mains de sainte Claire et de saint François se réfèrent à son art. Parmi ses œuvres, le livre de prières de Lorette d'Herbeviller (Paris, BNF, lat. 13279), peint par Haller vers 1470[32] présente beaucoup de similitudes avec le décor de la maison. Par ailleurs, les murs qui entourent sainte Lucie (f. 47v ; fig. 17) sont entièrement peints : ce décor structure clairement l'espace. Des rinceaux colorés avec des fleurs bleues ornent le mur du fond alors que des rinceaux bruns sont réservés aux pans latéraux ; des faux claveaux entourent les baies. Le miniaturiste crée une parfaite unité spatiale entre ce décor peint, la voûte lambrissée et le carrelage du sol. L'ensemble est une allusion possible à un décor réel existant dans une maison qui lui était familière. L'exubérance des végétaux dans le fond de la scène, de même que dans les marges, est en effet particulièrement proche des décors peints de la maison du 9 rue des Murs.

---

[30] Denis HENROTAY, « La découverte des décors peints dans l'habitat civil à Metz », dans *Peintures murales. Quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, actes du colloque international, Toul, 3-5 octobre 2002, Vendôme : Éditions du Cherche-Lune, 2007, p. 39-41. Les décors appartenant au XVI^e^ siècle – figures peintes en grisaille dans une pièce du rez-de-chaussée, aujourd'hui masquées, ne seront pas traités ici. Maison inscrite M.H. depuis le 30 octobre 1989.

[31] Hanns Klein, Charles Sterling et Philippe Lorentz se sont intéressés à l'activité de ce peintre : Hanns KLEIN, « Der Maler Jost von Saarbrücken und sein Auftrag zur Ausmalung einer Kapelle in der Metzer Karmeliter-Kirche vom Jahre 1455 [erronément pour 1453]. Personengeschichtliche Notizen zur spätmittelalterlichen Malerei im Westrich », *19. Bericht der staatlichen Denkmalpflege im Saarland, Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte, Abteilung Kunstdenkmalpflege*, 1972 (II), p. 41-54 ; Charles STERLING Charles, « Jost Haller, peintre à Strasbourg et à Sarrebruck au milieu du XV^e^ siècle », *Bulletin de la Société Schongauer à Colmar*, 1979-1982, Colmar : musée d'Unterlinden, 1983, p. 53-111 ; Philippe LORENTZ, *Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XV^e^ siècle*, catalogue d'exposition, Colmar, musée d'Unterlinden, 15 septembre-16 décembre 2001, Colmar, Paris : Musée d'Unterlinden, Les Quatre Coins Édition, 2001.

[32] Parmi les 59 miniatures à pleine page qui illustrent ce livre de prière, 14 ont été réalisées à Bruges vers 1450, les autres peintes à Metz par Jost Haller.

Fig. 14 : Metz, 9 rue des Murs, rez-de-chaussée, plafond, ais d'entrevous, *saint François et sainte Claire*, vers 1460-1480 (cl. I. Hans-Collas, 1996).

Fig. 15 : Metz, 9 rue des Murs, 1er étage, *saint Georges*, vers 1460-1480 (cl. I. Hans-Collas, 1996).

Fig. 16a

Fig. 16b

Fig. 16 : Metz, 9 rue des Murs, rez-de-chaussée, rinceaux, mur (a) et plafond (b), vers 1460-1480 (cl. I. Hans-Collas, 1996).

Fig. 17 : Jost Haller, Livre de prières de Lorette d'Herbeviller, vers 1470, BNF, lat. 13279, f. 47v, sainte Lucie (© BNF).

Strasbourg, 15 rue des Juifs :

Un ensemble unique par son ampleur et sa richesse iconographique fut découvert en 1987 à Strasbourg au 15 de la rue des Juifs, au cœur de la ville[33]. Cette vaste demeure médiévale conserve sa cave voûtée, un rez-de-chaussée, trois étages et deux niveaux de combles. Le matériel trouvé en fouille et l'étude dendrochronologique confirment une occupation de la maison au moins à partir du début du XV^{e} siècle. Son nom d'Hôtel des Joham de Mundolsheim fait référence à l'un des propriétaires de la maison au XVI^{e} siècle. Outre la charpente et l'escalier monumental en bois du XVIII^{e} siècle, ce sont les décors des murs et des plafonds qui font toute la richesse de cette maison[34]. En effet, chaque pièce présente un décor peint différent, appartenant à plusieurs campagnes picturales, la principale étant celle du XV^{e} siècle. La grande salle, sans doute une salle d'apparat, située au second étage, conserve des peintures organisées en deux registres coiffés d'un bandeau rouge. Au registre inférieur est peint un haut et massif mur crénelé, un écho évident aux murs pignons crénelés extérieurs de la maison. Le deuxième registre, figuré, a été malheureusement endommagé par l'ouverture ou l'agrandissement de larges fenêtres, notamment sur le mur sud. Au milieu, une dame vêtue d'une robe rouge orangé attire d'emblée le regard (fig. 18). Elle est assise sur un épais coussin qui couvre son siège à haut dossier ; une tapisserie aux fleurs orange, évoquant la grenade, couvre le fond. Autour d'elle se déroule un long phylactère, aujourd'hui vierge, qu'elle tient de la main gauche. À droite, se succèdent trois figures, dont les costumes et les coiffes rappellent ceux de prophètes (fig. 19). Deux parmi eux, placés dans l'angle de la pièce, dialoguent. Leurs gestes et de longs phylactères matérialisent leur discours. Le décor se poursuit au-dessus d'une niche (dont on ne connaît pas la fonction) jusqu'à l'extrémité du mur. Là, un géant en armure, tenant une lance, fait face à un petit personnage brandissant une fronde. Il s'agit du combat entre

[33] Jean-Pierre RIEB *et al.*, « Un ensemble médiéval urbain exceptionnel, rue des Juifs à Strasbourg », *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*, n° 3, 1987, p. 149-169, pl. II-III ; B. PARENT, M.-D. WATON, « Strasbourg : découverte de peintures dans une maison gothique », *Archéologia*, 229, 1987, p. 16-21. Maison classée M.H. depuis le 1/3/1989.

[34] Complètement réaménagée dans les années 1990 après un incendie, la maison abrite aujourd'hui la Direction régionale d'Alsace de la Caisse des Dépôts. Propriétaire du bâtiment depuis 1992, celle-ci a édité une brochure illustrée, *L'Hôtel des Joham de Mundolsheim* , attirant notamment l'attention sur l'ensemble unique de peintures médiévales. Je tiens à remercier le directeur de la Caisse des Dépôts de m'avoir permis la visite des lieux.

David et Goliath[35]. Un cortège de femmes musiciennes devant la porte d'une ville évoque sans doute la fête du retour de David selon l'iconographie habituelle. Le programme est complété par différentes figures à gauche de la dame assise. Un homme, vêtu de noir, est debout devant un enfant juché sur une branche et tenant une grande fleur orange. Son index pointé vers cette fleur et l'autre vers l'enfant – indiquent plutôt un enseignement. À proximité, un couple se tient de part et d'autre d'un arbre sec : la femme, vêtue de noir, tient un râteau tandis que l'homme, dont on ne devine plus que quelques fragments, porte des chausses rouges. À leurs pieds, figurent les armoiries « de gueules au bouquetin d'argent » surmonté d'un casque à lambrequins et d'un cimier présentant le même motif. Ces armes appartiennent à la famille strasbourgeoise des Böcklin von Böcklinsau[36]. Un être hybride, sur le mur oriental, et les motifs variés peints sur les plafonds (feuilles, fleurs stylisées, oiseaux) font partie de la même campagne picturale que le fragment, à l'étage inférieur, représentant un jeune homme assis dans des végétaux (fig. 20) entouré d'un phylactère portant une inscription lacunaire. Des phylactères semblables accompagnent une autre scène, elle aussi non identifiée pour le moment. Elle se trouve aujourd'hui malheureusement à l'extérieur, dans un état ruiné. La scène à caractère intime, montre un couple dans un lit ; une servante s'approche leur tendant les mains.

Fig. 18 : Strasbourg, 15 rue des Juifs, salle au 2e étage, mur sud, dame assise (cl. I. Hans-Collas, 2007).

Fig. 19 : Strasbourg, 15 rue des Juifs, salle au 2e étage, mur ouest, prophète ? (cl. I. Hans-Collas, 2007).

[35] On a voulu y reconnaître un danseur, ce qui est une fausse interprétation. L'iconographie est tout à fait conforme à de nombreuses scènes de David et Goliath notamment dans les livres d'heures.

[36] Par ailleurs, le motif du cimier figure sur un dessin à côté d'une élégante dame : Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Hz 2, Rhin supérieur, vers 1470 : Fritz ZINK, *Die deutschen Handzeichnungen,* t. I, *Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Nürnberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 1968, p. 22-24, fig. 10 ; pour Philippe Lorentz le dessin daterait de 1450 (Lorentz, *op. cit.*, p.198-203, fig. 196).

Fig. 20 : Strasbourg, 15 rue des Juifs, 1er étage, jeune homme assis dans des rinceaux (cl. I. Hans-Collas, 2007).

Ce programme complexe, resté peu étudié jusqu'à présent[37], a fait récemment l'objet de nouvelles investigations[38]. Le style des peintures est proche de manuscrits produits en Alsace dans le courant du XVe siècle et précisément dans l'atelier de Diebold Lauber. Cet atelier, actif à Haguenau entre les années 1420 et 1470, employa un certain nombre de copistes et miniaturistes. Sa production prolifique de manuscrits en papier était destinée à une clientèle aisée appartenant à la noblesse et haute bourgeoisie[39]. Parmi les caractéristiques stylistiques, facilement reconnaissables, on en retrouve un certain nombre dans l'ensemble peint de la rue des Juifs : la gestuelle des personnages aux mains allongées et aux doigts effilés et croisés, les physionomies, le modelé et le drapé, de même que les costumes et les coiffes. Un exemplaire du *Livre des simples médecines* (*Buch der Natur*) de Konrad von Megenberg, illustré vers 1455 (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 300[40]) fournit d'intéressants éléments de comparaison : une dame à la licorne (f. 115v) est très proche de la femme assise de la rue des Juifs tant par le modelé du visage, le drapé, le type de robe et la coiffure tressée ; deux hommes debout pointant leur index (f. 223v) se retrouvent à l'identique dans la salle de la maison où les figures de prophètes adoptent les mêmes attitudes un peu maniérées. Par ailleurs, on est frappé que les phylactères sur les miniatures soient vierges ce qui pourrait indiquer que ceux des peintures murales n'étaient pas forcément porteurs d'inscriptions.

La profusion des motifs végétaux qui caractérise l'atelier de Lauber et qui en fait un large usage dans le décor des marges et des initiales se retrouve également dans l'ensemble peint de Strasbourg. Les feuilles de chêne y sont copiées telles qu'on les voit dans les nombreux manuscrits (f. 80). Ces comparaisons surprenantes autorisent à penser que le peintre qui réalisa le décor au 15 rue des Juifs était proche de Lauber, et notamment d'un des miniaturistes de cet atelier[41] dont il connaissait parfaitement la production. À l'inverse, les figures dessinées dans l'atelier de Haguenau

[37] Philippe Lorentz attribuait l'ensemble à un peintre strasbourgeois et le datait vers 1450-1460 (Lorentz, *op. cit.*, p. 203)

[38] Grâce notamment à notre travail mené à la Bibliothèque nationale de France, au Centre de Recherche sur les Manuscrits enluminés, sur la collection des manuscrits à peintures d'origine germanique.

[39] Une récente étude a été consacrée à cet atelier prolifique : Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH, *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau*, 2 vol., Wiesbaden : Reichert Verlag, 2001.

[40] http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg300

[41] Les dessins du manuscrit de Heidelberg sont attribués à la main « F » (Saurma-Jeltsch, *op. cit.*, p. 125-130).

accusent une forme monumentale occupant des pleines pages. Même d'un point de vue iconographique le peintre de la rue des Juifs reste proche des thèmes traités par Lauber : scènes bibliques, prophètes, mais aussi figures illustrant des romans. Le programme iconographique de la maison associe des figures laïques à un programme emprunté – au moins pour une partie – à l'Ancien Testament. La scène du couple au lit reste à identifier. Sa composition est très proche d'une miniature d'une bible historiale réalisée en 1455 par Lauber et qui montre Abraham et Agar au lit et Sarah à proximité[42]. Toutefois, sur la peinture murale, l'homme est imberbe. Une scène profane ayant servi comme modèle n'est pas non plus à écarter. Parmi les romans illustrés par Lauber, celui de Flore et de Blanchefleur[43] présente également des scènes proches du décor strasbourgeois.

Le rapprochement avec l'atelier de Lauber permet de dater le décor du 15 rue des Juifs du milieu ou du troisième quart du XV^{e} siècle. Hans Böcklin pourrait alors en être le commanditaire. Il était « Stadtmeister » (échevin) dans les années 1450-1480[44] et épousa Christine de Mullenheim[45]. Le couple représenté dans la grande salle accompagné d'armoiries pourrait alors évoquer ce mariage.

Les scènes évoquant l'amour et la fidélité sont assez prisées dans le décor des maisons de la fin du XV^{e} siècle. Deux scènes montrent un couple d'amants. L'une se trouve dans une pièce du rez-de-chaussée, de la maison au 1 rue des Piques, en contre bas de la cathédrale[46] : devant un fond vert évoquant un cadre de verdure, une femme tend un petit rameau à son amant. Leurs mains semblent se toucher délicatement. Dans une autre maison messine, une scène quasi identique : un couple, l'un tourné vers l'autre. La femme tient une fleur rouge dans une main, un gobelet dans l'autre. Ce type d'iconographie est connu dans d'autres régions comme le confirme un exemple à Zurich, où un couple de fiancés se tient par la main devant une branche fleurie occupant le fond[47].

Une scène plus intime encore a été mise au jour lors de travaux menés en 1994 dans une maison à Toul. Y apparaît une femme nue ouvrant (ou fermant) une tenture frangée, suspendue à une tringle, et ornée de bandes verticales de couleurs différentes. Un fin voile cache délicatement une partie de son corps. Elle semble faire pendant à une autre figure, masculine, de l'autre côté de la tenture. Le modelé indique la seconde moitié du XV^{e} siècle.

Le décor peint dans la demeure n'a pas connu d'interruption. Il est resté très prisé dans l'habitat durant le XVI^{e} siècle[48] confirmant un attachement à une tradition picturale établie dans l'Est depuis le XIII^{e} siècle. Les vestiges – certes très liés au hasard de la conservation et au bon vouloir des propriétaires – sont d'une irremplaçable valeur historique, iconographique et sociologique. Non seulement ils attestent du rôle majeur de la polychromie dans la demeure, de la variété des motifs et des procédés mis en œuvre, ils constituent surtout des témoins d'un cadre de vie, affichant prestige, luxe ou intimité, et cela durant plusieurs générations. Le goût pour le décor héraldique s'affirme dès le XIV^{e} siècle, partagé par les plus grands princes. On songera aux peintures du XV^{e} siècle, hélas disparues, des salles et galeries du château de Louppy, résidence favorite du roi René dans le Barrois[49].

---

[42] Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 7 in scrin., f. 42v (Saurma-Jeltsch, *op. cit.*, pl. 32/3).

[43] Konrad Fleck, *Flore und Blanscheflur*, vers 1442-1444 (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 362, f. 168v : http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg362/0354.

[44] Bernhard HERTZOG, *Chronicon Alsatiae. Edelsasser Cronick unnd aussfürliche Beschreibung des untern Elsasses am Rheinstrom*, Strasbourg : Bernhart Jobin,1592, livre 6, p. 231.

[45] Parent, Waton, *op. cit.*, p. 21. Notons que les grandes roses à cinq pétales sur le plafond rappellent le motif des armes des Mullenheim (« d***e gueules,*** à une rose d'argent, à la bordure d'or ».

[46] Décor très piqueté et qui n'est actuellement plus visible.

[47] Peinture murale, vers 1520, située dans une maison de Zurich, Limmatquai 48 / Ankengasse 2 (Jürg E. SCHNEIDER, Jürg HANSER, *Wandmalerei im Alten Zürich*, p. 23, fig. 40).

[48] Ilona HANS-COLLAS, « Les décors peints du XVI^{e} siècle dans les demeures messines et lorraines : reflets de la vie artistique et des courants humanistes de ce temps », *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, CLXXXVIII ^{e} année, série VII, t. XX, 2007, p. 191-215.

[49] Les décors réalisés par les peintres Guillart, Jennin, Simonin et Jacquemin, tous de Bar, sont attestés par les mentions

La clientèle puisait dans le répertoire décoratif des livres. L'exemple de Strasbourg est le plus convaincant. L'existence de liens précis entre la peinture murale et la miniature livrent désormais de nouveaux éléments sur l'activité étendue des peintres et des ateliers, notamment au XV^{e} siècle, et plus précisément à Strasbourg et à Metz.

d'archives pour les années 1457 à 1480 (Bar-le-Duc, Archives départementales de la Meuse, registre B, comptes de Pariset Des Bordes).

ANJOU
Collégiale Saint-Martin
Journées d'étude
Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge

Olivier DEFORGE,
Archéologue

FAUX APPAREILS ET POLYCHROMIE DANS LES MAISONS MÉDIÉVALES DE PROVINS

Actuellement, la cinquantaine de maisons complètes dans leur élévation et restituables dans leur volume initial comme les 170 salles basses repérées à ce jour, pour la plupart excavées et voûtées à 96 %, montrent à quel point l'architecture civile médiévale de Provins offre de nombreuses possibilités d'études. Il convient d'ajouter aux maisons, quelques établissements à caractère public ou fonctionnel, tel que le palais des comtes de Brie et de Champagne avec son *aula*, sa prison et bien d'autres espaces publics et privés, ou encore le grand Hôtel-Dieu. La nécessité de finition des parois, dans ces intérieurs médiévaux, se manifeste par la présence de nombreux enduits peints. En effet, une trentaine d'occurrences, ne comprenant pas les diverses campagnes de repeints, livrent de la polychromie.

Provins, un contexte favorable à une architecture de qualité

La ville de Provins, en Île-de-France à 77 km à l'est de Paris, est située en Brie et appartenait historiquement au comté de Champagne et Brie. Du XII^{e} à la première moitié du XIV^{e} siècle, les foires de Champagne et l'industrie locale contribuèrent à la prospérité économique de la ville. Des marchands venus d'Italie, d'Allemagne, de Flandre, ou encore des villes de Toulouse, Cambrai, Paris, et de bien d'autres endroits, affluaient aux célèbres foires de Champagne. Le commerce avait été développé par les comtes de Champagne et de Brie dès le XI^{e} siècle et perdura jusqu'au début du XVI^{e} siècle, époque à laquelle le comté fut rattaché à la couronne de France. La protection des marchands par les fortifications comme la garde assurée dans la ville ou par le conduit sont une des raisons du grand succès de l'organisation de ces foires. En outre, les outils bancaires et les infrastructures assuraient l'attractivité de la ville. Ainsi de nombreuses maisons répondent à un programme spécifique pour l'accueil des forains. Les besoins en lieux de négoce justifient le nombre important d'édifices de qualité, où le décor joue une place prépondérante dans la représentation du pouvoir et des capacités financières qui entrent en jeu dans les négociations. Les produits sont conservés dans des espaces de stockage sûrs. La stabilité économique se vérifie par l'émission d'une monnaie forte et de référence, le denier Provinois. Elle engage à la construction pérenne, en pierre, et justifie les nombreuses salles basses en partie excavées.

On sollicite les ressources locales en matériaux de construction. Dans le sous-sol, la pierre immédiatement accessible se trouve utilisée en quantité dans la structure de l'architecture civile. Cependant la qualité de ce calcaire, variante du calcaire de Brie, très dur et hétérogène rend difficile la taille de surface parfaitement plane, d'arêtes vives. La modénature et la sculpture sont limitées aux intérieurs. L'enduit couvrant, tant les intérieurs que les parois des extérieurs, est de mise. Il est important de noter que 13% des sites conserve des enduits extérieurs avec des traces de polychromie (voir le tableau en annexe).

Sources et représentativité

Le repérage de la polychromie dans l'architecture civile médiévale et moderne, mené au cours d'un pré-inventaire[1], a permis de constituer un corpus de plus de vingt-cinq sites (Fig. 1). Le dépouillement des archives et de la bibliographie l'a complété totalisant ainsi une trentaine d'occurrences. La variété des sources produit une documentation hétéroclite allant de la simple présomption avec indice, jusqu'au décor peint archéologiquement complet. L'importance du nombre de sites doit donc être relativisée puisque chaque entité identifiée est représentée, de quelques centimètres carrés de peintures à des décors archéologiquement complets, ou du moins restituables d'une manière fiable par la répétition d'un motif.

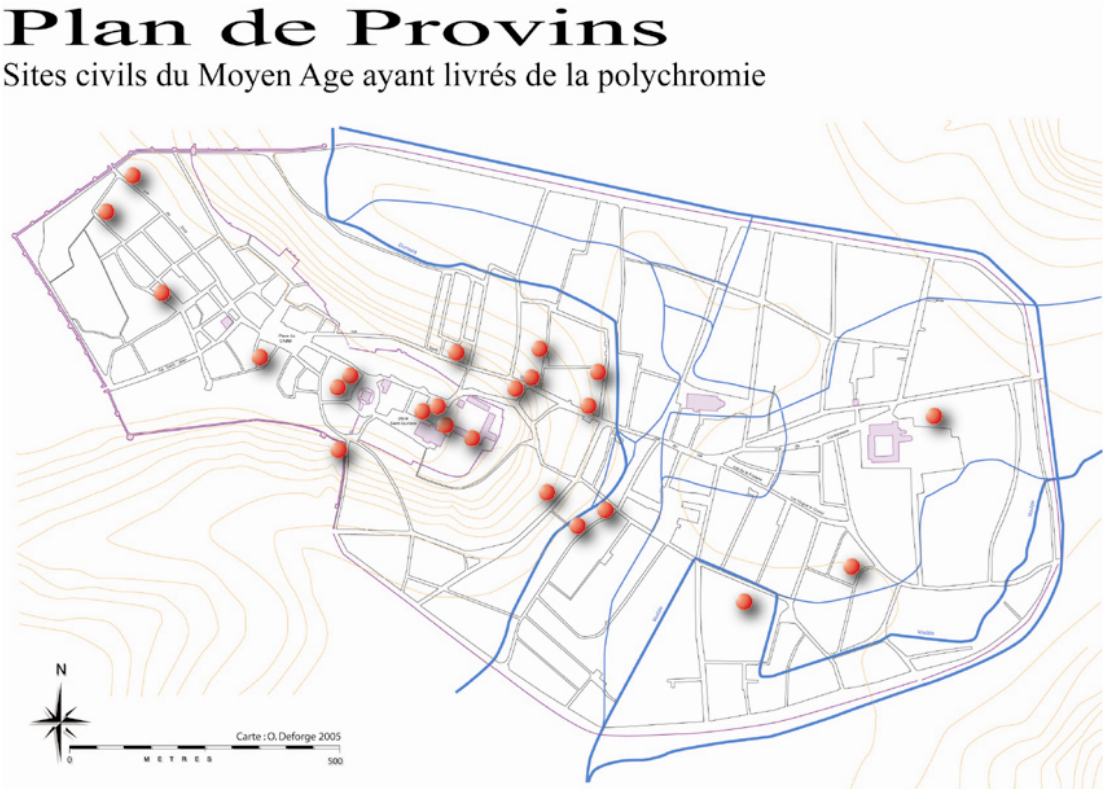


Fig. 1 : Localisation des sites ayant conservé de la polychromie.

[1] Documentation initiée par l'association Cercle de Recherches et d'Études du Provins Souterrain, 79, rue Saint-Thibault à Provins.

Typologie du décor

La prépondérance du décor de faux appareil, présent dans 19 cas (63 % du corpus), et la diversité des motifs autorisent la construction d'une typologie permettant une approche analytique. Une classification a été tentée par type de joints et par teinte de fond de l'imitation de pierre (Fig. 2). Le premier groupe, l'ensemble A, rassemble les cas de faux appareils composés de joints non recoupés par des joints perpendiculaires. On les trouve principalement sur des arcs, doublant l'appareil de claveaux, le fond de couleur brun ou ocre jaune est employé en monochromie sur les voûtes. Ce dispositif se rencontre à la maison des Barbeaux (maison de ville cistercienne de la fin du XII^{e} siècle) ou dans la maison canoniale Saint-Quiriace, maison A, du milieu du XIII^{e} siècle[2].

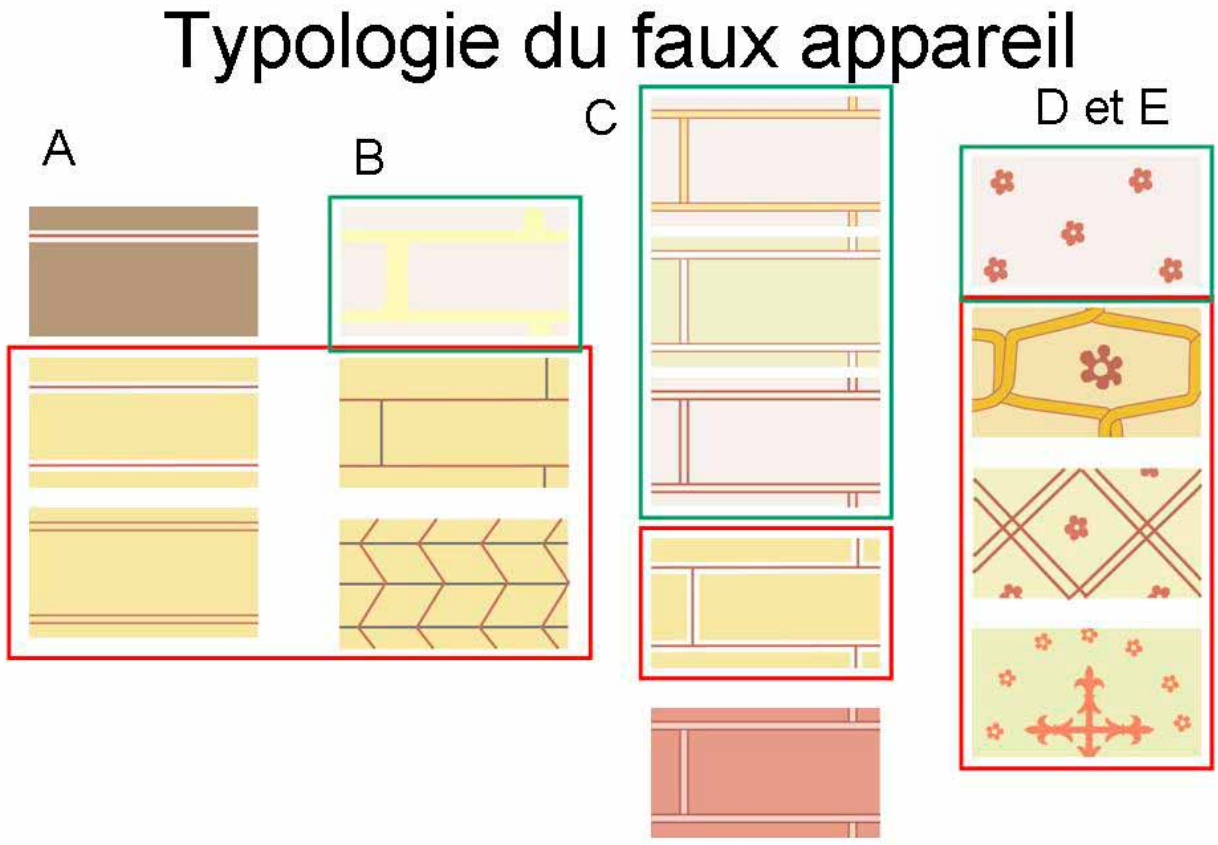


Fig. 2 : Typologie des décors de faux appareil.

[2] Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, « Les maisons canoniales de Saint-Quiriace à Provins », *Provins et sa région, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de l'Arrondissement de Provins*, n° 145, 1991, p. 65-116.

Le groupe B est formé de joints horizontaux et verticaux à filet simple. L'exemple récemment mis au jour dans une salle voûtée présente d'étonnants joints en forme de chevrons. L'édifice est documenté pour des travaux d'aménagements et d'embellissement de 1309 à 1329 pour le convertir en bains[3]. Il est vraisemblable que ce décor appartienne à cette campagne de travaux. Le groupe C, de loin le plus représenté, n'est qu'une variante du groupe précédent. Les joints y sont généralement doubles (Fig. 3).

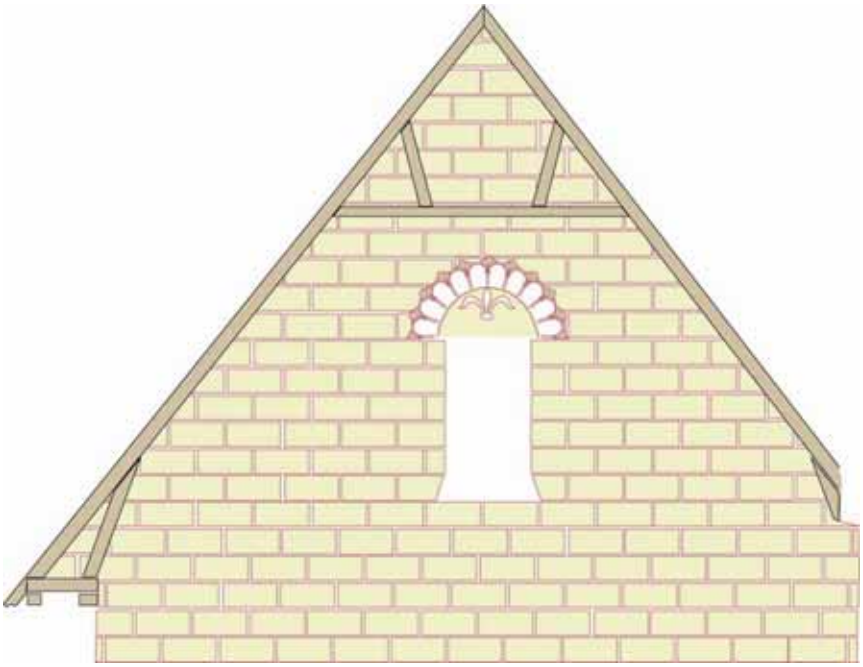


Fig. 3 : Restitution du décor de faux appareil couvrant le pignon intérieur d'une maison canoniale.

Enfin, le dernier groupe D se compose de variantes de faux appareils plus riches comme des carrés sur pointe avec quintefeuille ou des motifs inscrits dans un losange. Le carré sur pointe couvre l'intérieur de la tour du Luxembourg, construite au XIII^{e} siècle et réaménagée lors d'une campagne de travaux datée vers 1412[4].

Accompagnant le faux appareil, le décor des fenêtres privilégie des motifs plus architecturés, comme si la lumière entrante était mise en scène. Les éléments architectoniques et notamment les rampants de toit sur les pignons sont soutenus par une imitation d'architecture peinte. On connaît des applications de faux joints directement sur la pierre de taille (maison des Trois singes, sous le rampant de l'escalier ; charnier Saint-Ayoul). La pierre, blanche et de grain fin, assure la continuité avec le badigeon de couleur blanc couvrant l'enduit des moellons des maçonneries avoisinantes.

Parmi les divers sites étudiés, ceux qui appartiennent à des espaces semi-publics, voire complètement publics, comme le palais des comtes ou l'Hôtel-Dieu (Fig. 4), présentent un même type de décor de faux appareil qui se déploie sur toutes les parois.

[3] M. PROU, J. d'AURIAC, *Actes et comptes de la commune de Provins*, Société d'Histoire et d'Archéologie de l'Arrondissement de Provins, 1933.

[4] Jean MESQUI, *Provins, la fortification d'une ville au Moyen Âge*, Paris, Société Française d'Archéologie, Genève, Droz, 1979.

Fig. 4 : Polychromie du portail de l'Hôtel-Dieu

La polychromie sur les maisons à pan de bois (Renaissance)

Parmi la douzaine de maisons en pan de bois finement étudiées, seules deux ont révélé des traces de polychromie à l'extérieur : la maison des Quatre pignons (place du Châtel) datée par dendrochronologie de 1560[5], et la maison du 6, rue Saint-Thibault datée elle de 1533[6] (Fig. 5). Dans le second cas la couleur (monochrome ?) vient en complément d'un décor sculpté et d'une riche modénature.

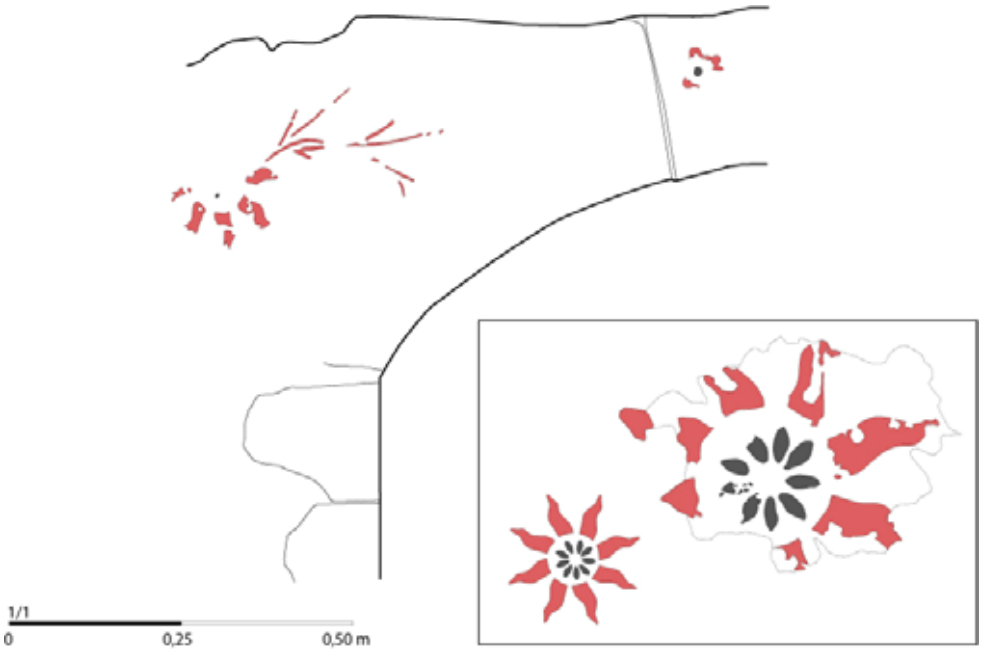


Fig. 5: Décor proche d'une baie d'une maison au 6, rue Saint-Thibault

[5] Archéolab, restaurée par Charles Prieur, architecte du patrimoine.
[6] Cèdre.

Comparaison avec la polychromie dans l'architecture religieuse

Les églises et les espaces intérieurs conventuels donnent des éléments de comparaison avec la polychromie de l'architecture civile. Avant qu'elles ne soient blanchies à l'époque moderne[7], les parois des églises provinoises étaient couvertes de décors peints. Ces dernières années, plusieurs études ont porté sur le décor peint de l'église Saint-Quiriace de Provins[8] et de récentes observations ont été faites par le Service départemental d'archéologie de Seine-et-Marne sur la salle capitulaire du prieuré Saint-Ayoul. Il résulte de toutes ces observations que les églises montrent un nombre important de faux appareils et seules certaines zones, comme le sanctuaire de l'église Saint-Quiriace, ont reçu un décor plus complexe.

Conclusion

Au vu de ces recherches, il est possible d'affirmer que la polychromie dans l'architecture civile voire défensive (avec la tour du Luxembourg) est un fait fréquent, vérifiable dès lors que les enduits anciens sont suffisamment conservés. Cependant, loin des programmes iconographiques historiés, les maisons médiévales de Provins livrent essentiellement un décor de faux appareil parfois agrémenté de motifs, un décor semblable à celui des églises.

>> Consulter la liste des sites recensés

Bibliographie

AUFAUVRE Amédée et FICHOT Charles, *Les monuments de Seine-et-Marne Description historique et archéologique*, Reproduction des édifices religieux, militaires et civils du département, Paris, 1838.

DEFORGE Olivier, GARRIGOU GRANDCHAMP Pierre, MESQUI Jean, « La Buffette, une résidence patricienne des XII^e^ et XIII^e^ siècles à Provins », *Bulletin monumental*, n° 160-I, 2002, p. 27-46

MESQUI Jean, « Le palais des comtes de Champagne à Provins XII^e^-XIII^e^ siècles », *Bulletin Monumental*, t. 151-II, 1993, p. 322-355.

MICHELIN Louis, *Essais historiques, statistiques sur le Département de Seine-et-Marne*, 1829, p. 45.

[7] Le 16 mars 1746 pour la partie paroissiale de l'église Saint-Ayoul, AD 77 – 52 Z 2.

[8] Anne VUILLEMARD, *Bulletin Monumental*, T. 164-3, 2006, p271-280 ; Arnaud TIMBERT, *Bulletin de la Société d'Histoire et d'archéologie de l'arrondissement de Provins*, n° 161, 2007, p 25 - 40.

Tableau synoptique des enduits peints dans l'architecture civile de Provins

	localisation					décor						source			couleur										
	extérieur	intérieur	salle basse	salle haute	comble	faux appareil	motif figuré	quintéfeuille	motif géométrique	héraldique	rinceaux	archéologique	iconographique	*in situ*	fond blanc	fond ocre jaune	fond ocre rouge	trait blanc	trait ocre jaune	trait vermillon	trait carmin	trait vert	trait bleu/ gris	trait noir
Maison des Barbaux		x	x	x		x								x	x	x					x			
Maison rue des Marais		x		x	x	x			x					x	x					x				
Grand Hôtel Dieu	x	x												x			x							
Maison place St-Quiriace n°11		x			x	x			x					x	x	x								
Maison canoniale A		x	x	x	x	x		x			x			x	x				x	x				
Maison canoniale D (Ste Lucence)	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x			x										
Le Charnier de Saint-Ayoul		x	x					x						x	?					x				
Maison 48, rue de Jouy		x	x											x	?									
Tour du Luxembourg		x	x				x	x	x					x		x		x	x	x	x		x	x
Maison Accore (rue Saint-Thibault)	x			x		x								x		x		x		x				
Maison, rue de la Table Ronde (Ste Croix)		x			x	x								x			x	x			x			
		x								x				x	x								x	
Hôtel de la Table Ronde 18, rue St Thibault		x	x			x								x	x	x			x					
Maison rue St-Thibault des 3 singes		x	x			x								x	?						?			
Maison rue Saint-Thibault		x	x	?		x								x	x				x		x			
Maison ruelle du Durteint		x	x					x						x	x					x				
Salle voûtée 2 rue de la Vénière		x	x			?								x							x			x
Logis de la Madeleine		x		x		x								x		x		x			x			
Hôtel de la Fontaine		x	x			?						x												
Maison tour de la Buffette (extension)		?				?						x			?					?				
Maison du Vauluisant		x		x		x			x				x											
Maison canoniale détruite		x				x	x			x	x		x			?				?				
Maison rue du Palais salle 0271		x	x			x			x					x	x					x				
Maison rue du Palaise salle 0272		x	x											x	x					x				
Maison rue du Palais salle 0273		x	x											x	x					x				
Maison rue du Palais salle 0275		x	x	x										x	x	x		x		x				
Palais des comtes (corniche, comble)	x	x		x		x							x	x										
Salle des vieux Bains		x	x			x			x		x			x	x						x			
Maison rue de la chapelle St Jean		x										x												
Maison rue St Jean		x						x		x			x											
Maison 6, rue Saint-Thibault		x	x					x			x			x	x					x				x

ANJOU
Collégiale Saint-Martin
Journées d'étude
Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge

Véronique LEGOUX,
Conservatrice-restauratrice de peintures murales

Marie-Ève SCHEFFER,
Archéologue du bâti – Chargée d'étude et de recherche à l'INRAP[1].

REGARDS CROISÉS SUR LA CONSTRUCTION ET LA DÉCORATION DU LOGIS SEIGNEURIAL DE CHÂTILLON-SUR-INDRE À LA CHARNIÈRE DU XIII^{E} et XIV^{E} SIÈCLE

La ville de Châtillon-sur-Indre est située aux confins du Berry et de la Touraine. Elle est implantée sur un site d'éperon qui domine la rivière de l'Indre. Un donjon et sa chemise s'élèvent à l'extrémité nord-ouest de l'éperon, un logis seigneurial lui fait face. En 1999, Mme Anne-Isabelle Berchon, chargée d'études documentaires à la CRMH de la DRAC, a réalisé une étude documentaire sur l'ensemble castral dans le cadre d'une extension de la protection. Elle a alors repéré les enduits peints du logis et suggéré qu'une étude particulière leur soit consacrée. La restauratrice à qui cette étude a été confiée a rassemblé une petite équipe pluridisciplinaire, associant restaurateur, archéologue et historien de l'art. Cette fructueuse collaboration a permis de mettre en phase l'architecture et son décor peint.

Le logis de la fin du XIII^{e} siècle était composé de trois salles de plain-pied disposées en enfilade, plus une salle de 1er étage reposant sur une salle basse. Au sud, une chapelle vient compléter l'ensemble. On retrouve donc les composantes habituelles de la résidence noble. Par ces éléments d'ostentation, le logis de Châtillon semble relever d'un programme architectural d'envergure royale, et non d'un simple programme d'ordre seigneurial.

Techniquement, la corrélation conjointe de la constitution stratigraphique des enduits peints et des supports de maçonnerie a permis d'isoler deux sources de données pour sélectionner globalement les éléments pertinents pour l'étude.
Les pièces examinées comportaient deux à trois décors superposés, dont les couches superficielles visibles présentaient des décors couvrants pratiquement semblables avec des variations des bandes ornementales associées.

En se basant sur l'interprétation de l'évolution du chantier de construction, il a été possible de positionner différents moments de réalisation des décors peints.

[1] Institut National de Recherche en Archéologie Préventive.

Par les analyses physico-chimiques, l'identification de la nature de certains pigments a rétabli l'interprétation d'une palette visuellement réduite par la dégradation de quelques pigments. La distinction de pigments de même couleur étaye une reprise à l'identique d'un décor, appréciée à l'œil nu. L'étude micro morphologique des badigeons apporte des arguments matériels aux hypothèses de simultanéité de certains décors.

Malgré des moyens limités, les bases d'une première réflexion ont pu être dégagées et seraient à poursuivre dans l'étude de ce site majeur.

Christian DAVY,
Chercheur, Service du Patrimoine, Région des Pays de la Loire

LES DÉCORS PEINTS CIVILS ENTRE LOIRE ET BRETAGNE (XII^E AU XVI^E SIÈCLE)

La fin de la décennie 1990 a vu l'émergence du thème de recherche sur le décor civil médiéval en peinture murale auprès du public, et cela grâce à la parution de plusieurs ouvrages sur le sujet, notamment *Les décors peints dans les maisons de Cluny* en 1999 par Jean-Denis Salvêque et Pierre Garrigou Granchamp[1], fruit d'une longue quête de plus de dix ans sur le terrain, et le *Corpus peints et armoriés en France* par l'héraldiste Christian de Mérindol[2] en 2000. Dès la parution de ce dernier, chacun savait que loin d'être un aboutissement, il était en réalité un commencement. En effet, des groupes de travail pluridisciplinaires fonctionnaient à travers la France, les professionnels des Monuments historiques et ceux du service de l'Inventaire faisaient leur travail de fourmi et les archéologues découvraient des enduits médiévaux dans les couches de leurs fouilles ou parfois même en place. Des colloques ou séminaires ou journées d'études étaient peu ou prou centrés sur ce thème et faisaient aussi le point des connaissances sur le sujet. En 2001, lors du colloque *Vivre au donjon* tenu à Vendôme[3], l'occasion m'avait été offerte d'établir un premier inventaire des décors civils des XII^e-XIV^e siècles dans un ouest de la France qui allait de la Charente à la Normandie. Cinquante-quatre sites conservaient les témoins plus ou moins étendus de quatre-vingt-trois décors différents. En effet, plusieurs édifices présentaient des superpositions de décors comme cela est si spécifique à la peinture murale. La distinction entre les décors peints conservés dans les édifices civils et ceux conservés dans les bâtiments non cultuels d'édifices religieux avait été volontairement opérée. Cette différentiation s'avérait nécessaire pour observer les œuvres décoratives qui procédaient des commanditaires profanes dans leurs maisons, manoirs et châteaux, de celles qui étaient commandées par des religieux pour orner leurs salles capitulaires, réfectoires, dortoirs et logis abbatiaux ou prieuraux, en dehors de toute préoccupation dévotionnelle. Les deux groupes étaient quantitativement proches l'un de l'autre : quarante-six décors pour trente et un édifices dans le premier groupe, trente-sept décors pour vingt-trois sites dans le second.

[1] Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, Jean-Denis SALVÈQUE, *Les décors peints dans les maisons de Cluny XII^e-XIV^e siècles*, Cluny : Centre d'Études Clunisiennes, 1999.
[2] Christian de MÉRINDOL, *La maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit*, t. 2 : *Les décors peints. Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*, Conseil général du Gard : musée d'art sacré du Gard, 2000.
[3] Christian DAVY, « Le décor peint des édifices profanes des XIII^e et XIV^e siècles dans l'Ouest de la France ». dans *Vivre dans le donjon au Moyen Âge*. Actes du colloque de Vendôme, 12 et 13 mai 2001, Vendôme : Éditions du Cherche-Lune, 2005, p. 143-159.

Les points de comparaison et les parallélismes sont nombreux, en commençant par un état de conservation catastrophique. Aucun décor n'est en effet parvenu intact, loin de là, il s'agit dans ce domaine plutôt d'épaves que de vastes décors. En évaluant les différents degrés de conservation, il avait été observé et souligné l'inégalité de conservation entre les parties basses – renseignées à hauteur d'à peine 10% des cas – et les parties hautes qui s'avèrent mieux préservées, puisqu'elles ont souvent été délaissées dans les combles créés par les aménagements postérieurs. Ce phénomène concerne plus d'un décor sur deux.

Malgré ce déficit d'information, la structure d'un décor-type a pu être déterminée. Dans 85% des cas, il s'agit d'un décor couvrant organisé par registres et bordé de bandeaux ornementaux qui suivent les lignes de force de l'architecture. Il arrive parfois qu'un registre de soubassement soit matérialisé par la représentation d'imitation de tissus ou d'arcatures, simples ou alternées.

Le décor couvrant se définit par la répétition d'un même motif, qu'il soit géométrique ou végétal, répétition qui en vient à emplir la totalité de la surface à orner. C'est le principe du semé en héraldique. En dehors de quelques décorations faites de rinceaux végétaux ou de fourrures héraldiques, le vair par exemple, le vocabulaire géométrique est utilisé dans l'immense majorité des cas, et, à l'intérieur de cette dernière catégorie, la représentation d'un appareil de pierre de taille domine : elle est employée dans trois cas sur quatre.

En ce qui concerne les bordures, la bordure supérieure reste la moins mal documentée. Elle est souvent constituée d'un espace central bordé de part et d'autre de bandes bicolores, le plus souvent rouge et jaune. L'intérieur peut aussi bien recevoir des motifs végétaux, des rinceaux, que des motifs géométriques. Souvent ils alternent avec des espaces rectangulaires ou circulaires où sont inscrits des figures animalières, des motifs végétaux ou géométriques, et, dans la moitié des cas, des armoiries.

Pour le moment, contrairement à plusieurs régions comme l'Auvergne, l'est ou le sud-est de la France, aucun plafond peint avant le XV^{e} siècle n'a été découvert dans la région. Le couvrement dans l'ouest est généralement constitué de voûtes en pierre, de lambris de couvrement ou de charpente apparente. Les rares décors de voûtes conservés reproduisent le motif couvrant de l'appareil de pierre de taille ou du vair héraldique, tandis que les lambris ont disparu avec leurs décors. En revanche, il est assuré que certaines charpentes bâties pour être visibles n'ont jamais reçu de décor peint alors que d'autres l'ont été, notamment de motifs héraldiques.

L'encadrement des baies a été également souligné et le décor peut parfois hiérarchiser les baies comme à la Cour d'Asnières-sur-Vègre (Sarthe) où une porte soulignée de peinture est à distinguer de l'autre, vide de décor. La représentation de chaînes d'angle aux portes et fenêtres distingue celles-ci du reste du mur qui reçoit le décor couvrant. Ailleurs, les fenêtres sont ornées d'une frise végétale.

Le décor figuré est présent dans un cas sur quatre et n'occupe le plus souvent qu'une place annexe. Les représentations sont essentiellement centrées sur les thèmes chers à la noblesse. Plusieurs images de tournoi où s'affrontent deux chevaliers et une exceptionnelle scène de chasse au tigre inspirée des *Bestiaires* ont été pour l'instant repérées. Enfin, les quelques décors héraldiques - que l'on aurait pu croire plus nombreux – présentent une certaine ambiguïté. Sont-ils signifiants, c'est-à-dire représentent-ils une ou des familles, réelles ou imaginaires, ou bien sont-ils de simples ornements dans lesquels l'écu armorié est transformé en un motif décoratif ?

Au début de ce résumé, avait été signalé le nombre élevé des rapprochements étroits qui existent entre les décors des demeures profanes et ceux relevés dans les bâtiments non cultuels des

édifices religieux. Effectivement, s'y retrouvent, et sensiblement dans les mêmes proportions, les différents types de décors couvrants, l'identité des motifs géométriques et végétaux ou l'héraldique, et cela dans des proportions voisines. La véritable différence tient en fait dans le choix des thèmes iconographiques. Les images en tant qu'expression de la foi sont plus nombreuses dans les œuvres commanditées par les religieux, alors que les laïcs tiennent à leurs représentations chevaleresques.

En 2001, quatre-vingt-trois décors pour cinquante-quatre sites. Six années après, viennent s'ajouter vingt et un sites conservant vingt-cinq décors sur une aire géographique réduite de la zone poitevine au sud, ici évoquée par Claudine Landry-Delcroix, et normande au nord, évoquée par Vincent Juhel, mais renforcée de la Bretagne à l'ouest. Cette réelle augmentation du nombre de sites et donc de décors en un temps si court témoigne d'un domaine d'étude en pleine évolution. Cela est la conséquence de plusieurs facteurs : l'existence depuis une vingtaine d'années d'un groupe informel de travail sur le manoir mené par Gwyn Merion-Jones à travers la France qui a permis la rencontre de nombreux acteurs autour du noyau dur de ce groupe ; l'existence d'une prospection thématique sur l'habitat seigneurial avant le XV^{e} siècle en Maine-et-Loire et ses confins, financée par le Service régional de l'Archéologie et menée par Jean-Yves Hunot, Emmanuel Litoux et Gaël Carré notamment. Les fouilles archéologiques, préventives ou programmées menées par Françoise Labaune, Laurent Beuchet ou Philippe Boeckler, ont été l'occasion de découvertes. L'activation du réseau des professionnels du patrimoine pour les régions Bretagne et Centre par l'intermédiaire de Pascale Delmotte, Fabienne Audebrand et Martine Lainé a été fructueuse, comme les études du service de l'Inventaire et de ses partenaires : Éric Cron à Saumur et surtout Christine Leduc-Gueye, chercheur indépendant, missionnée par le Conseil général de la Sarthe dans le cadre d'une convention d'objectif entre l'État, qui a transféré sa compétence d'Inventaire depuis 2004 à la Région, et le Département de la Sarthe.

Dans quelle mesure, la récente et sensible augmentation, environ 30%, du corpus fait-elle évoluer la connaissance acquise précédemment ? La répartition entre les édifices profanes et les bâtiments non cultuels d'édifices religieux est toujours équilibrée : onze sites civils pour sept édifices religieux conservant onze décors peints. Cependant, quelques évolutions apparaissent. La variété de l'habitat au sein du premier groupe s'élargit. Elle va ainsi du château-fort (Le Guildo, Amboise et Champtoceaux) à la salle troglodytique (Panzoult et un site privé en Sarthe). S'y retrouvent aussi la maison urbaine et le manoir. Les éléments du second groupe étoffent les catégories déjà repérées : abbaye, prieuré, maison canoniale et manoir de fief détenu par un religieux. La réelle nouveauté tiendrait plutôt dans la création d'une nouvelle catégorie regroupant les édifices non identifiés qui s'élèvent au nombre de trois.

Le décor couvrant est le type de décoration omniprésent, vingt et un cas sur les vingt-cinq possibles, et la représentation d'un appareil de pierre de taille y est de nouveau fortement majoritaire : dix-huit cas pour trois utilisant un motif végétal, un seul un canevas à base d'entrelacs, un, ou peut-être deux, un dessin géométrique et un, ou peut-être deux, une représentation héraldique.
L'image figurée est mieux représentée qu'auparavant. Dans deux cas, il s'agit de représentations architecturales - des baies à remplages à Morannes et à Saumur – intégrées dans le décor couvrant. À Morannes encore, cette représentation de baie est accompagnée d'un vaste quadrilobe dont l'intérieur est orné d'un quadrillage losangé. Dans trois autres sites, des représentations humaines ont été repérés. À Lézigné, elles apparaissent isolément dans l'état actuel de nos connaissances. À Pontvallain, le dégagement des enduits a été interrompu en cours de travaux par la découverte des peintures murales et les personnages apparaissent pour l'instant dans deux scènes isolées. En revanche, à Amboise, l'organisation des images en un cycle est assurée. Deux registres sont cadrés par des bandeaux ornementaux sur chaque retombée d'une voûte en plein cintre.

Les bordures sont matérialisées par une simple bande ou un bandeau bicolore dans trois cas, mais elles peuvent être complexes. Dans dix décors, un espace intérieur est réservé et orné de motifs géométriques dans la moitié des cas et végétal dans l'autre, tandis que dans un unique cas les deux s'y côtoient. Dans un autre exemple, la frise est le cadre d'un programme héraldique, aujourd'hui bien effacé.

Cette énumération, fastidieuse mais nécessaire, de chiffres et de cas montrent la continuité de ce qui avait été déjà constaté en 2001. Cela témoigne de l'ampleur et de la stabilité d'un mode de décoration qui, à notre connaissance, débute au XII^{e} siècle et reste dominant jusqu'à la fin du XIV^{e} siècle, aussi bien dans les édifices civils que dans les parties non cultuelles des édifices religieux. De même, les motifs, les thèmes et leur organisation confirment aussi l'identité d'esprit qui existe avec les décors peints trouvés à la même époque dans les lieux de cultes.

Quelques nouveaux décors.

L'abbaye Saint-Magloire de Léhon (Côtes-d'Armor), fondée au IX^{e} siècle et pillée en 920 par les Normands, devint un prieuré dépendant de l'abbaye de Marmoutier de Tours au cours du XII^{e} siècle. C'est à cette époque que les bâtiments furent reconstruits. Le restaurateur Serban Angelescu est intervenu en 1991-1992 sur les peintures murales retrouvées sur les murs du réfectoire. Ce décor, vraisemblablement exécuté au XIII^{e} ou au début du XIV^{e} siècle, est l'exemple même de la décoration ornementale en vogue au cours de cette période dans la région du grand ouest de la France. Un appareil de pierre de taille, à double joint rouge sur fond blanc, légèrement agrémenté aux angles, couvre la partie pleine des murs gouttereaux et pignons, tandis que la zone haute des grandes baies est ornée de motifs qui accompagnent les lignes de l'architecture. Chacune des baies est soulignée d'un arc reposant sur des colonnettes ornées d'imitation de roches. De petits arcs trilobés relient les arcs de soulignement entre eux, tandis que l'embrasure des fenêtres est couverte d'un semé de fleurettes stylisées à cinq pétales (fig. 1).

Fig. 1 : Léhon, réfectoire : vue d'ensemble (cl. SRI Bretagne).

Les salles sous charpente, ou salle d'ostentation, caractérisent un grand nombre d'édifices appartenant aussi bien à des seigneurs laïcs que religieux. Leurs décors ont été le plus souvent élaborés de la seconde moitié du XIII^{e} au milieu du XIV^{e} siècle. À Dissay-sous-Courcillon (Sarthe), la bordure est particulièrement élaborée. Deux bandes d'inégales largeurs présentent des motifs géométriques. La plus petite, située à l'extérieure, est emplie du motif classique du ruban plié, ici multiplié par quatre pour donner un effet de profondeur. Des cercles abritant des animaux et d'autres formes y ont été régulièrement disposés. Dans la bande la plus large, un motif de fretté

héraldique (lignes se croisant alternativement par-dessus et par-dessous) sert de fond à de grands cercles qui abritent des figurations humaines, suffisamment usées pour ne plus comprendre leurs gestes en totalité (fig. 2).

Fig. 2 : Dissay-sous-Courcillon, bande d'encadrement, détail (cl. C. Leduc-Gueye).

Au logis du prieuré de Juigné-la-Prée, alias l'Abbaye, à Morannes (Maine-et-Loire), siège d'une seigneurie et d'une exploitation agricole, la salle sous charpente originelle a été divisée en deux niveaux et les décors peints sont partiellement visibles sous des badigeons sur les murs pignons du grenier (fig. 3). Ils ont également été repérés à l'étage inférieur, sous de nombreux badigeons, sur les murs gouttereaux. La campagne décorative la plus ancienne visible reproduit le motif de la pierre de taille dans lequel les joints rouges sont peints à main levée sur un fond uniformément jaune, l'ensemble étant simplement bordé d'un bandeau bicolore. Un autre décor plus ornementé a été peint au cours d'une large période allant de la fin du XIII^{e} au milieu du XIV^{e} siècle. Toujours sur un fond jaune, se détachent les représentations de deux baies et d'un vaste quadrilobe à redents rouge bordé de blanc. En l'absence de tout dégagement, de tout sondage et de toute étude stratigraphique, il n'est pas possible de comprendre l'organisation générale de ce deuxième décor.

Fig. 3 : Morannes, l'Abbaye : (cl. C. Davy).

Les deux sites suivants illustrent le cas des logis de petits seigneurs du Maine. Leurs décorations présentent une similitude d'organisation, sans être toutefois identiques. Le motif couvrant de l'appareil de pierre de taille est bordé d'une frise d'armoiries. Dans le lieu privé sarthois, l'une d'elles est bien identifiée et appartient à la famille d'Assé, tandis qu'à la maison, dite le Rocher, à Neau (Mayenne), les écus armoriés posent de sérieux problèmes de reconnaissance soit par l'usure très avancée de la couche picturale, soit par le nombre élevé de familles correspondant aux armes lues. L'une d'elles par exemple se lit *de gueules à trois quintefeuilles d'or* et une dizaine de noms s'y rapportent sans autant présenter un quelconque lien avec la paroisse de Neau dans la documentation disponible. De plus, le nombre d'armoiries actuellement conservé, huit, est nettement inférieur à ce qu'il devait être à l'origine, car le bâtiment a été fortement remanié à la fin du XVII^{e} siècle, avec vraisemblablement l'abaissement des murs latéraux, le changement complet de la charpente et l'installation d'une cheminée sur le pignon occidental (fig. 4).

Fig. 4 : Neau, pignon occidental, détail (cl. Inventaire F. Lasa).

Les découvertes de ces dernières années ont également permis d'entrevoir les décors peints à l'intérieur des châteaux-forts et des châteaux de la grande noblesse. Le début des fouilles en 2007 du château de Champtoceaux (Maine-et-Loire), rasé en 1420, a déjà permis de retrouver un pan de mur effondré encore revêtu de son décor couvrant d'imitation d'appareil de pierre de taille rouge sur fond blanc. Au château du Guildo à Créhen (Côtes-d'Armor), un des premiers témoins de l'architecture française en Bretagne, plusieurs campagnes de fouilles archéologiques ont été programmées autour de l'an 2000. Pierre de Bretagne cède, en 1265, la baronnie de Dinan, de laquelle dépend le Guildo, à son père Jean 1er, duc de Bretagne. Le décor peint trouvé lors des fouilles appartient donc au plus haut niveau de la noblesse régionale.

Les peintures murales sont inégalement conservées sur trois parois d'une pièce située en léger contrebas d'une grande salle (fig. 5). Elles couvrent encore une surface de près de 15 m². Le décor est de type couvrant avec le motif usuel de l'appareil de pierre de taille qui présente toutefois plusieurs particularités. Les angles sont abattus. Chacun des modules de pierre est orné d'un oiseau sans pattes, nommé merlette en héraldique, sur les murs nord et sud et d'une fleurette stylisée à six pétales sur le mur est.

Fig. 5 : Le Guildo, angle nord-est (cl. C. Davy).

Enfin, la couleur est inversée par rapport à l'usage courant : les joints doubles sont peints en blanc sur un fond uniformément rouge (fig. 6). Ce rapport entre les deux couleurs n'est pour l'instant repéré qu'à de très rares exemplaires, dont une salle du petit château de Chellé à Hambers (Mayenne) et une salle de logis prieural à Piacé (Sarthe) (fig. 7). La stratigraphie des enduits confirme la chronologie relative établie par la fouille. Le décor vient recouvrir un enduit plus épais et plus grossier, correspondant à un probable enduit extérieur passé sur le mur oriental. Un badigeon blanc est appliqué avant la pose du décor lui-même. Une partie du mobilier trouvé sur place donne une datation relativement précise pour ce type de décoration ornementale. Il s'agit de deux pièces de monnaie, deux oboles de Jean 1er, duc de Bretagne, appartenant à un type rare frappé entre 1265 et 1270, qui ont sans doute été perdues avant la mort du duc en 1286. Elles signalent une période de fonctionnement de la pièce peinte au cours du dernier tiers du XIII^{e} siècle. Par ailleurs, les fragments d'enduits peints retrouvés dans les couches fouillées dans une autre pièce qui a été située par Laurent Beuchet au-dessus de cette dernière présentent une palette de couleurs plus riche et semblent indiquer des motifs beaucoup plus variés. Cette pièce pourrait avoir été une chambre haute, ce qui indiquerait une certaine hiérarchie dans l'élaboration des peintures murales sur ce site : décor couvrant pour des pièces simples ou à usage utilitaire et décor plus soigné pour d'autres à usage de « chambre »[4].

Fig. 6 : Le Guildo, mur est, détail (cl. C. Davy).

[4] Laurent Beuchet, INRAP, Château du Guildo, rapport de fouille programmée, 2001-2003.

Fig. 7 : Piacé, pignon, vue partielle (Cl. Inventaire P. Giraud).

Au château royal d'Amboise (Indre-et-Loire), les peintures murales ont été découvertes à l'occasion de nettoyage de salles troglodytiques. Il s'agit d'un décor couvrant la totalité des parois constitué d'un motif unique de lignes jaunes bordées de rouge, sur un fond blanc, se croisant en souplesse donnant un effet de maillage et non plus d'appareil de pierres de taille (fig. 8 et 9). Aucune bordure n'y a été repérée. Bien qu'exécuté à main levée, le décor a nécessité une étape préparatoire. À chaque croisement de lignes, un petit trait détermine l'axe de croisement et dessus a été peint un motif végétal sur un fond actuellement bleu gris. Ce type d'entrelacement a déjà été repéré dans des lieux aussi bien religieux que profanes, comme à la cathédrale du Puy-en-Velay (Haute-Loire), à Saint-Jean-Baptiste de Chassignelles (Yonne), Cultures (Lozère), Saint-Avit-de-Senieur (Dordogne) et un lieu privé et inédit en Sarthe. Les quatre premiers décors cités ont été publiés et, à l'exception du Puy où le motif intercalé entre des scènes historiées ou figurées n'est pas couvrant, tous les autres ont été estimés de la fin du XIII^{e} ou de la première moitié du XIV^{e} siècle. La fourchette de datation correspond aux premières estimations émises sur place. Ce décor peint apparaît comme le premier témoignage d'une période qui était jusqu'à présent non documentée dans l'histoire du château d'Amboise. La fonction de la salle troglodytique reste inconnue. Les transformations successives de l'espace empêchent de reconnaître son ancienne disposition. Cependant, certains agencements dans la voûte laissent penser à la présence d'un accès dans l'angle gauche, vers le fond actuel.

Fig. 8 : Amboise château, salle souterraine : vue partielle (cl. C. Davy).

Fig. 9 : Amboise, château, sale souterraine, détail (cl. C. Davy).

La catégorie nouvellement créée regroupe trois édifices aux fonctions non identifiées. À Angers (Maine-et-Loire), il s'agit sans doute d'une vaste salle sous charpente. L'édifice a été converti en mairie dans la décennie 1520, puis en arsenal et enfin en musée d'histoire naturelle. Plusieurs fermes principales et sous-faîtières de la charpente présentent sur trois faces des armoiries peintes deux à deux, vraisemblablement exécutées dans la seconde moitié du XIII^{e} siècle. Les résultats de l'analyse dendrochronologique en cours serviront à l'étude menée par Dominique Letellier, service régional du patrimoine des Pays de la Loire, et Jean-Yves Hunot, service départemental de l'archéologie du Maine-et-Loire.

À Pontvallain, le manque complet de documentation empêche pour l'instant de proposer toute hypothèse sur la nature du bâtiment médiéval noyé dans les reprises postérieures. L'édifice, fortement remanié tout au long des siècles, fut dans son dernier état un hôtel restaurant avant d'être acheté par un particulier pour en faire sa résidence principale. C'est au cours de travaux de piquetage des enduits intérieurs que les peintures murales ont été mises au jour dans quatre zones différentes du bâtiment. Les premières observations permettent de lier les peintures murales de trois d'entre elles à une seule période d'exécution placée au milieu du XIII^{e} siècle, voire la première moitié de ce siècle. Les deux premières et principales zones ont été vues sur le mur de refend, l'une sur la face nord au rez-de-chaussée, l'autre sur la face sud et à l'étage. Une scène historiée est partiellement dégagée au rez-de-chaussée. Les dégagements présentent sous le solivage un encadrement constitué d'un double bandeau bicolore, rouge et jaune, encadrant une bande approximativement trois fois plus large ornée d'un rinceau ondulant alternant avec des palmettes stylisées bleu-gris. La lame de l'épée que brandit un chevalier déborde largement sur la frise. Ce chevalier est précédé de quatre cavaliers à l'allure assez calme, contrastant avec l'aspect agressif de l'épée brandie (fig. 10). Il n'est pas impossible que le dessin du visage du troisième de ces cavaliers soit l'esquisse du quatrième. Ils avancent vers une forme rouge non déterminée. À l'étage actuel et sur l'autre face du mur, deux personnages se devinent sous une bordure d'encadrement qui marque la séparation entre deux registres. Le supérieur devait présenter une frise d'écus armoriés. Une armoirie peut se lire : *fascé d'argent (ou d'or) et de gueules* (fig. 11). Un autre écu, à peine conservé, présenterait des diagonales rouges et blanches. Il pourrait se lire soit *d'argent à plusieurs chevrons de gueules*, soit *chevronné d'argent et de gueules* ou encore mi-parti de deux alliances. La troisième zone présente l'encolure d'un cheval harnaché sur le mur oriental de la pièce donnant sur la rue du Onze-Novembre. Il s'agit là des premiers témoins d'un vaste ensemble qui ornait au moins deux salles d'un bâtiment dont l'organisation et les niveaux ont été totalement transformés.

Fig. 10 : Pontvallain, rez-de-chaussée : scène non identifiée avec cavaliers (cl. Inventaire P. Giraud).

Fig. 11 : Pontvallain, étage, armoiries (cl. Inventaire P. Giraud).

Pour découvrir le dernier édifice non identifié et ses peintures murales, il faut passer derrière la façade élevée au XIX^e^ siècle du n° 25 du quai Charles-Quinot à Amboise (Indre-et-Loire). Là, sous une voûte en plein cintre, l'espace a été comblé sur une hauteur de près de deux mètres, puis creusé en une zone pour faciliter un passage pratiqué dans le bas du mur pour accéder à l'édifice voisin qui semble s'appuyer sur le bâtiment conservant la salle voûtée. La seule information sur ce site concerne l'existence d'un grenier à sel au XV^e^ siècle qui aurait été établi dans cet édifice, néanmoins l'ambiguïté avec le bâtiment voisin donnant sur la rue de la Concorde existe[5]. Cependant, aucune information plus ancienne n'a pour l'instant été repérée et seul, de nouveau, le terrain fournit la totalité de la documentation à considérer. La voûte en plein cintre est construite en maçonnerie de moellon et conserve dans son extrémité gauche des enduits peints. La disposition des bandes ornementales a créé deux registres de part et d'autre de la ligne de faîte de la voûte. Celle-ci est soulignée d'une large bande ornée de rinceaux gras rouge brun. Ses bordures sont constituées d'un bandeau bicolore jaune et gris-bleu. Un bandeau bicolore identique sépare les deux registres du côté nord. Au niveau inférieur, il ne subsiste plus qu'une tête d'homme auprès d'un arbre. En revanche, le registre supérieur présente une image de bataille qui, toutefois, reste incomplète (fig. 12). La scène se déroule sur un fond clair semé d'étoiles rouges à huit branches peintes avec rapidité (fig. 13). Deux chevaliers couverts de cottes de mailles et d'un casque oblong sans nasal chargent l'épée à la main, le premier tient son épée à l'horizontale tandis que le second la brandit (fig. 14). Très légèrement au-devant du premier, un troisième chevalier, lui-aussi revêtu d'une cotte de mailles et d'un casque conique, est renversé sur son cheval. Il est vraisemblablement mort. Sous ses pattes, un soldat habillé de la même manière gît à terre (fig. 15). Il est assurément décédé. Ces deux derniers guerriers tiennent encore chacun un bouclier circulaire, les différenciant ainsi des chevaliers chargeant qui sont dotés d'écus en amande. S'agit-il de Sarrazins tués par des croisés ou bien la forme des boucliers n'aurait pas, ici, de valeur signifiante ? Au devant du groupe un arbre rouge présente ses rameaux coupés et ses frondaisons en forme de raquettes. Il est vraisemblable que le cycle historié se prolongeait au-delà, mais un mur a été construit séparant cet espace devenu sous-sol de maison avec celui de sa voisine, qui serait intéressant de pouvoir examiner. Le style des peintures qui est à comparer avec celles de Saint-Firmin-des-Prés (Loir-et-Cher), certains éléments de l'équipement militaire, la manière de tracer les étoiles de fond de scène permettent d'évoquer une réalisation de ce décor au début du XIII^e^ siècle, voire dans les années 1200. En revanche, l'iconographie, qui n'a pas pu être mieux précisée, ne permet pas de déterminer la nature de l'édifice.

[5] Le service régional de l'Inventaire fit une couverture d'urgence en 1989 à l'occasion d'une demande de permis de construire déposée en 1988. Christine Toulier fit avec Jean-Claude Jacques trois photographies. La comparaison de ces dernières avec l'état actuel montre quelques pertes au niveau du rinceau supérieur.

Fig. 12 : Amboise, maison, 25 quai Charles-Quinot, salle voûtée : scène de bataille, vue d'ensemble (cl. C. Davy).

Fig. 13 : Amboise, maison, 25 quai Charles-Quinot, salle voûtée : scène de bataille, détail : fond de scène étoilé (cl. C. Davy).

Fig. 14 : Amboise, maison, 25 quai Charles-Quinot, salle voûtée : scène de bataille, détail : cavaliers chargeant (cl. C. Davy).

Fig. 15 : Amboise, maison, 25 quai Charles-Quinot, salle voûtée : scène de bataille, détail : guerriers morts (cl. C. Davy).

Annexe 1 : édifices civils (11 sites)

Créhen (Côtes-d'Armor), le Guildo, château, chambre	décor couvrant orné sans bordure	XIII^{e} -XIV^{e}
Amboise (Indre-et-Loire), château, salle troglodytique,	décor couvrant sans bordure	XIII^{e}-XIV^{e}
Panzoult (Indre-et-Loire), abri troglodytique dite grotte de la Sibylle	décor couvrant orné de rinceaux avec bordure	XIV^{e}-XV^{e}
Champtoceaux (Maine-et-Loire), château, salle	décor couvrant	XIII^{e}-XIV^{e}
Chacé (Maine-et-Loire), le Bois de Saumoussay, manoir	décor couvrant à motif géométrique	XIII^{e}-XIV^{e}
Lézigné (Maine-et-Loire), le Vivier, manoir, salle sous charpente	décor couvrant à registres programme iconographique	milieu ou 2^{e} moitié XIV^{e}
Saumur (Maine-et-Loire), maison dite des *Trois mores*, 11-13 rue Raspail, salle sous charpente	décor couvrant	XIII^{e}-XIV^{e}
Saumur (Maine-et-Loire), maison, 8 Grande-Rue, salle sous charpente	décor couvrant à bordures et motif architectural : baies géminées	2^{e} moitié XIV^{e} (dendrochronologie : 1363)
Lieu privé (Sarthe), abri troglodytique	décor couvrant à entrelacs avec bordures ; décor végétal	XIII^{e}-XIV^{e}
Lieu privé (Sarthe), manoir, salle sous charpente	décor couvrant à bordure ornée de motifs héraldiques	XIII^{e}-XIV^{e}
Vivoin (Sarthe), le Bois-Richard, manoir	décor couvrant à bordure	XIII^{e}-XIV^{e}

Annexe 2 : bâtiments non cultuels dans un édifice religieux (11 décors pour 7 sites)

Chartres (Eure-et-Loir), Cloître Notre-Dame, rue des Acacias, maison canoniale	décor couvrant	1ère moitié XIVe (dendrochronologie : 1316 et 1318)
Chartres (Eure-et-Loir), Cloître Notre-Dame, immeuble 4, maison canoniale	décor couvrant (?) avec bordure	2e moitié XIIIe (dendrochronologie : 1254)
Léhon (Côtes-d'Armor), abbaye, réfectoire	décor couvrant avec bordure	XIIIe
Dinan (Ille-et-Vilaine), couvent Sainte-Catherine,	fragments en fouilles	XIIIe-XIVe
Morannes (Maine-et-Loire), Juigné-la-Prée, ou l'Abbaye, manoir, salle sous charpente	décor 1 : décor couvrant décor 2 : décor couvrant, motif architectural : quadrilobes à redents, fenêtre à mouchettes décor 3 : décor couvrant à bordure	1ère moitié XIIIe fin XIIIe-début XIVe XIVe ?
Saint-Brice (Mayenne), Bellebranche, abbaye, bâtiment non identifié	décor couvrant	avant XVe ?
Piacé (Sarthe), prieuré, logis	décor 1 : décor couvrant décor 2 : rinceaux décor 3 : décor couvrant	XIIIe-XIVe XIIIe-XIVe ? XIVe-XVe ?

Annexe 3 : édifices non identifiés (3 sites)

Amboise (Indre-et-Loire)	programme iconographique en plusieurs registres : scène de chevalerie	vers 1200
Pontvallain (Sarthe)	décor couvrant géométrique et héraldique ; programme iconographique : scène de chevalerie	milieu XIIIe
Angers (Maine-et-Loire), salle sous charpente	programme héraldique	2e moitié XIIIe

Annexe 4 : précisions sur un décor de la liste 2001

Dissay-sous-Courcillon (Sarthe), prieuré, logis	décor couvrant végétal avec bordures à motifs géométrique et végétal alternant avec des médaillons à figures	XIIIe-XIVe
Neau (Mayenne), maison	Décor couvrant, imitation d'appareil de pierres de tailles ornées de fleurettes ; programme héraldique sur les pignons	2e moitié XIIIe

Annexe 5 : chiffres :

types d'édifices :
- édifices civils : 11 sites avec 11 décors
- bâtiments non cultuels dans édifice religieux : 8 sites pour 12 décors
- édifices non identifiés : 3 sites pour 3 décors

total : 22 sites pour 26 décors

types de décors :
- décor couvrant : 22 dont 2 sans bordure
    - types de décor couvrant :
        - représentation d'appareil de pierre de taille : 19
        - entrelacs : 1
        - motif géométrique : 1, peut-être 2
        - motif végétal : 3
        - motif héraldique : 1, peut-être 2
- décor à motif architectural : 2 (baie à remplage)
- décor à programme iconographique : 3

types de bordure :
- simple : 3
- complexe : 10
- non déterminé : 10

types d'ornementation des bordures :
- motif géométrique : 5
- motif végétal : 6
- motif héraldique : 1
- motif architectural : 1 (colonnette)
- motif figuré : 1

ANJOU
Collégiale Saint-Martin
Journées d'étude
Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge

Christine LEDUC-GUEYE,
Docteur en histoire de l'art, chercheur indépendant

LES DÉCORS PEINTS DES DEMEURES ANGEVINES AU XV^e^ SIÈCLE[1]

En dépit des vicissitudes du temps, les demeures angevines conservent une vingtaine de décors peints exécutés au XV^e^ siècle[2]. La plupart d'entre eux fut découverte ces vingt dernières années à l'occasion de travaux de réhabilitation grâce à l'attention portée aux enduits par les professionnels et les propriétaires[3]. Après la mode dévastatrice de la pierre apparente et des plafonds aux poutres sablées, la prise de conscience de la présence de la couleur – grâce à une meilleure compréhension du sujet – a permis la sauvegarde de nombreux décors de demeures médiévales. Ces nouvelles découvertes ont contribué à élargir les connaissances au-delà des quelques ensembles réalisés pour le roi René et son entourage. L'étude de ces derniers par Madeleine Pré dès les années 1960, puis, plus récemment, au début des années 1980 par Christian de Mérindol[4] a contribué à cette prise de conscience. Ce corpus, toujours en cours d'élaboration grâce aux nouvelles découvertes, présente actuellement une grande homogénéité à la fois dans le choix des sujets et dans leur organisation. Les décors peuvent ainsi être répartis en deux principaux groupes : les verdures et les thèmes religieux et moralisateurs.

[1] Ce texte est une version augmentée de celui publié dans le chapitre sur « le décor de la demeure » dans notre ouvrage : *D'intimité d'éternité. La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, photographies Bruno ROUSSEAU, Lyon : Lieux-Dits, 2007.

[2] Tous les exemples cités dans cette communication ont été plus largement étudiés dans : Christine LEDUC, *La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XV^e^ et XVI^e^ siècles*, tome II, *Catalogue des notices du département de Maine-et-Loire*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction d'Albert Châtelet, Université Marc Bloch de Strasbourg, 1999, p.315-770.

[3] Outre la sensibilisation du grand public au patrimoine, d'autres facteurs peuvent expliquer la formidable accélération des découvertes depuis le début des années 1980 : la politique menée par les Monuments historiques en matière de sondages et d'études préalables et les nombreux travaux engagés à la suite de changements de propriétaires.

[4] Les décors du roi René et de quelques proches sont connus depuis l'étude pionnière de Madeleine Pré en 1967 et les travaux plus récents de Christian de Mérindol. Madeleine PRÉ, « Les peintures murales des manoirs angevins du XV^e^ siècle, les artistes », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts d'Angers*, tome 1, 1967, p.47-58 et Christian de MÉRINDOL, « Les demeures du roi René en Anjou et leur décoration peinte », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1978-1979, p.180-191. Ce dernier auteur a publié d'autres articles sur le sujet qui reprennent, peu ou prou, les idées développées dans celui-ci.

Architecture et décor peint

Dans les intérieurs médiévaux, toutes les pièces peuvent être ornées de peintures. En revanche, les motifs ne sont pas les mêmes selon la fonction de l'espace à décorer et la présence ou non de dispositifs mobiles à accrocher aux murs (tapisseries, toiles peintes, tableaux). Les cages d'escalier ne sont pas décorées comme les salles affectées à la vie sociale ou les chambres. Les décors les plus riches sont généralement réservés aux pièces destinées à la réception des hôtes ou à la démonstration du pouvoir quelle que soit leur situation : au rez-de-chaussée comme à l'étage. Ainsi, les sondages réalisés dans la salle du logis de Vendanger au Guédéniau ont livré un décor végétal luxuriant sur lequel se détachent ponctuellement des figures de saints (fig. 1 et 2), tandis que les murs de la chambre attenante sont seulement chaulés. Au rez-de-chaussée, les deux pièces sont plus modestement couvertes d'une imitation de pierre de taille. Au manoir de Belligan, édifié dans un faubourg d'Angers par un proche de René d'Anjou, la nature du décor établit également une hiérarchie entre les espaces d'habitation. La salle, au premier étage, ornée de riches compositions animées de personnages était certainement destinée à la réception (fig. 3), tandis que la pièce attenante, moins grande, et plus simplement décorée d'arbres et d'oiseaux, sans écus armoriés ni présence humaine, était vraisemblablement réservée à la vie privée (fig. 4). Les murs de la cage d'escalier conduisant à ces deux espaces sont uniquement couverts de rameaux[5].

Fig. 1 : Le Guédéniau, logis de Vendanger, étage, chambre : décors visibles grâce à des fenêtres de sondage.

[5] Le propriétaire les a repeints au milieu du XX^e^ siècle en s'inspirant des fragments retrouvés sur les parois de la cage d'escalier.

Fig. 2 : Le Guédéniau, logis de Vendanger, étage, chambre, mur sud : détail de rameaux fleuris.

Fig. 3 : Sainte-Gemmes-sur-Loire, manoir de Belligan, premier étage, salle : chasseur à la sarbacane.

Fig. 4 : Sainte-Gemmes-sur-Loire, manoir de Belligan, premier étage, chambre : arbres et oiseaux.

Dans toutes les habitations, les décors présentent la même organisation : un seul registre couvre tout ou partie du mur. Le décor monte toujours jusqu'au plafond, mais au niveau du sol, la hauteur d'une plinthe a souvent été laissée vierge ou ornée de manière exceptionnelle d'un soubassement d'architecture peint en trompe l'œil. À Belligan, le peintre a très habilement représenté dans la salle, un parapet crénelé rose, avec un effet de perspective, et dans la chambre, des parallélépipèdes blancs et noirs. Aucune imitation de tissu, thème fréquent jusqu'au XIV^{e} siècle, n'a été repérée pour la fin du Moyen Âge en Anjou.

Les murs ne sont pas les seuls éléments d'architecture à être peints : la couleur peut également couvrir le plafond, la cheminée, les ébrasements des fenêtres ou les portes, les cloisons en pan de bois ou encore les éléments sculptés (Guédéniau, Belligan). Cette mise en couleur suggère une unité spatiale et refuse de souligner les éléments structurants de l'architecture. À la différence des décors angevins du début du Moyen Âge, aucune bordure n'encadre les baies ou les ouvertures, la limite du plafond n'est pas soulignée par une frise et l'espace du mur est rarement divisé en plusieurs registres.

Les plafonds à la française, à poutres et solives apparentes, sont le plus souvent couverts d'une polychromie aux couleurs vives : rouge, jaune et noir (Vendanger). Ces trois couleurs posées en alternance dominent partout, à l'exception de quelques cas où le noir est absent. À Belligan et à Saint-Georges-sur-Layon, les solives rouges et jaunes se détachent sur les entrevous chaulés de blanc, l'ambiance de la pièce y est alors plus chaude. À côté de ces polychromies très répandues, le végétal n'apparaît que sur un plafond dans un hôtel particulier à Angers[6], et le décor figuré, uniquement au château du Plessis-Bourré dans un programme exceptionnel caractéristique de la fin du Moyen Âge où les sujets allégoriques et proverbiaux côtoient des animaux fantastiques et des scènes facétieuses.

Les décors de verdure

Le choix des commanditaires de la fin du Moyen Âge s'est principalement orienté vers des décors de verdure, alors qu'au cours des siècles précédents ils avaient préféré les motifs géométriques ou les imitations d'appareils de pierre de taille ou d'étoffes pour orner leurs demeures. Cette volonté est le reflet d'un goût croissant pour la nature et les jardins qui a connu un véritable essor dès le XIV^{e} siècle. Les végétaux envahissent alors les fonds ou couvrent de manière uniforme de vastes surfaces[7]. En Anjou, l'héraldique y est souvent associée dans une présentation liée à la vie de cour qui se singularise de ce que l'on connaît à la même période dans l'Ouest de la France.

Les décors de verdure des demeures angevines offrent deux grandes tendances : la première privilégie le décor végétal couvrant, et la seconde, les compositions constituées d'arbres servant de supports à des armoiries.

Les semis de végétaux

Le décor végétal couvrant est constitué de motifs utilisés de manière répétitive en semis. Ces semés de végétaux furent très appréciés par le roi René pour décorer les parois de ses manoirs en association avec des décors mobiles. En effet, ces décors peints étaient ponctuellement enrichis de tentures, de tapisseries et de tableaux lorsque le roi René et son épouse y séjournaient. À Launay, près de Saumur, salles, chambres et retraits du manoir sont ornés de simples rameaux rouges dont les fleurs et les feuilles sont parfois mal conservées ou disparues (fig. 5). À côté de ces motifs purement décoratifs, d'autres végétaux sont choisis en fonction de la destination de la pièce ou de la personnalité de celui qui l'occupe. Ainsi le groseillier, adopté par René comme emblème à partir de

[6] Le plafond de cet hôtel situé rue du Canal a été découvert en 2000 lors de la restauration de la pièce. Il est orné de rameaux feuillus et peut être daté de la seconde moitié du XV^{e} siècle.

[7] Ce phénomène s'observe dans tous les types d'édifices, qu'ils soient civils ou cultuels.

1454, année de son mariage avec Jeanne de Laval, couvrait entièrement les parois de sa chambre à Chanzé[8], tandis qu'à son manoir de Reculée, les inventaires signalent cet arbuste dans une chambre proche des appartements de Jeanne de Laval[9]. La fonction symbolique est également présente au manoir de Haute-Folie où les groseilliers sont associés à un couple de tourterelles, évocation de l'amour qui unissait René à sa seconde épouse, Jeanne de Laval (fig. 6). Au logis prieural de Saint-Georges-sur-Layon, le prieur préfère des feuilles de chêne pour orner les parois de la cage d'escalier (fig. 7). Un choix probablement en accord avec sa fonction et la symbolique de ce végétal : justice, force et longévité.

Fig. 5 : Villebernier, manoir de Launay, tour nord-est, premier étage : rameaux rouges se détachant sur un fond clair.

[8] Albert LECOY de la MARCHE, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, Paris : Picard, 1873, p.275. Dans ce manoir situé sur la commune de Sainte-Gemmes-sur-Loire, il ne subsiste que de petits fragments de rameaux rouges dans deux pièces du premier étage et dans une salle sous charpente.

[9] *Ibid*., p.282.

Fig. 6 : Angers, Haute-Folie, étage, chambre : couple de tourterelles.

Fig. 7 : Saint-Georges-sur-Layon, escalier : feuilles de chêne.

Le végétal associé à l'héraldique

Le décor héraldique a toujours été présent au Moyen Âge dans la demeure, mais sa présentation a varié au cours du temps. Aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles, les écus étaient organisés soit en frise, soit insérés dans un vaste décor ornemental. Dans le cas de scènes historiées, moins fréquentes, ils apparaissaient sur les caparaçons des chevaux ou les armures des chevaliers s'affrontant dans un tournoi. Au XV^{e} siècle, l'idéal chevaleresque a perduré, mais la présentation a changé avec des écus suspendus à des arbres insérés dans de vastes compositions. Cette formule a connu un franc succès en Anjou. La tradition de représenter un écu attaché à un arbre est liée aux pas d'armes : lors des tournois de chevalerie, les participants suspendaient leur écu à un arbre ou à un épieu pour délimiter le passage qu'ils défendaient. Celui qui voulait disputer le « pas » à un autre touchait du bout de son épée, ou de sa lance, l'écu et les deux chevaliers engageaient la joute. Le roi René appréciait tout particulièrement ces fêtes chevaleresques et était très attaché à cette tradition. Il en organisa plusieurs, dont une en 1446 près de Saumur[10]. Ce type de décors héraldiques n'est pas propre à la peinture monumentale. Il fut également utilisé sur d'autres supports – tapisserie, sculpture, vitrail ou encore enluminure – pour répondre au désir d'ostentation et d'affirmation identitaire des commanditaires. Dans les verdures armoriées, les éléments figurés restent exceptionnels. C'est pourtant le cas à Belligan, où trois chasseurs à l'arc et à la sarbacane évoluent dans un paysage composé d'arbres habités d'oiseaux d'espèces variées (fig. 8 et 9). De toute évidence, ces hommes n'appartiennent pas à une vaste composition de chasse, mais participent plutôt à une sorte de divertissement champêtre qui restitue dans la salle seigneuriale l'atmosphère des plaisirs de la campagne.

[10] À propos des Pas organisés par le roi René : Gabriel BIANCIOTTO, « le Pas d'armes de Saumur (1446) et la vie chevaleresque à la cour de René d'Anjou », *Annales universitaires d'Avignon*, 1-2, 1986, p.1-16 et Christian de MÉRINDOL, *Les fêtes de chevalerie à la cour du roi René. Emblématique, art et histoire*, Paris : Éditions du CTHS, 1993.

Fig. 8 : Sainte-Gemmes-sur-Loire, manoir de Belligan, premier étage, salle :
composition avec deux chasseurs à l'arc.

Fig. 9 : Sainte-Gemmes-sur-Loire, manoir de Belligan, premier étage, salle : détail du chasseur à la sarbacane.

Les proches de René apprécièrent tout particulièrement ces décors associant végétal et héraldique. Ils les choisirent pour leurs demeures : les Beauvau à Pimpéan[11] (fig. 10) et la Basse-Guerche[12], Guillaume Tourneville, chanoine de la cathédrale d'Angers et secrétaire du roi René, dans sa cure d'Andard[13]. La perte des armoiries sur les écus peints dans ces sites ne permet pas de savoir si les commanditaires avaient choisi de représenter leurs armes ou celles d'un seigneur auquel ils souhaitaient rendre hommage. Au château de Saumur, ce type d'ornementation a également été retenue pour personnaliser la salle du premier étage de la tour ouest. Malgré les badigeons de chaux qui recouvrent le décor, les écaillages sont suffisants pour en reconstituer l'organisation. Sur les murs, des arbres auxquels sont suspendus des écus aux armes de Louis de Beauvau sont disposés sur un fond orné de rameaux rouges. Sur la voûte, des morceaux de branches jaunes avec l'inscription « sans départir » sont placés le long des arcs formerets. Ces deux éléments – branches et inscriptions – forment la devise de Louis de Beauvau et viennent compléter le décor armorié des parois. L'espace de cette salle était entièrement dédié à ce proche de René qui fut son sénéchal en Anjou et son chambellan. Louis de Beauvau écrivit également pour le duc d'Anjou le *Pas de la Bergère de Tarascon*, un tournoi qui se déroula en 1449 en Provence.

[11] Il ne subsiste actuellement qu'une branche d'arbre avec un écu sans armoiries se détachant sur un fond clair orné de rameaux rouges (fig.10). Il fut exécuté au cours de la seconde moitié du XV^e^ siècle sur un des murs de la salle sous charpente du corps de logis édifié au nord-ouest de la chapelle.

[12] Le décor découvert en 1967 et signalé par Madeleine Pré (*op. cit.*, 1967, p.47, 53-54) a probablement disparu dans ce manoir désormais réduit à l'état de ruines. La Basse-Guerche est située sur la commune de Chaudefonds-sur-Layon.

[13] Le décor, repéré par sondages en 1981, est constitué d'arbres et notamment d'un pin. Aucun écu n'a été retrouvé sur les petits fragments dégagés.

Fig. 10 : Grézillé, château de Pimpéan, corps de logis nord-ouest, combles, mur nord : écu suspendu à un arbre.

Ces décors héraldiques n'étaient pas réservés au monde des laïcs, les religieux d'ascendance noble, qui appartenaient au même milieu social, firent également le choix de peindre ces sujets dans leurs demeures. Au prieuré de Champigny, près de Saumur, les peintures réalisées dans les dernières années du XV^{e} siècle ou au tout début du siècle suivant présentent le même thème, avec les armoiries de l'abbé de Saint-Aubin d'Angers dont dépendait le prieuré. Deux arbres, probablement des grenadiers, portent chacun un écu aux armes de Jean de Tinténiac, abbé de 1493 à 1522 (fig.11). Si le logis a été utilisé par l'abbé pour son usage personnel, il s'agit d'apposer une marque personnelle pour individualiser un espace comme au château de Saumur, mais dans le cas contraire, il s'agit de souligner un lien d'autorité entre un abbé et son prieur.

Fig. 11 : Souzay-Champigny, prieuré Saint-Eutrope de Champigny,
logis, rez-de-chaussée, mur sud : grenadier (?) avec un écu armorié.

Un répertoire commun aux édifices cultuels

Ces motifs héraldiques comme de nombreux sujets, qu'ils soient profanes ou religieux, ne sont pas spécifiques au décor de la demeure et se retrouvent dans les édifices cultuels. Ainsi, le roi René avait couvert la charpente lambrissée de la chapelle de son manoir de la Ménitré d'arbres portant, en alternance, ses armoiries (fig.12) et celles de sa seconde épouse, Jeanne de Laval. Des membres de sa cour ont fait de même, comme une partie de la noblesse angevine qui affichait ses armoiries à l'aide de ce système décoratif, et donc ses prétentions, dans les chapelles seigneuriales ou les églises paroissiales. Aux exemples de la chapelle du manoir de Chandemanche à Morannes où le seigneur rend hommage au Roi René sur la voûte de sa chapelle[14], des couvents des Carmes[15] et des Augustins[16] d'Angers, des églises de Fontaine-Guérin[17], de Soucelles[18] et de Durtal, il faut ajouter celui récemment redécouvert de la petite chapelle de Château-Bosset à Durtal[19] fondée en 1488 par Guillaume Conan. Le lambris de la voûte est divisé en vingt-quatre compartiments accueillant presque tous un arbre posé au centre d'un petit monticule de terre et portant à une branche basse un écu surmonté d'une couronne (fig.13). Ce type de présentation a connu un tel succès qu'il a été repris, au début du XVI^{e} siècle, non seulement pour présenter les monogrammes de la Vierge et du Christ dans des églises comme celle de Cré-sur-Loir (Sarthe), mais aussi des extraits du *Credo* comme en témoignent les peintures de la voûte lambrissée de Bazouges-sur-le-Loir (Sarthe). Ces derniers exemples pris dans des édifices cultuels sont une preuve supplémentaire de l'immense succès de cette formule à la fin du Moyen Âge.

[14] Christine LEDUC-GUEYE, *D'intimité d'éternité*, 2007, p.148-149.

[15] Sur la voûte lambrissée avaient été peintes les armoiries de la famille de Beauvau et de ses alliances suspendues à des arbres, d'après Jacques BRUNEAU de TARTIFUME, *Angers, contenant ce qui est remarquable en tout ce qui estoit anciennement dict la ville d'Angers*, manuscrit publié par Théophile Civrays, Angers, 1932-1933, p.65-66.

[16] Bertrand de Beauvau fit de nombreux dons à ce couvent et ses largesses permirent sa reconstruction au XV^{e} siècle. La voûte lambrissée était ornée d'arbres auxquels étaient suspendus des écus aux armes de la famille Beauvau et de leurs alliances : de la Tour, de Brézé, de Craon et de Tigny. Celles des cloîtres portaient également des armoiries, d'après Louis-Michel THORODE, *Notice de la ville d'Angers*, manuscrit publié et annoté par Émile Longin, Angers : Germain et Grassin, 1897, p.311-315.

[17] Les armoiries visibles sur la voûte de l'église ont été entièrement repeintes vers 1872.

[18] Dans l'église de Soucelles, au nord-est d'Angers, des écus suspendus à la branche basse d'arbres avaient été peints sur la voûte du chœur aujourd'hui détruit. Nous en avons retrouvé un dessin dans la collection Gaignières : BnF, département des estampes et de la photographie, Va Maine-et-Loire, t. 3, H131229.

[19] C. LEDUC-GUEYE, *D'intimité d'éternité*, 2007, p.102-103.

Fig. 12 : La Ménitré, chapelle du manoir du roi René et de Jeanne de Laval, voûte : écu aux armes de René d'Anjou.

Fig. 13 : Durtal, chapelle du manoir de Château-Bosset, voûte : arbres portant des écus.

Une mode lancée par René

Ces décors héraldiques, typiques de la culture chevaleresque, n'auraient pas connu un tel succès en Anjou si le roi René n'y avait pas créé une vie de cour. En diffusant le goût pour ce type d'ornementation, le roi René avait un dessein à la fois politique et social. En effet, ces décors étaient l'une des manières de matérialiser la vie de cour et d'affirmer son autorité sur la noblesse angevine. Dans le Maine voisin, où la vie de cour n'exista pas – Charles du Maine, frère du roi René, à la tête du comté de 1434 à 1473, n'y résida jamais à la différence de René qui passa de longs séjours en Anjou – aucun décor de ce type n'a été retrouvé[20]. L'abandon progressif, au début du XVI^{e} siècle, de ce type de décors est principalement lié à la fin de la vie de cour consécutive au départ du roi René de l'Anjou en 1471, puis de sa mort en 1480.

Les décors religieux et moralisateurs

Contrairement à une idée reçue, les sujets religieux et moralisateurs, moins nombreux que les verdures, ne sont pas les sujets favoris des ecclésiastiques. Les commanditaires de ces décors appartiennent autant au monde des laïcs qu'à celui des religieux. Ainsi, la petite noblesse en quête d'images pieuses fait représenter des scènes de la vie du Christ et des saints dans ses demeures, tandis que les sujets moralisateurs et satiriques sont les thèmes favoris d'une classe cultivée constituée d'officiers royaux, d'hommes d'église et de la haute noblesse.

[20] Il ne faut pas écarter l'hypothèse de découvertes futures qui apporteraient la preuve contraire.

Les sujets religieux

Les scènes religieuses peintes dans les demeures angevines – maisons, presbytères, logis prieuraux ou manoirs, ces derniers étant les plus nombreux –, appartiennent à un répertoire iconographique restreint. Ce sont en majorité des représentations de saints ou de la *Crucifixion* semblables à celles des édifices cultuels. La fonction première de ces images n'est pas d'embellir le cadre de vie, le désir de protection et de rédemption passent en effet avant l'émotion esthétique. Cette volonté a orienté le choix des *saints André, Jacques, Hubert et Sébastien* au manoir de la Flosselière à Fougeré (fig. 14) et de saint Pierre, saint Christophe et de la Crucifixion au logis de Vendanger au Guédéniau. Dans la salle seigneuriale du manoir du Grand-Mandon à Bocé, des saints encadrent une représentation de la *Messe de saint Grégoire*, seul exemple actuellement connu. Le choix de cette image du sacrifice de la Messe, au cours de laquelle le Christ est apparu confirmant ainsi sa présence réelle dans l'hostie, surprend dans le cadre de la demeure encore plus que celles des scènes de martyre de saints ou de la Crucifixion. Le propriétaire avait peut-être une dévotion particulière pour l'eucharistie, d'autant que des indulgences étaient attachées à cette représentation.

Fig. 14 : Fougeré, manoir de la Flosselière, étage, salle : chasse de saint Hubert.

Dans les habitations, aucune image n'a été représentée seule ou de manière isolée comme une imitation de tableau soulignant la spécificité d'un espace voué à la prière, au contraire toutes les figures appartiennent à des ensembles plus ou moins vastes. La sainte Barbe (fig. 15) de la maison de la « Butte » à Mouliherne était accompagnée d'autres figures de saints. Au manoir du Plessis-Beuvreau[21], saint Christophe et sainte Barbe se partagent la totalité de l'espace d'une paroi, tandis qu'au logis de Vendanger, les images religieuses envahissent tous les murs. Dans ces salles seigneuriales, le choix de ces sujets atteste de la place de plus en plus grande prise par les images religieuses à la fin du Moyen Âge dans la vie quotidienne d'une partie de la société laïque, celle qui est éloignée de la vie de cour. La présence de ces représentations religieuses dans le cadre de la demeure est également une manifestation du développement de la piété individuelle et de l'essor considérable du culte des saints hors du cadre traditionnel de l'église. Dès les premières décennies du XVI^{e} siècle, ce besoin de sanctifier l'espace domestique va perdre de son intensité.

[21] Manoir situé sur la commune de Saint-Laurent-de-la-Plaine.

Fig. 15 : Mouliherne, maison dite « La Butte », salle : sainte Barbe.

Les décors moralisateurs et didactiques

Deux décors, l'un situé au prieuré de Saint-Georges-sur-Layon, l'autre au château du Plessis-Bourré se sont révélés exceptionnels. Dans les deux cas, ils sont allégoriques et moralisateurs, témoignant de liens directs avec la littérature contemporaine. À Saint-Georges-sur-Layon, le commanditaire a puisé le sujet de ses peintures dans le bestiaire médiéval et plus particulièrement dans le « Dit des oiseaux »[22], un long poème symbolique contenant des descriptions d'oiseaux et de leurs mœurs et des réflexions rappelant aux chrétiens quelques sentences morales ou religieuses. Ce *Dit* fut largement diffusé à partir de la fin du XV^e^ siècle grâce à son insertion dans *le Calendrier des bergers*, ouvrage qui connut un immense succès. Le plus célèbre des almanachs, véritable traité de vie à la campagne, était en effet une sorte d'encyclopédie destinée aux populations rurales lettrées et rassemblait des connaissances météorologiques, agricoles, hygiéniques, morales et religieuses. Dans la salle du premier étage du prieuré, chaque oiseau est accompagné de son quatrain présentant ses principaux traits et se terminant par une interprétation symbolique (fig. 16). Il s'agissait d'établir une comparaison entre les vices des oiseaux à éviter et les vertus chrétiennes à pratiquer par le fidèle. Ainsi le terrible cri du butor : « Quant je veux en l'eau crier, Je fays un très horrible son » ne doit pas être imité par le chrétien qui doit au contraire taire sa douleur et ne pas médire sur autrui : « Nul ne doit son mal publier, Ne d'autruy blasmer le renom » (fig. 17). Ce sujet, rare en peinture murale, fut également représenté dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, cette fois, dans la chapelle du château de la Barre à Ciron dans le département de l'Indre. Là encore cette iconographie n'est pas spécifique aux espaces profanes. Ces peintures malheureusement détruites au début du XX^e^ siècle sont connues grâce à un relevé, non daté, du peintre Alexandre Denuelle[23]. On y voit trois registres : sur le premier le pélican, le phénix, l'aigle et la colombe accompagnés de poèmes disposés dans des phylactères, avec au-dessus, les donateurs présentés par leur saint patron à une Vierge de Pitié et au registre supérieur les apôtres. Cette littérature popularisée grâce aux calendriers était à la portée du plus grand nombre à la différence de certains textes ou images du plafond de la grande salle du château du Plessis-Bourré à Écuillé dont la finesse au second degré était réservée aux initiés.

[22] Marie-Dominique LECLERC, « Les Dits des oiseaux », *Le Moyen Âge*, 2003, p. 59-78.
[23] Paris, médiathèque de l'architecture et du patrimoine, relevé à l'aquarelle n°01744.

Fig. 16 : Saint-Georges-sur-Layon, prieuré, étage, salle : décor piqueté partiellement dégagé.

Fig. 17 : Saint-Georges-sur-Layon, prieuré, étage, salle : détail du butor accompagné de son quatrain.

Le décor du plafond du Plessis-Bourré s'inscrit dans une perspective non seulement religieuse et morale, mais aussi didactique et satirique (fig. 18). En effet, la plupart des scènes sont des illustrations de fables satiriques, de *Dits* moraux ou de proverbes. Seuls deux des six caissons, ceux placés de chaque côté de la cheminée, donc bien en vue, ont leurs décors accompagnés de textes. Parmi les expressions mises en image, un couple occupé à « rompre les anguilles », c'est-à-dire se vanter ou tenter l'impossible, donne ce conseil :

« Rompre anguilles prétandons
Comme Voyez au genouz
De ce faire comment nous vantons.
Mais si pleantes sont sus et soubz,
Qu'à chef ne pouvons venir la faire.
Prenez y donc exemple tous
Et ne vantez rien que vous ne pouvez faire. »

Fig. 18 : Écuillé, château du Plessis-Bourré, salle, plafond : vue d'un caisson.

Sur le même caisson, le rapporteur ou porteur de rats est un homme dont la hotte est pleine de rats (fig. 19) :

« En rapportant de court en court,
Et en estant fin raporteur,
Bien venu suys au temps qui court.
Aussi sont baveur et flateur »

Fig. 19 : Écuillé, château du Plessis-Bourré, salle, plafond : détail du rapporteur.

Ce sujet qui dénonce les travers de la vie de cour comme l'homme qui ferre une oie c'est-à-dire qui s'occupe de choses inutiles et ridicules et le fou qui se lamente en regardant au fond d'un puits (fig. 20) furent choisis à la même époque par Yves Tronsson, abbé de Clermont à Olivet en Mayenne, pour orner les murs de la grande salle de son logis. Les deux commanditaires devaient partager le même goût pour la littérature condamnant la vie de cour, le lieu de tous les dangers. Ces décors, critiques mordantes de la vie de l'homme de cour, furent influencés par un mouvement littéraire qui se développa en France au XV[e] siècle à la suite des écrits humanistes d'Alain Chartier. La cour y est dépeinte comme un milieu périlleux et pétri de vices et opposée à l'idéal de la vie rustique et de la quiétude paysanne. Si les exemples peints demeurent peu nombreux, il faut toutefois signaler celui du château de Busset dans l'Allier du début du XVI[e] siècle avec des représentations tirées des textes du poète Henri Baude, originaire de Moulins, et parmi lesquels figure également le rapporteur. Ces décors de grandes demeures sont le reflet d'une pensée développée vers 1500 par les poètes et les intellectuels pour des hommes appartenant à l'aristocratie, avides de mots d'esprits, proverbes et autres rébus.

Fig. 20 : Écuillé, château du Plessis-Bourré, salle, plafond : détail du fou regardant au fond d'un puits.

Toutes les photographies de cet article sont de Bruno ROUSSEAU, service départemental de l'Inventaire du patrimoine, conseil général de Maine-et-Loire.

ANJOU
Collégiale Saint-Martin
Journées d'étude
Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge

Vincent JUHEL,
Doctorant en histoire de l'art

HABITAT ET PEINTURE MEDIÉVALE EN NORMANDIE

Dans le cadre de nos recherches, nous avons entrepris une recension aussi large que possible des peintures murales médiévales, conservées ou non, connues dans les monuments civils ou religieux de Haute et de Basse-Normandie. La moisson a été abondante, mais elle est le plus souvent constituée d'œuvres très fragmentaires ou mal documentées et malheureusement très souvent disparues. Pour définir au préalable les limites du sujet exposé dans le travail qui suit, précisons que nous avons exclu de notre champ d'étude les peintures des chapelles, oratoires et autres parties cultuelles, au profit du décor de l'habitat antérieur à 1500. Ces œuvres ne peuvent pas, à notre avis, relever de la problématique du décor de la demeure, même si elles se trouvent physiquement dans celle-ci. L'intégration de ces données ne pourrait qu'enrichir le propos et en fausser les perspectives.

En Normandie, comme ailleurs, les archives médiévales ne fournissent que quelques rares mentions de peintures civiles démontrant ainsi leur existence dans les résidences des plus hauts seigneurs. Serlon évoque dans un poème la destruction de Bayeux en 1105 et l'incendie de la ville qui ravagea le palais épiscopal d'Odon de Conteville – demi-frère de Guillaume de la Conquérant –, monument « d'élégante structure et orné d'admirables peintures »[1]. Même si l'on peut considérer qu'il ne s'agit que d'un *topos* sans fondement archéologique attesté, on ne peut qu'en conclure que la peinture murale constituait le décor intérieur habituel des plus grandes résidences aristocratiques. Une seconde mention extraite d'un texte littéraire vient confirmer cette remarque, il s'agit de l'*Histoire des ducs de Normandie*, de Benoît, écrite au milieu du XII^{e} siècle, où l'auteur évoque la rencontre des parents de Guillaume le Conquérant, à Falaise, et sa conception, « en la chambre voutice / ou ont maint ymage peintice / a or vermeil e a colors »[2].

Un autre exemple prestigieux révélé par les archives est celui du décor peint du château du Vaudreuil, dans l'actuel département de l'Eure. Les archives royales révèlent l'ampleur et la richesse du décor du château, résidence du duc de Normandie, le futur Jean le Bon, à travers les commandes passées à Jean Coste en 1349, puis en 1356, à Girard d'Orléans. Dans la salle, une vie de César surmontait une frise d'animaux, tandis que des scènes de chasse ornaient la galerie d'entrée. Selon les termes du contrat, ces peintures devaient être réalisées « à l'huile et les champs

[1] SERLON, Vers sur la prise de Bayeux, Addition au tome XVI de la collection des historiens de la France, in *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, t. XIX, Paris, 1880, p. XCIV, l. 167-170.
[2] BENOIT, *Chronique des ducs de Normandie*, t. II, éd. Francisque Michel, Paris, 1838, p. 563, v. 31 314-31 418.

de fin or élevé et les vêtements de Notre-Dame de fin azur bien et loyalement et toutes ces choses vernissées »[3].

La constitution du corpus a pu être établie grâce au dépouillement des notes des érudits du XIX[e] siècle, à la consultation des travaux des sociétés savantes et aux visites sur le terrain. L'apport de l'archéologie du bâti est encore très négligeable dans la région vu l'ampleur très limitée de cette dernière dans l'ancien duché. La combinaison du relevé aquarellé effectué en 1818 par l'antiquaire anglais Charles Stothard[4] dans un manoir des environs de Bayeux (fig. 1) avec un article non illustré publié en 1894 dans le *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*[5], aura ainsi permis de localiser une représentation de la Rencontre des trois morts et des trois vifs, au manoir Saint-Clair de Vaux-sur-Seulles (Calvados), seule représentation du thème dans un habitat manorial[6]. Il s'agissait de la maison de campagne d'un chanoine du chapitre cathédral de Bayeux, figure importante du milieu local. Gervais de Larchamp[7], titulaire de la prébende de Goupillières, avait été sous-doyen du chapitre dès 1408 et augmenta son pouvoir durant l'occupation anglaise († 1439). La peinture aujourd'hui disparue ornait la salle du premier étage du manoir.

Fig. 1 : Rencontre des trois morts et des trois vifs, XV[e] siècle, Vaux-sur-Seulles (Calvados), manoir Saint Clair, aquarelle, Charles Stothard, 1818 (cl. V. Juhel, juillet 2001).

La connaissance réelle des décors civils passe nécessairement par la prospection de terrain. Les villes normandes avaient souvent fait l'objet de reprises au XVII[e] et au XIX[e] siècles mais les tapis de bombes alliés de 1944 ont systématiquement rasé les villes bas-normandes, seuls quelques rares chefs-lieux de cantons ont été épargnés. La seule exception d'importance est la cité épiscopale de Bayeux, libérée dès le 7 juin 1944 et indemne de tout bombardement. La connaissance des décors peints des maisons bayeusaines reste cependant à compléter. Aucune étude d'ensemble n'a en effet été menée sur l'habitat médiéval de la ville. Les signalements plus ou moins anciens et les

[3] Cf. en dernier lieu sur ces peintures : Vincent JUHEL, « Le château médiéval du Vaudreuil (Eure) et ses peintures murales du XIV[e] siècle », in *Vivre dans le donjon au Moyen Âge*, actes du colloque de Vendôme, 12-13 mai 2001, Vendôme : Éditions du Cherche-Lune, 2005, p. 135-141.

[4] Œuvre offerte au musée Baron Gérard de Bayeux, par son dernier propriétaire, Neil Stratford, conservateur en chef honoraire du British Museum de Londres.

[5] Comte Louis Marie Régis LE FORESTIER D'OSSEVILLE, « Les fresques du manoir de Saint-Clair », *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XVII, 1893-1895 (1896), p. 213-216

[6] Vincent JUHEL, « Vaux-sur-Seulles, manoir Saint-Clair », *in* Groupe de recherches sur les peintures murales, *Vifs nous sommes, … morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France*, Vendôme : Éditions du Cherche-Lune, 2001, p. 198-109.

[7] Sur ce dernier, voir François NEVEUX, *Bayeux et Lisieux. Villes épiscopales à la fin du Moyen Âge*, Caen, : Éditions du Lys, 1996, p. 276-277. Gervais de Larchamp, apparaît comme chanoine en 1405 pour s'être opposé à son évêque pour une histoire de rente foncière, ce qui démontre déjà sa stature. Son enfeu, orné d'une peinture murale de qualité – mais restaurée à la fin du XIX[e] siècle – existe toujours dans la crypte de la cathédrale.

découvertes récentes confirment la richesse de ce foyer au XIV[e] et au XV[e] siècle[8] mais bon nombre de ces décors ont sans doute disparu durant ces dernières années lors des opérations de réhabilitations et autres rénovations urbaines du centre ancien.

Si nous n'avons pas retenu les décors des parties cultuelles de l'habitat médiéval, nous avons par contre pris en compte les peintures des ensembles monumentaux religieux correspondant aux parties non affectées au culte. Comme pour l'habitat médiéval en général, l'ampleur des remaniements postérieurs et la modification des hauteurs sous plafond ont eu pour conséquence que seuls demeurent visibles les restes de peintures situés dans les greniers ou dans les combles. La porterie du prieuré bénédictin de Saint-Gabriel[9] conserve ainsi dans ses combles un faux-appareil à joints rubanés de la fin du XII[e] siècle ou au plus tard du début du XIII[e] siècle (fig. 2), correspondant à un modèle connu à cette époque dans la région. Les faux-joints rubanés sont réalisés par un joint de chaux posée sur enduit teinté.

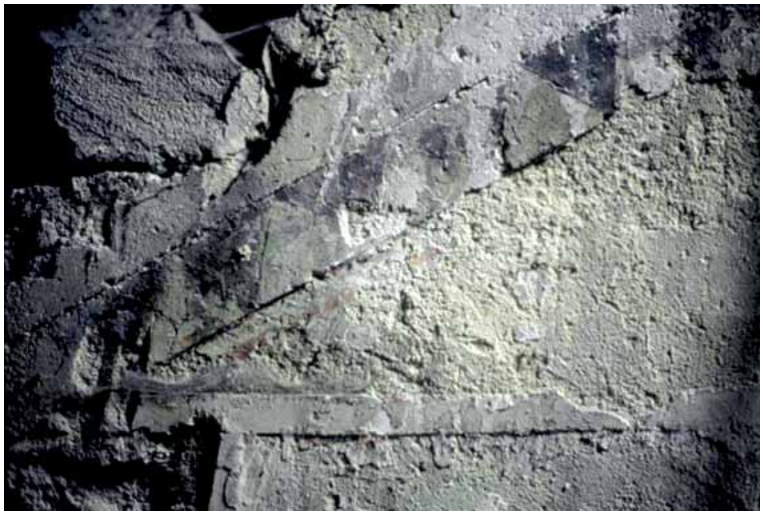


Fig. 2 : Faux-appareil à joints rubanés, fin XII[e]-début XIII[e] siècle, Saint-Gabriel-Brécy (Calvados), prieuré de Saint-Gabriel, porterie, combles (cl. V. Juhel, avril 1996).

Dans cet exemple, la seule polychromie correspond à la file de dents de scie rouge et bleu, peinte entre deux trais incisés et formant la frise faîtière. Ce faux-appareil « à joints rubanés » n'est pas *stricto sensu* de la peinture mais une bichromie relevant de l'esprit décoratif du faux-appareillage classique. Les combles du bâtiment conventuel du prieuré montois de Saint-Germain-sur-Ay[10] et du logis d'habitation de « La prieuré » de Sainte-Croix de Virandeville[11] conservent des éléments du décor de faux-appareil gothique, rouge sur fond blanc, qui les ornait, correspondant aux modèles courants au XIII[e] et au XIV[e] siècle. Le premier est un faux-appareil à doubles traits, avec un rameau fleuri au centre du module, limité par une frise faîtière de rinceaux gras (XIII[e] siècle) (fig. 3), quand au second fragment, il ne présente plus que trois assises de faux-appareil à doubles traits, à angles arrondis et à gouttes, avec un rinceau fleuri au centre du module (XIV[e] siècle) (fig. 4).

[8] Pour une rapide évocation de la richesse de ce foyer à cette époque, voir Vincent JUHEL, « La peinture murale du XIII[e] au XVI[e] siècle en Normandie », in *La peinture murale de la fin du Moyen-Age : enquêtes régionales, Actes du 9[e] séminaire international d'art mural, 10-12 mars 1999*, Saint-Savin-sur-Gartempe : C.I.A.M., 2001, p. 77-85 et particulièrement p. 84-85.

[9] Calvados, commune de Saint-Gabriel-Brécy.

[10] Manche, canton de Lessay.

[11] Manche, canton d'Equeurdreville-Hainneville. Peintures découvertes par Julien Deshayes, animateur du patrimoine du pays d'art et d'histoire du clos du Cotentin, à Valognes. Qu'il en soit ici remercié.

Fig. 3 : Faux-appareil, XIII[e] siècle, Saint-Germain-sur-Ay (Manche), prieuré, logis (cl. V. Juhel, avril 1999).

Fig. 4 : Faux-appareil, XIV[e] siècle, « La prieuré », Virandeville, logis (cl. J. Deshayes, avril 1999).

Ces bâtiments ecclésiastiques à usage d'habitation présentent les mêmes tendances que les demeures laïques. Outre l'importance, pour ne pas dire l'omniprésence du faux-appareil, on remarque assez régulièrement la présence de décors et surtout de frises héraldiques. Ils ornent des bâtiments conventuels, comme à l'abbaye bénédictine de Longues, mais aussi des salles sans doute plus profanes et destinées à l'accueil des hôtes laïcs, comme à la salle des Gardes de l'abbaye Saint-Étienne de Caen, ou au manoir de la Vigne, à l'extérieur de la clôture de l'abbaye de Jumièges. À Longues-sur-Mer, la fonction de l'aile sud du cloître à l'époque médiévale n'est pas connue avec précision, sans doute s'agissait-il du réfectoire si l'on avait adopté la disposition habituelle. Le niveau intermédiaire a aujourd'hui disparu mais il y avait autrefois deux niveaux, avec chacun une frise héraldique sous le plafond. Un faux-appareil à fleurette couvrait les murs et des semis de fleurettes ornaient les ébrasements des baies. La frise héraldique du premier étage (fig. 5) reposait sur des corbeaux en trompe l'oeil, chaque écusson était placé dans un quadrilobe à fond grenat. Ces blasons se retrouvaient dans le riche pavement de carreaux de terre cuite vernissée qui ornaient l'abbaye. Au Mesnil-sous-Jumièges, le manoir de la Vigne – où mourut Agnès Sorel en 1449 – a fait l'objet d'importantes restaurations ces dernières années qui ont permis d'étudier des peintures murales signalées dès 1834 par Auguste Le Prévost dans les combles de l'édifice. On a ainsi retrouvé une frise héraldique tout autour des murs gouttereaux et sur les deux murs-pignons (fig. 6). L'étude héraldique, réalisée par Jean-Paul Corbasson a révélé que les armes de Jumièges et de du duché de Normandie se trouvaient au sommet du mur pignon est, contigu à la chapelle, que celles des grandes familles normandes étaient disposées tout autour de la pièce et que celles des familles princières ornaient la charpente et la voûte lambrissée[12].

[12] Pour l'étude héraldique des peintures, cf. Jean-Paul CORBASSON, « Le manoir de la Vigne au Mesnil-sous-

Fig. 5 : Frise héraldique, XIV[e] siècle, Longues-sur-Mer (Calvados), abbaye (cl. V. Juhel, août 1993).

Fig. 6 : Frise héraldique, XIV[e] siècle, manoir de la Vigne, état en cours de travaux de dégagement du volume médiéval, Le Mesnil-sous-Jumièges (Seine-Maritime) (cl. V. Juhel, juin 1991).

Les décors héraldiques de ces deux ensembles reflétaient la société aristocratique et ne faisaient que reprendre les décors des résidences seigneuriales, comme au château de Tancarville, d'après le dessin d'Eustache-Hyacinthe Langlois.

Les décors peints trouvés en contexte manorial étaient très peu nombreux en Normandie jusqu'à ces dernières années. Les recherches en cours de Julien Deshayes ont permis d'enrichir le corpus de façon très significative pour le Nord-Cotentin, quitte à désormais surévaluer la représentation de ce pays dans la production normande.

L'habitat manorial en milieu rural était encore il y a peu entièrement dévolu à l'usage

---

Jumièges (Seine-Maritime), étude des peintures », *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie,* t. LXII, 1994-1997, 1[ère] partie (2003), p. 141-174. Un signalement des peintures avaient été réalisé dès 1993 : Marie-Pasquine SUBES-PICOT, « Découverte de peintures murales civiles du XIV[e] siècle au manoir de Mesnil-sous-Jumièges », *Bulletin monumental,* t. CLII, 1994, n° 3, p. 358-361.

agricole. Les modifications des conditions d'exploitation et les rénovations grandissantes du bâti ancien massacrent parfois cet habitat médiéval non protégé et jusqu'alors resté « dans son jus ». Au manoir d'En-Haut, situé sur la commune des Perques[13], l'étable est ornée d'un faux-appareil à joints blancs et filet noir sur fond jaune (fig. 7) qui se développe à l'étage et occupe tout le mur-pignon, limité par une frise de quadrilobes noirs (XIV^{e} siècle) (fig. 8). Au manoir de La Houlette à Quettetot[14], la pièce était ornée d'un faux-appareil à doubles traits et à angles arrondis, avec une fleurette au centre de chaque module, une assise sur deux (fig. 9). L'architecture et la peinture correspondent pour une datation au XIV^{e} siècle, probablement au cours de la première moitié du siècle.

Fig. 7 : Fragment de faux-appareil dans son environnement contemporain, Les Perques (Manche), manoir d'En-Haut, rez-de-chaussée (cl. V. Juhel, octobre 1998).

Fig. 8 : Faux-appareil et frise de quadrilobe, XIV^{e} siècle, Les Perques (Manche), manoir d'En-Haut, salle haute, mur pignon, détail (cl. V. Juhel, mai 1998).

[13] Manche, canton de Bricquebec. Peintures découvertes par Julien Deshayes que nous remercions pour son active collaboration.

[14] Julien DESHAYES, « Le manoir de la Houlette, à Quettetot (Manche) », *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, t. LXIV (à paraître en 2009). Au début du XIII^{e} siècle, le fief de La Houlette était alors tenu par Robert de Silly pour un tiers de fief chevalier mouvant de la baronnie de Bricquebec, l'Honneur des Bertran.

Fig. 9 : Faux-appareil, XIV^e^ siècle, Quettetot (Manche), manoir de La Houlette (cl. V. Juhel, octobre 1998).

La connaissance du décor de l'habitat urbain est encore plus délicate vu l'ampleur des remaniements et des pertes au cours des siècles. Les archives sont là encore d'un apport limité ; parfois la lumière jaillit du fond des ténèbres pour rappeler l'existence d'un décor disparu. À Rouen, au début du XV^e^ siècle, le tabellionnage nous révèle les peintures de l'hôtel Alorge. Son propriétaire, Robert Alorge, passa en effet un marché le 20 décembre 1420 avec Richard Decestre et Pierre Hauches, dit Daniel, peintres, pour le décor de la « salle hault au devant de l'autel », peint « en couleur de vermeil, fait en fachon d'arbres et d'oudardes »[15]. En dépit de la richesse économique et monumentale de la capitale normande, les mentions de peintures civiles y sont extrêmement rares, ce qui n'est pas sans poser de problèmes au chercheur contemporain. On ne compte en effet que six mentions pour le Moyen Âge et le XVI^e^ siècle, deux antérieures à la seconde guerre mondiale et aujourd'hui disparues, deux postérieures à celles-ci mais tout aussi mal documentées et deux décors fragmentaires découverts dans les années 1970-1980 lors d'opérations de rénovation plus ou moins poussées. Les rinceaux habités (XVI^e^ siècle ?), peints sur le colombage (colombes et ourdis) découverts au 78, rue de la Vicomté, ont disparu en 1973 lors de la construction du magasin C et A[16]. Quant aux peintures découvertes en 1986, lors de l'aménagement du magasin France Loisirs, 167-169, rue du Gros-Horloge, elles ont été dissimulées derrière des plaques de placo-plâtre[17]. Elles dataient très probablement du XV^e^ siècle et représentaient des décors de verdure (treilles, arbres, rameaux secs fleuris, etc.).

À Bayeux, si les peintures gothiques découvertes en 1962 dans l'ancien palais épiscopal n'avaient pas été conservées lors du chantier[18], on a depuis lors retrouvé d'importantes traces de faux-appareil et de frises décoratives dans les combles, mais uniquement sur les murs pignons (XIII^e^ siècle). D'autres peintures murales ont été retrouvées dans diverses maisons canoniales construites à l'ombre de la cathédrale. Un premier décor figuratif avait été signalé dans les combles d'un hôtel particulier, rue Franche, avec l'Annonciation, la Charité de saint Martin[19] et la figure d'un chanoine représenté en priant au pied d'un saint évêque. Ces peintures du début du début du

[15] « Marché pour la peinture de la chapelle Alorge en l'église Saint-Martin-du-Pont de Rouen », *Bulletin de la commission des antiquités de la Seine-Inférieure.*, t. XIII, 1^er^ fascicule, 1903 (1904), p. 94-97.

[16] J. V., « Des peintures murales découvertes dans une maison ancienne de la rue de la Vicomté », *Paris-Normandie*, éd. Rouen, 20 avril 1973.

[17] « L'installation de France-Loisirs rue Gros-Horloge dans la poissonnerie Tocqueville retardée par un mur du XIV^e^ siècle », *Liberté Dimanche*, 8 février 1987 ; « France-Loisirs d'accord pour conserver les peintures gothiques », *Liberté-Dimanche*, 15 février 1987.

[18] Pierre VILLION, « Fragments de fresques mis au jour en novembre 1962 sur un mur situé dans la partie ouest de l'ancien palais épiscopal de Bayeux », *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, t. LVI, 1961-1962 (1963), p. 842-844. Les deux relevés aquarellés exécutés par l'auteur, ont été déposés aux archives de la Société.

[19] La principale mention, avec une reproduction en noir et blanc de la Charité de saint Martin, ne fait que quelques lignes : abbé Jean MARIE, *Bayeux, ville d'art, les hôtels particuliers*, s.l.n.d. [Caen, 1990], p. 69.

XV^e^ siècle, situées dans les combles, n'avaient jamais été protégées ni restaurées. Des découvertes récentes sont intervenues impasse Prud'homme dans une maison canoniale réaménagée par le Conseil général du Calvados pour en faire un dépôt d'art sacré[20], ainsi que dans une maison voisine, située 5, impasse Prud'homme et récemment étudiée par Frédéric Épaud pour sa charpente, datée par dendrochronologie de 1225-1226[21]. La grande salle de l'étage présente des peintures sur ses deux pignons, aujourd'hui dans les combles, avec notamment une frise de rinceaux, blancs sur fond rouge, qui suit la courbure de l'ancienne voûte lambrissée. Ce décor (fig. 10) a été jugé contemporain de la charpente qu'il suit mais il appartient nettement au XIV^e^ siècle et non à la première moitié du XIII^e^ siècle. La datation scientifique du phasage du bâti médiéval doit donc être complétée par l'analyse stylistique du décor peint qui a pu être réalisé en dehors de toute campagne de reprise architecturale.

Fig. 10 : Frise de rinceaux, XIV^e^ siècle, maison, mur est, 5, impasse Prud'homme, Bayeux (cl. V. Juhel, avril 1996).

À Caen, en dépit des destructions massives de 1944, le nombre de peintures civiles caennaises vient récemment de doubler avec la découverte d'une œuvre du XV^e^ siècle dans un immeuble très remanié de la rue Froide. Le sujet représente une Bergerie, comme dans l'autre ensemble caennais qui nous soit parvenu. Ce dernier, connu depuis le milieu du XIX^e^ siècle, avait probablement été recouvert de papiers peints au cours de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Il orne une cloison à colombage d'une pièce du premier étage de l'hôtel des Quatrans, rue de Geôle, mais c'est sans doute à la Libération, avec le souffle des bombes qui détruisirent tout le quartier, que les peintures du hourdis ont disparu, ne nous laissant plus que les peintures exécutées sur les colombes[22]. La peinture, réalisée à l'huile, avait été posée sur les colombes et suivait les accidents du bois, sans masticage préalable.

Les personnages sont disposés sur un fond de verdure orné de fleurs variées. A l'arrière plan, un arbre fruitier (oranger ou grenadier) se détache sur l'horizon (fig. 11). À gauche, des moutons

[20] 1, impasse Prud'homme. Travaux financés par le Conseil général du Calvados.

[21] Frédéric ÉPAUD, *De la charpente romane à la charpente gothique en Normandie. Évolution des techniques et des structures de la charpenterie aux XII^e^-XIII^e^ siècles*, Caen : CRAHM, 2007.

[22] Yves LESCROART, « Décors peints en Pays d'Auge », *Monuments historiques*, n° 159, Basse-Normandie, octobre 1988, p. 42 (1 phot. du joueur de cornemuse). Jusqu'à la vente du bâtiment par le ministère de la Culture au Conseil régional de Basse-Normandie, l'hôtel était le siège de la DRAC et cette pièce était le bureau du Conservateur régional des Monuments historiques.

paissent ou s'accouplent, un berger joue de la cornemuse (fig. 12) tandis qu'un autre est allongé dans l'herbe. Sur la colombe du milieu, une femme en cotte relève sa robe violet foncé pour danser (fig. 13). À droite, trois femmes dansent et un berger, tenant sa houlette d'une main, domine la composition. Les femmes portent des robes de couleurs variées à manches courtes, fendues sur le côté et avec un décolleté carré. Elles ont une gibecière étroite à la ceinture et un chaperon de couleur. Les hommes portent une cotte et des gamaches (jambières).

Fig.11

Fig.12

Fig.13

Fig.14

Fig. 11 à 14 : Bergerie, début du XVI[e] siècle, hôtel des Quatrans, Caen, rue de Geôle (cl. V. Juhel, octobre 1993).

Les acteurs étaient nombreux puisqu'on en voit déjà quatre sur la colombe de droite. Le centre de la composition était sans doute occupé par les danseurs, les musiciens, les spectateurs et les moutons se trouvaient à la périphérie. De nombreux cartouches accompagnaient les personnages puisqu'on a encore sept, fragmentaires. Ils comprenaient des quatrains écrits en caractères gothiques noirs. La perte des hourdis nous empêche de connaître les textes dans leur entier. Le moins mutilé se trouve dans l'angle supérieur gauche et commence ainsi : « Maheult danchon.... / je voys prom[et]... / ne craigne[z]... / je vous a... » (fig. 14).

Ce sujet pastoral avec des musiciens, des couples dansants, des bergers et des bergères, illustre une thématique fréquente à la fin du XV[e] et au début du XVI[e] siècle dans les décors profanes[23]. Était-on dans un retrait, ou chambre pour le couple ? La source exacte des sujets n'a malheureusement pas pu être identifiée. L'imitation, plus ou moins précise, d'une tapisserie mille-fleurs semble évidente. Cependant elle concerne plus l'iconographie que la mise en œuvre, car il ne s'agit pas d'une œuvre en trompe l'œil, avec sa bordure feinte. Ce n'est donc pas un trompe-l'œil (pour avoir une tapisserie à moindre coût), mais la traduction d'un goût très répandu. Le goût des sujets de bergeries, pastourelles, etc. est en effet considérable dans la haute société de la fin du XIV[e]

[23] On pense en particulier aux tapisseries, mais il figure dans les bas-reliefs de l'hôtel de Bourgtheroulde, à Rouen, au début du XVI[e] siècle.

siècle au début du XVI^{e} siècle, que ce soit dans l'art, dans la littérature ou dans la chanson. L'évocation de la vie idéalisée et des distractions des bergers (jeux, musique, danse, amourettes...) constitue un thème de prédilection et la Bergerie était devenue un genre à part entière où chacun faisait oeuvre de création. C'est sans doute pourquoi nous n'avons pas pu retrouver la source des quatrains présents dans cette peinture.

Le style souple et les costumes autorisent une datation au début du XVI^{e} siècle plutôt qu'à la fin du XV^{e} siècle. L'hommage que rend le bouc à la brebis (fig. 14) dans l'angle supérieur gauche confirme le caractère profane de l'œuvre qui ornait probablement la chambre à coucher du propriétaire.

Au terme de cette rapide évocation, on ne peut que constater l'importance des peintures décoratives et notamment du faux-appareil, et ce dans tous les contextes. Il convient aussi de noter les relations avec d'autres techniques et d'autres arts de la couleur : lambris peints (au Mesnil-sous-Jumièges), carreaux de pavement vernissés (Longues-sur-Mer), tapisserie, enluminure (Le Vaudreuil), etc. Il faudrait sans doute évoquer la relation avec l'art du vitrail mais les exemples nous font défaut. Le décor intérieur est en effet un tout et l'on ne peut que l'appréhender dans sa globalité, du pavage au plafond (sans oublier la cheminée qui concentre souvent le décor peint au XVI^{e} et au XVI^{e} siècle). On ne peut que regretter l'état balbutiant des études sur l'architecture civile au Moyen Âge en Normandie, qu'elles soient l'œuvre de spécialistes de l'archéologie du bâti, ou d'historiens de l'art. Puisse ce colloque, s'inscrire, avec d'autres œuvres, dans une vaste action de sensibilisation du grand public et des chercheurs…

Pascal RICARRERE,
Doctorant au Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Université de Poitiers

LES DÉCORS PEINTS DOMESTIQUES EN AQUITAINE (XIIIE-XVIE SIÈCLES) : UN PREMIER BILAN

Au regard de la plupart des autres régions françaises, l'Aquitaine[1] conserve peu d'importants décors peints médiévaux. Certes, les travaux récents de Michelle Gaborit[2] ont largement contribué à enrichir les connaissances, actualisant au fil des découvertes le corpus des peintures murales en Aquitaine. Mais la majorité des décors référencés concerne des sites religieux, qui bénéficient d'une attention beaucoup plus soutenue et de campagnes d'investigation et de restauration plus fréquentes que l'architecture civile et castrale. La présente contribution dresse le premier dénombrement des décors peints de l'architecture domestique[3] en Aquitaine du XIIIe au XVIe siècle[4] qui, issu d'une recherche en cours, ne saurait donc être exhaustif[5].

[1] Considérée dans ses limites contemporaines : Dordogne, Gironde, Landes, Lot-et-Garonne, Pyrénées-Atlantiques. Pour anachronique qu'il soit, ce choix se justifie d'une part par sa commodité pour la constitution de l'inventaire, d'autre part par les importantes variations de l'Aquitaine historique au cours de la période envisagée.

[2] Ses recherches, menées depuis le début des années 1990 dans le cadre de sa thèse d'Habilitation à Diriger des Recherches, ont suscité la publication de nombreux articles et ouvrages et finalement de sa thèse : *Des Hystoires et des couleurs. Peintures murales médiévales en Aquitaine (XIIIe et XIVe siècles)*, Bordeaux : éditions Confluences, 2002, 353 p.

[3] Sont considérés les décors des édifices civils et militaires et des espaces non cultuels de la vie quotidienne des complexes religieux. Ils peuvent être profanes, religieux ou décoratifs. Sur le qualificatif « domestique », la confrontation avec les questionnements des spécialistes de la peinture murale antique est éclairante : Jean-Pierre DARMON, « La fonction du décor domestique romain : réflexions sur les aperçus de Karl Schefold », dans *Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires AFPMA 1982-1983, 1er et 2 mai 1982 à Lisieux, 21 et 22 mai 1983 à Bordeaux*, Alix Barbet (dir.), Oxford : B. A. R. International Series 240, 1985, p. 137-140.

[4] Ces limites sont certes arbitraires, mais cette longue durée est nécessaire à l'observation de la permanence ou des évolutions du goût et des usages domestiques, dans une région alors profondément marquée par la guerre de Cent Ans et ses conséquences. Elle est également propice à la constitution d'un corpus suffisamment conséquent pour espérer être significatif.

[5] *Les décors peints dans les bâtiments civils d'Aquitaine et de Poitou-Charentes (XIIIe-XVIe siècles).* Thèse débutée en 2005, menée sous la direction du professeur Claude Andraut-Schmitt, (C. E. S. C. M., Université de Poitiers), financée sur mes ressources propres à l'exception de trois soutiens ponctuels de la direction de l'Architecture et du Patrimoine, de la Fondation Maec et du département de la Gironde.

L'inventaire systématique des œuvres connues, conservées ou non, a été l'outil préalable et indispensable à la constitution du corpus. Les premiers témoignages de décors révélés par la documentation remontent au milieu du XIX[e] siècle et concernent une douzaine de monuments, situés uniquement en Gironde et en Dordogne. Il s'agit, pour l'essentiel, des travaux du savant et artiste girondin Léo Drouyn[6], où sont consignés les moindres vestiges, de la simple palmette du château ruiné de Castelmoron[7] aux représentations hagiographiques de la tour maîtresse du château de Langoiran[8], en passant par le cycle de l'oratoire de la tour de Veyrines[9]. Cette précieuse documentation est complétée par quelques articles et relevés d'autres auteurs[10].

Les grandes synthèses régionales[11] et nationales[12] des années 1950-1960 se fondent sur ces premières publications ainsi que sur l'inventaire alors récent des décors de la Dordogne[13]. Il se dégage de leur lecture la préférence accordée par leurs auteurs aux ensembles prestigieux : oratoires de Beynac et de La Roque[14] (fig. 1), chapelles du Change et de Saint-Geniès, salle du château de Lafitte-sur-Lot[15]. Un peu plus tard, Paul Roudié[16] s'intéressait aux peintures des châteaux d'Arpaillan[17] et de Lagarette[18] ainsi qu'à celles, disparues, de la « maison royale » de Saint-Émilion. Il reprenait également, avec prudence, l'idée soutenue par Léo Drouyn que les peintures de la salle du château de La Brède dateraient de la fin du XV[e] siècle[19] (fig. 2). Les six nouveaux sites domestiques répertoriés par ces auteurs portent de douze à dix-huit les occurrences.

---

[6] Léo DROUYN, *Guide du voyageur à Saint-Émilion*, Paris / Bordeaux : Didron / Féret Fils, 1859 et *La Guienne militaire*, Bordeaux : Chez l'auteur, 1865.

[7] Commune de Virelade (Arbanats). DROUYN, *op. cit*., 1865, t. 1, p. 361, pl. CXXXVIII n°5.

[8] *Id.*, t. 2, p. 21, pl. LXV et LXVI.

[9] Commune de Mérignac. *Ibid.*, t. 2, p. 317-318.

[10] G. de FAYOLLE, « Peintures murales de l'hôtel Gamanson », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, t. XI, 1884, p. 238-247. Ferdinand VILLEPET, A. de ROUMEJOUX, « Compte-rendu de séance », *Bull. S. H. A. P.*, t. XXII, 1895, p. 52. A. PERRAULT-DABOT, *Catalogue des relevés, dessins et aquarelles*, Paris : Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts / Imprimerie Nationale, Archives de la Commission des Monuments Historiques, 1899, p. 143 : relevé des peintures du château de Rauzan, en 1851, par Durand.

[11] Robert MESURET, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI[e] au XVI[e] siècle. Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix*, Paris : éditions A. & J. Picard & C[ie], 1967, 312 p.

[12] Yves BONNEFOY, *Peintures murales de la France gothique*, Paris : Paul Hartmann Éditeur, 1954. Paul DESCHAMPS, Marc THIBOUT, *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 : C. N. R. S., 1963.

[13] Jean SECRET, « Inventaire des peintures murales en Périgord », *Bull. S. H. A. P.*, t. LXXXVI, 1959, p. 156-182.

[14] Commune de Meyrals. Marc THIBOUT, « Le décor peint de l'oratoire du château de La Roque, en Périgord », *La revue des arts. Musées de France*, 9[ème] année, n° 2, 1959, p. 50-57

[15] Léon PRESSOUYRE, « Les fresques de Lafitte-sur-Lot et l'italianisme en Agenais », *Monuments et mémoire Fondation Eugène Piot*, t. 52-II, 1962, p. 95-116.

[16] Paul ROUDIÉ, *L'activité artistique à Bordeaux, en Bordelais et en Bazadais de 1453 à 1550*, Bordeaux : Sobodi, 1975, p. 422 et 428.

[17] Commune de Naujan-et-Postiac.

[18] Commune de Camblanes-et-Meynac.

[19] Composition générale, vocabulaire et syntaxe iconographiques ne s'opposent pas à cette datation, mais la fraîcheur des couleurs ainsi que quelques incohérences de construction rappellent certaines restaurations de peintures médiévales, effectuées au XIX[e] siècle par des peintres non avertis, n'ayant pas compris le décor restauré. On pense notamment à l'église de Saint-Macaire.

Fig. 1 : Meyrals, château de La Roque, oratoire, saint François et donateurs (Cl. Pascal Ricarrère, 2007).

Fig. 2 : La Brède, château, salle, décor de la cheminée (Cl. P. R., 2007).

La profusion des publications des vingt dernières années, suscitée par le regain d'intérêt porté à l'architecture domestique, a considérablement augmenté le corpus. Le nombre de décors conservés dans les maisons s'est accru, la qualité des données recueillies s'est enrichie des examens archéologiques et archéométriques, tandis que le catalogue s'est ouvert sur les Landes et les Pyrénées-Atlantiques. Outre l'inventaire des peintures murales de la Dordogne de 1989, qui mentionne deux nouveaux décors à Périgueux[20], de nombreuses contributions ont paru[21], qui révèlent l'existence de décors majeurs tels qu'à Casseneuil et à Mont-de-Marsan[22], découverts parfois fortuitement ou grâce à des chantiers archéologiques[23] ou des campagnes de restaurations. En 2000, le catalogue accompagnant la somme de Christian de Mérindol[24], premier essai de recensement national des décors peints des demeures médiévales, témoignait de l'incroyable richesse patrimoniale de la France en la matière, mais ne mentionnait que six décors en Aquitaine. La même année, Jean Gnuva[25] en recensait vingt-et-un.

---

[20] Pascal FOURNIGAULT, *Inventaire des peintures murales de la Dordogne*, Sireuil Les Eyzies : Association culturelle de Commarque / C. P. I. E. de Sireuil, 1989 : les hôtels Fayard (3-5 rue Limogeanne) et de Crémoux (3 rue de la Constitution).

[21] Voir notamment Pierre GARRIGOU-GRANDCHAMP, *Inventaire des édifices domestiques romans et gothiques des XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles dans le Périgord*, 2000, site internet de la S. A. M. F. (groupe de travail « La maison au Moyen Âge ») : http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr/samf/grmaison/geomm/france/24/dordogn2.htm; Agnès MARIN, « La Maison dite « des Dames de la Foi » à Périgueux, 4-6 rue des Farges », *Mémoires de la. Société Archéologique du Midi de la France*, t. LXIII, 2003, p. 291-297 ; Anne BERDOY, Agnès MARIN, « Une maison de ville en milieu rural: la maison Belluix à Morlanne (Pyrénées-Atlantiques) », dans *Le château et la nature. Actes des Rencontres d'Archéologie et d'Histoire en Périgord les 24, 25 et 26 septembre 2004*, Anne-Marie COCULA, Michel COMBET (dir.), Bordeaux : Ausonius Éditions, Scripta Varia, 11, 2005, p. 343-372.

[22] Alexandre JEREBZOFF, Jacques GARDELLES, « Une peinture murale profane du XIV^e^ siècle: la danse de Casseneuil (Lot-et-Garonne) », *Bulletin Monumental*, t. 139-I, 1981, p. 17-22. Jean-Pierre SUAU, « Peintures murales landaises de la fin du Moyen Âge disparues au XIX^ème^ et au XX^ème^ siècles. Étude iconographique », *Bulletin de la Société de Borda*, t. 418, 1990, p. 206-207. Marie-Danièle LAFARGUE, Francis LAFARGUE, « Étude d'une maison médiévale de Mont-de-Marsan », *Bulletin de la Société de Borda*, t. 445, 1997, p. 159-188.

[23] Il faut souligner l'action du S. R. A. d'Aquitaine concernant l'étude du bâti domestique et son rôle dans la connaissance de deux sites majeurs de la région : le 4-6 rue des Farges (Périgueux) et la maison Belluix (Morlanne).

[24] Christian de MÉRINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit : les décors peints. Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*, t. 2, Pont-Saint-Esprit : Musée d'art sacré du Gard / Conseil Général du Gard, 2000.

[25] Jean GNUVA, sous la direction de Xavier Barral I Altet, *Peintures murales médiévales d'Aquitaine, de la moitié du*

En 2005, les données fournies par la documentation existante révélaient ainsi une trentaine de sites. Depuis, au gré des contacts établis avec des professionnels du patrimoine, membres de sociétés savantes et propriétaires de sites[26], ce corpus a presque doublé, passant à un total provisoire de cinquante-sept décors répartis dans quarante-quatre sites.

Le corpus

L'état de conservation, de mise au jour et de connaissance des décors ainsi que la nature des sites concernés sont extrêmement variables. Signalons aussi qu'à l'exception de la maison du 8 rue du Canton à Saint-Macaire[27], les sources sont muettes sur le contexte de la construction des bâtiments, et a fortiori sur celui de la mise en place de leur décor. Le parti pris ici de l'exhaustivité s'inscrit dans la perspective globale d'une meilleure perception de l'importance réelle de la pratique de la peinture murale dans la demeure médiévale. Il s'agit de comprendre la place occupée par le décor peint dans les espaces de la vie quotidienne, à l'instar des exigences déjà formulées par Viollet-le-Duc et aujourd'hui intégrées dans la recherche archéologique globale[28] : considérer la peinture murale non comme une œuvre isolée, un tableau, mais comme un décor construit en fonction du lieu qui le porte. Outre leur valeur artistique, les peintures murales sont donc envisagées en tant que mobilier archéologique, susceptible d'enrichir, en croisant examens détaillés et études sérielles, notre perception des usages prêtés aux pièces qui en étaient pourvues.

Partie intégrante du contexte domestique de haut rang, les décors des oratoires et des chapelles castrales ont donc été pris en compte. Six décors ont été recensés dans quatre oratoires et deux dans deux chapelles, sur un total de vingt-trois décors répartis dans vingt sites castraux. Le nombre de décors de maisons, rurales et urbaines, s'élève à trente-deux pour vingt-trois sites. Un seul logis prieural a été recensé, celui de la Grange de Durance, qui conserve deux ensembles peints.

Les datations proposées s'étendent de la première moitié du XIII^{e} siècle à la seconde moitié du XVI^{e} siècle, avec deux ensembles majeurs sur la fin XIII^{e} – début XIV^{e} siècle et la fin XV^{e} – début XVI^{e} siècle. Les raisons des imprécisions fréquentes des datations sont multiples. Le mauvais état de conservation perturbe souvent les examens stylistique et iconographique. Le caractère privé de la majorité des édifices et l'accès limité aux peintures qui en découle entravent souvent une analyse archéologique des aménagements intérieurs anciens, qui sont du reste le plus souvent cachés par les équipements modernes. L'inégalité des études qui fixent les datations des sites appartenant au corpus architectural domestique est également un souci majeur. Les aléas de l'état de la recherche, très inégale selon les départements[29], tout autant que les hasards de la conservation expliquent une répartition très disparate des sites sur le territoire aquitain. Vingt, soit près de la moitié, sont situés en Dordogne, quinze, soit un peu plus d'un tiers, en Gironde, tandis que les Landes, le Lot-et-Garonne et les Pyrénées-Atlantiques, dont les études sur le sujet sont rares, en possèdent respectivement trois, quatre et deux.

XII^{e} au milieu du XVI^{e} siècle: étude iconographique, stylistique et chronologique, thèse de doctorat, Rennes : Université Rennes 2 Haute Bretagne, U. F. R. d'histoire de l'art, 2000.

[26] Sur les difficultés quotidiennes rencontrées par le chercheur en peintures murales pour accéder à son objet d'études, lire en priorité les éclairantes contributions de Dominique RIGAUX, Christine LEDUC et Vincent JUHEL dans *La peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales. Actes du 9ème séminaire international d'art mural, 10-12 mars 1999, Saint-Savin*, Saint-Savin-sur-Gartempe : Édition du C. I. A. M., Cahier n°5, 2000.

[27] Catherine CASTAGNÉ DESTOUR, Jean-Bernard FAIVRE, « Un patrimoine vivant : La Maison de Pays de Saint-Macaire », dans *L'Entre-deux-Mers et son identité. Actes du sixième colloque tenu à Saint-Macaire, les 27 et 28 septembre 1997* : C. L. E. M., 1998, p. 78-79. Deux contrats datent la construction de la maison de 1565-66

[28] Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{e} au XVI^{e} siècle*, Paris : Veuve A. Morel & C^{ie} Editeurs, 1875 (Paris, Bance / Morel, 1854-1868), p. 61-62.

[29] Les principales recherches, depuis le XIX^{e} siècle, ont surtout porté sur les décors de la Dordogne et de la Gironde.

Répartition topographique des décors

Parmi les décors des maisons, seul celui du 7 rue Lanmary, à Périgueux, malheureusement disparu, était signalé à la fin du XIX[e] siècle au rez-de-chaussée[30]. Toutes les autres peintures ornent les étages, soit le premier étage pour les bâtiments à deux niveaux d'élévation ou le second étage pour ceux à trois niveaux. Dans ce dernier cas, le décor du second étage semble être le principal, les peintures retrouvées à l'étage inférieur étant purement décoratives, pour ce qui en est perceptible à l'aune des exemples conservés, trop rares toutefois pour en déduire des généralités. Le meilleur exemple en est le 6 rue Notre-Dame[31], à Périgueux (fig. 3). Au premier étage, ne subsistent que des vestiges de palmettes et de motifs géométriques dans l'encadrement d'une niche, des bandeaux croisés dont les intersections sont chargées de fleurettes dans la partie basse du mur opposé. Probablement à la même époque, les murs de l'étage supérieur reçurent un décor à deux registres, largement conservé, dont le principal est animé d'un armorial interrompu par une figure royale.

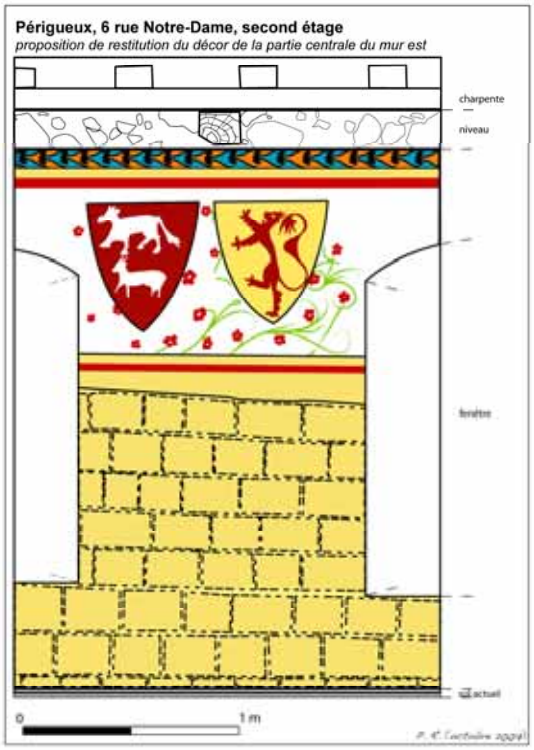


Fig. 3 : Périgueux, 6 rue Notre-Dame, maison, second étage, mur est, proposition de restitution (P. R., 2007).

En milieu castral, le premier étage est le lieu privilégié des décors historiés et héraldiques, quel que soit le nombre de niveaux. Outre les cas particuliers des espaces cultuels, dont les emplacements sont extrêmement variables d'un site à l'autre, ou celui du château de Molières (fig. 4), dont le décor religieux a été peint au rez-de-chaussée sans que l'on connaisse le contexte de sa création[32], plusieurs sites[33] importants témoignent de l'emploi des décors couvrants dans la totalité

[30] VILLEPELET, de ROUMEJOUX, *op. cit.*, p. 52

[31] En dernier lieu, Pascal RICARRÈRE et al., « Périgueux. 6, rue Notre-Dame : nouvelles peintures murales », *Bull. Monum.*, t. 165-IV, 2007, p. 378-381 : les plus anciens décors datent vraisemblablement de la seconde moitié du XIII[e] siècle ou du début du siècle suivant.

[32] Les riches coloris bleu et rouge contrastent avec la maladresse générale du dessin et leur pose à même l'appareil de pierre. La tour maîtresse, élevée dans le dernier quart du XIII[e] siècle, fut jugée insuffisante par le sénéchal de Périgord au début XIV[e] siècle. La construction du château qui devait compléter le dispositif débuta en 1315. Le chantier s'interrompit définitivement en 1318, faute de financements, laissant vraisemblablement l'édifice inachevé. Christian CORVISIER, « Molières : château », dans *C. A. F., 156[ème] session, 1998, Périgord*, Paris : S. F. A., 1999, p. 364-365.

[33] La grande salle du Château-Vieux de Roquetaillade (commune de Mazères) et les châteaux de Villandraut et de Cazes (commune de Saint-Sulpice de Guilleragues).

des espaces intérieurs.

Fig. 4 : Molières, tour, Christ sur les épaules de saint Christophe (Cl. P. R., 2007).

Les décors couvrants

Les décors couvrants, composés de motifs répétitifs, sont destinés à revêtir de manière uniforme une ou plusieurs parois. Le faux appareil en est le représentant le plus courant, mais bien difficile à dater, étant donné le manque d'études à son sujet et le fait que son emploi dépasse largement les limites du Moyen Âge. L'Aquitaine conserve une douzaine d'exemples domestiques répertoriés. Le type le plus répandu est celui composé de doubles traits rouges horizontaux et verticaux ; parfois, il est timbré en son centre d'une fleurette rouge, dont le cœur peut être ou non laissé en réserve. On le trouve, au XIV^{e} siècle, dans les châteaux de Rauzan, Roquetaillade, Villandraut et Cazes. Dans ce dernier, chaque niche, chaque baie en est recouverte. Au premier étage, dans une petite pièce de retrait, où il prend une forme un peu différente puisque le trait horizontal est simple alors que le trait vertical est double, il recouvre même un coussiège[34]. Sur un mur de cette pièce, un arbre dessiné en rouge sur le même enduit est apposé sur le faux appareil, ses feuilles et fleurs s'épanouissant à l'intérieur du réseau quadrillé constitué par ce dernier. À Villandraut, le même décor recouvre les murs et les voûtes des pièces, des escaliers et des couloirs, à tous les niveaux. Il se prolonge aussi sur les niches et les embrasures des archères (fig. 5), comme c'est également le cas au Château-Vieux de Roquetaillade. Partant, peut-être peut-on proposer que ces appareils feints aient servi tant à unifier les volumes, qu'à faire disparaître visuellement, dans l'espace intérieur, la dimension défensive de ces châteaux girondins au profit de leur fonction résidentielle ?

[34] À l'exception de l'assise.

Fig. 5 : Villandraut, château, niche d'archère (Cl. P. R., 2007).

Signalons enfin deux faux appareils atypiques. Le premier se trouve dans l'embrasure d'une baie du logis ruiné du château de Clérans[35] (fig. 6). Chaque entité, de module rectangulaire et tracé en noir, est divisée en deux par une diagonale de même ; les triangles ainsi formés s'opposent par des couleurs contrastantes, selon une palette vive et variée. Au premier étage d'une maison à pans de bois de Marmande, dont l'aménagement initial daterait de la fin du XV^e^ siècle[36], le faux appareil est tracé cette fois en blanc sur un fond bleu gris[37]. Un dernier type de décor couvrant doit être présenté, dont un seul exemple a été recensé en Aquitaine. Il s'agit du vairé aux écus blancs sur fond rouge[38] du 3-5 rue Limogeanne à Périgueux (fig. 7). Il est daté provisoirement du XIV^e^ siècle, par comparaison avec plusieurs exemples de ce type, connus dans d'autres régions[39].

[35] Fin XV^e^ – début XVI^e^ siècle.

[36] Une datation par dendrochronologie, menée en 2006, a fourni une datation approximative dans le dernier quart du XV^e^ siècle pour l'aménagement initial de cette demeure et une reprise structurelle importante à la fin du XVII^e^ siècle ou au début du siècle suivant, qui concerne les deux étages.

[37] Une récente étude, menée par Floréal Daniel et Aurélie Mounier (C. R. P. A. A.), montre que ce décor fut appliqué directement sur les parois en torchis, mais aussi que le fond perçu bleu gris est en fait un noir de carbone.

[38] « Vairé de gueules et d'argent ».

[39] Le plus célèbre est certainement celui du début du XIV^e^ siècle au château de Ravel (Puy-de-Dôme), dont un relevé grandeur nature est exposé au Musée des Monuments Français. On le retrouve également, par exemple, à la même époque, dans une maison de Provins (Seine-et-Marne), sise rue de la Table ronde.

Fig. 6 : Cause-de-Clérans, logis du château, premier étage, fenêtre faux appareil (Cl. P. R., 2007).

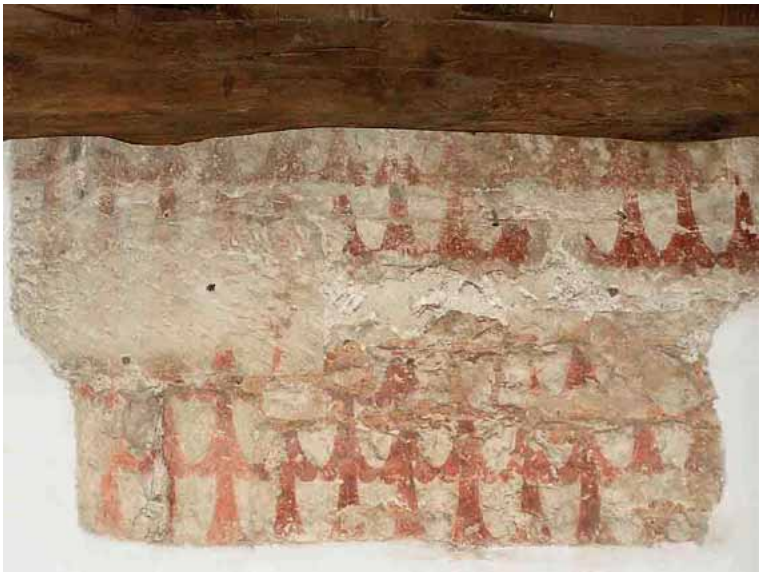


Fig. 7 : Périgueux, 3-5 rue Limogeanne, maison, deuxième étage, vairé (Cl. P. R., 2005).

Les décors historiés : composition

La moitié des peintures historiées[40] s'organise en registres superposés. Il est rare de pouvoir observer ces décors sur toute leur hauteur, en raison des modifications des niveaux de planchers ou de l'altération fréquente des parties basses, plus vulnérables. Néanmoins, quelques décors[41] présentent encore l'intégralité de leur composition : deux registres sont séparés par des éléments, allant du très fréquent double bandeau jaune et rouge d'une dizaine de centimètres de hauteur, à des frises plus ou moins complexes. Celles-ci ont toujours pour limites inférieure et supérieure ledit bandeau (fig. 8). Leur zone médiane est animée le plus souvent par des variantes de motifs géométriques (bandeaux pliés, losanges, grecque) ou végétaux (fleurettes, rinceaux) parfois associés, sans qu'aucune formule ne prenne le pas sur les autres. Les frises historiées sont moins représentées, avec deux exemples connus pour lors. Au 4-6 rue des Farges à Périgueux[42], elle est en

[40] Seize sur trente-deux.
[41] Les 4-6 rue des Farges et 6 rue Notre-Dame à Périgueux ou le 24 bis rue Maubec à Mont-de-Marsan.
[42] Datation provisoire : Fin XIII^{e} – début XIV^{e} siècle.

position sommitale d'une composition à registres. Elle est constituée de carrés réguliers de 50 cm de côté où alternent des motifs de bandeaux pliés et des scènes composant un cycle religieux, parmi lesquelles un Repas chez Simon[43] (fig. 9). Sur le mur sud du 24 bis rue Maubec à Mont-de-Marsan[44], il s'agit d'une frise séparatrice juxtaposant écus armoriés et musiciens (fig. 10).

Fig. 8 : Périgueux, 7 rue de la Constitution, hôtel Gamanson, premier étage, écu sous frise (Cl. P. R., 2005).

Fig. 9 : Périgueux, 4-6 rue des Farges, maison, premier étage, Repas chez Simon (Cl. P. R., 2006).

[43] Agnès MARIN, *op. cit.*, 2003, p. 294
[44] Première moitié XIV^{e} siècle.

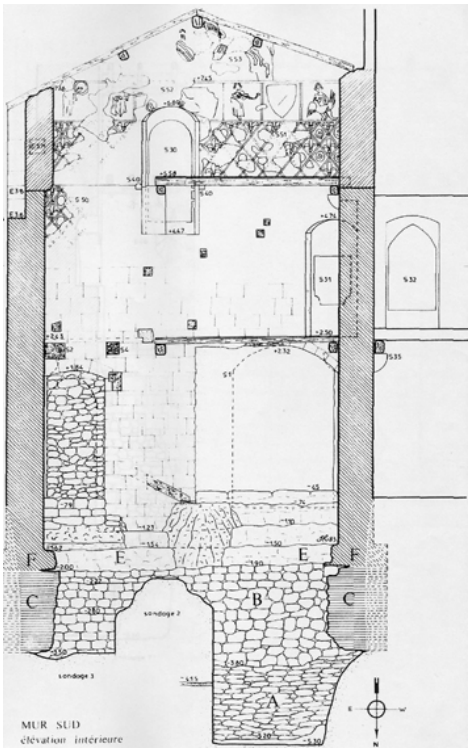


Fig. 10 : Mont-de-Marsan, 24 bis rue Maubec, maison, élévation sud (relevé Fr. Lafargue, 1983).

Les décors monumentaux suffisamment bien conservés autorisent un examen de leur composition générale en fonction des lignes, des aménagements, voire de la hiérarchie de l'espace qui les accueille et montrent la soumission de la composition peinte à l'organisation générale de la pièce. La hauteur des registres peints est proportionnée en fonction de l'ordonnancement vertical des parois et de leurs aménagements. Les motifs qui animent ces registres, eux, sont centrés par rapport aux verticales qui structurent chaque paroi (axe du mur pignon, portion de mur entre deux percements, etc.). À l'inverse, le décor du 4-6 rue des Farges, de composition extrêmement structurée, donne l'impression d'avoir été conçu sans tenir compte des contraintes imposées par le cadre architectural. Certains écus armoriés du registre médian se trouvent ainsi placés partiellement en angle et le bandeau séparant le registre principal d'avec la frise sommitale se plie à la courbure de la grande baie méridionale (fig. 11).

Fig. 11 : Périgueux, 4-6 rue des Farges, maison, premier étage, registre médian (Cl. P. R., 2007).

La question des soubassements, souvent mal conservés, est difficile. Ceux de la chapelle de Beynac et des oratoires de La Roque et de Veyrines ont disparu. Mais, treize autres décors en ont gardé des vestiges. Indépendamment de leurs datations[45], neuf d'entre eux sont composés de tentures feintes[46], deux de motifs géométriques et ornementaux et un seul d'un faux appareil. Parmi cet ensemble, quatre soubassements seulement sont visibles sur une grande hauteur. Il s'agit tout d'abord de la tapisserie du premier étage du château d'Aren (fig. 12)[47] : sous une frise à motifs géométriques, se succèdent les plis multiples d'une lourde tenture, soutenue par une tringle ; les portions de mur laissées visibles par le ploiement de la tenture accueillent des quintefeuilles alternativement rouges et noires. À la maison de Mont-de-Marsan, sur le mur sud du premier étage, se développe un damier sur pointe dont les compartiments accueillent des fleurs de lys[48] (fig. 10). Au premier étage du 4-6 rue des Farges[49], sous une frise de grecque, se superposent des motifs géométriques alliant des palmettes affrontées. Enfin, au second étage du 6 rue Notre-Dame[50], également à Périgueux, cette portion du décor est occupée par un faux appareil noir sur fond ocre jaune, les joints étant rehaussés d'une couleur beige (fig. 3). Sur le mur nord, des sondages font apparaître deux autres motifs : des palmettes semblables à celles de la maison précédente, ici traitées sur fond bleu, recouvertes plus tard par un second décor au treillis losangé ocre, meublé de besants noirs.

Fig. 12 : Aren, château, premier étage, scène courtoise et draperie (Cl. P. R., 2007).

[45] Neuf d'entre eux datent de la seconde moitié XIII^{e} – première moitié XIV^{e} siècle, quatre de la fin XV^{e} – début XVI^{e} siècle.

[46] J'y intègre celui de Casseneuil car la description qu'en firent Jacques Gardelles et Alexandre Jerebzoff laisse tout lieu de penser que ce qu'ils virent n'était pas un appareil feint.

[47] Seconde moitié XV^{e} siècle.

[48] Première moitié XIV^{e} siècle.

[49] Datation provisoire : Fin XIII^{e} – début XIV^{e} siècle.

[50] Datation provisoire : seconde moitié XIII^{e} siècle – début XIV^{e} siècle.

Une maison de Bourdeilles montre toutefois que les peintures murales pouvaient réellement être traitées comme des tableaux (fig. 13). On y voit une scène lacunaire dont l'iconographie n'a pu encore être déterminée, mais dont le cadre est bien visible ; il est constitué par une variante du double bandeau jaune et rouge évoqué plus haut. Celui-ci est doublé de manière à former les bordures intérieure et extérieure de l'encadrement, le plat du cadre étant orné de rinceaux rouges et d'une inscription en lettres gothiques dans la partie supérieure. Bien que celle-ci soit très dégradée, on y distingue une date qui pourrait correspondre au milieu ou à la seconde moitié du XVI^{e} siècle, ce qui, le cas échéant, pourrait permettre de situer la date d'exécution de cette œuvre à la fin de cette période. La persistance de motifs médiévaux associée ici à l'emploi de nouveaux traits de composition empreints d'un goût Renaissance, témoigne de l'évolution lente des sensibilités, de la transition progressive entre les images des deux civilisations et de l'influence de la peinture de chevalet sur la composition des peintures murales en ce XVI^{e} siècle, à travers l'emploi du cadre.

Fig. 13 : Bourdeilles, maison, premier étage, scène encadrée (Cl. J. Laroche, 2007).

Les décors historiés : iconographie

Avec trente-deux occurrences, les décors historiés représentent 56% du corpus. Leur mauvais état de conservation ou leur dégagement partiel ne permettent guère de les comprendre dans leur globalité, ni de les replacer avec précision dans l'ensemble ornemental auquel ils pouvaient appartenir. L'état lacunaire de l'ensemble décoratif les réduit pour moitié à de simples panneaux, isolés de leur contexte originel. C'est le cas par exemple des deux vestiges sauvegardés au premier étage de la maison Belluix[51] (fig. 14). L'iconographie de dix décors n'a pas encore été déterminée de manière certaine, faute d'indices suffisants, du manque d'éléments de comparaison ou encore du fait de leur découverte récente : parmi eux, la figure royale conservée en partie haute du mur pignon nord du 6 rue Notre-Dame (fig. 15) et les scènes découvertes en 2000 à l'hôtel de Comarque à Belvès[52].

[51] Commune de Morlanne ; fin XV^{e} – début XVI^{e} siècle.
[52] Dossier du SDAP de la Dordogne.

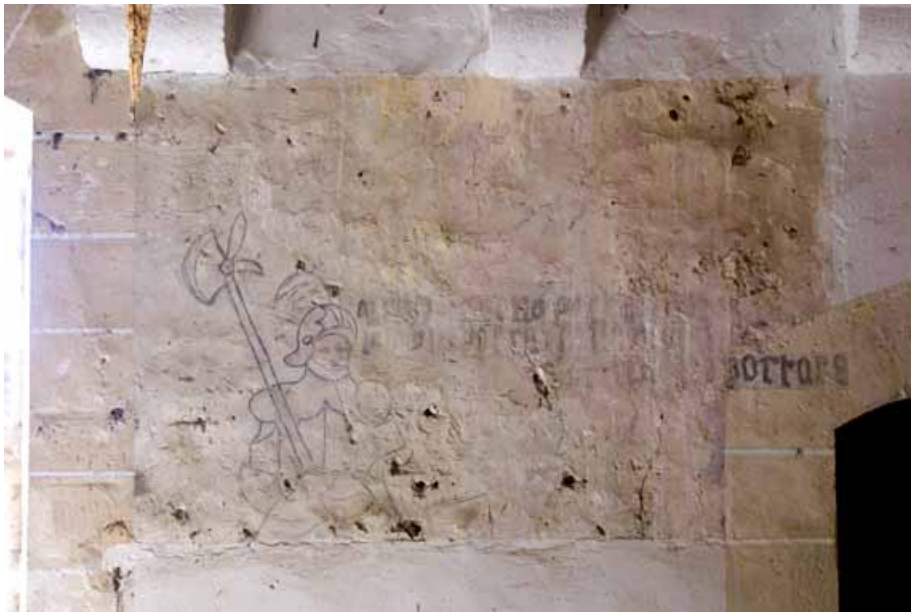


Fig. 14 : Morlanne, maison Belluix, premier étage (Cl. P. R., 2007).

Fig. 15 : Périgueux, 6 rue Notre-Dame, maison, figure royale (Cl. P. R., 2007).

Les scènes et cycles religieux sont de loin les plus nombreux[53]. Ceux des chapelles et oratoires, souvent monumentaux, illustrent la Vie du Christ et quelques saints[54]. Pour lors, hormis le cycle animant la frise sommitale du 4-6 rue des Farges, les salles comportent des scènes ou des figures hagiographiques isolées, comme dans le décor disparu de l'hôtel Gamanson, à Périgueux[55]. Dans la majorité des cas, quel que soit l'espace dans lequel ils sont peints, ils sont associés à des motifs héraldiques. On trouve, par exemple, ce parti dans le décor de La Roque (fig. 1), où les armoiries des commanditaires figurent sur le prie-Dieu placé devant chaque donateur. Dans les décors de Périgueux, cette association du profane et du religieux[56] est d'un autre ordre puisqu'il n'y a pas intégration de l'un dans l'autre, mais juxtaposition des deux.

Parmi les six peintures répertoriées, outre celles de Beynac et de La Roque, qui possèdent un

[53] Environ 40% des décors.
[54] Les plus représentés sont les saints Christophe, Michel, Georges et sainte Barbe.
[55] G. de FAYOLLE, *op. cit.*, p. 238-247.
[56] Cette distinction proprement moderne a-t-elle un quelconque sens pour l'homme du Moyen Âge ?

décor héraldique, trois sont des théories d'écus. L'une d'elles, conservée également dans l'hôtel Gamanson (fig. 8), présente des écus suspendus par un bandeau sous une frise et sur un fond de rinceaux et de fleurettes. Une autre, au 6 rue Notre-Dame (fig. 3), présente les mêmes caractéristiques, à ceci près que les écus ne sont pas suspendus. La troisième, au 4-6 rue des Farges (fig. 11), offre la composition la plus riche, avec un fond recouvert de motifs géométriques sur lesquels sont appliqués des écus inscrits dans des quadrilobes à redents. Ce type de présentation des écus se retrouve dans le décor disparu de l'hôtel Gamanson ainsi qu'au château de Rauzan où, cette fois-ci, le fond est un faux appareil. Le dernier décor héraldique est dans la frise de Mont-de-Marsan (fig. 10).

Restent les très rares sujets liés aux loisirs de la noblesse. On compte seulement trois scènes de chasses, dont la mieux conservée, celle de la salle du château d'Arpaillan[57], présente un chasseur et des chiens courant parmi des arbres, sur un fond clair, semé de fleurs de lys et de rosaces. Les vestiges extrêmement fragmentaires de deux cavaliers affrontés, illustrant vraisemblablement un tournoi, sont conservés dans la partie supérieure du pignon de Mont-de-Marsan (fig. 10). Enfin, mentionnons la danse de Casseneuil[58], malheureusement disparue, l'image du couple du château d'Aren (fig. 12), peut-être une représentation allégorique du mariage ou du printemps[59], dont l'aboutissement du tracé et le traitement du modelé[60] pourraient indiquer un décor en camaïeu plutôt qu'un dessin préparatoire, et les panneaux énigmatiques[61] de la maison Belluix[62] (fig. 14), vraisemblablement moralisateurs.

Bilan provisoire et perspectives

Les hasards de la conservation autant que les lacunes de la recherche dénaturent irrémédiablement la perception de la place du décor peint dans l'architecture domestique régionale. Ce premier état des lieux met ainsi en évidence la fréquence d'emploi de ce type de revêtement intérieur[63], tant en milieu castral que dans les maisons urbaines et rurales.

Les décors historiés y tiennent une place prépondérante et, dans les nombreuses peintures organisées en registres, y occupent les registres principaux, au-dessus d'une tenture ou, plus rarement, d'un décor couvrant à motifs végétaux ou géométriques. Les sujets traités sont en premier lieu religieux, puis héraldiques. Quelques thèmes propres à la vie nobiliaire apparaissent clairement. Mais beaucoup de scènes historiées étant trop lacunaires ou encore partiellement sous badigeons, leur iconographie n'a pu être déterminée encore avec certitude. Les appareillages simulés, si souvent rencontrés, offrent quelques variantes intéressantes de modules et de couleurs. Tracés en rouge sur fond clair, ils sont discrets et unifient visuellement les volumes tout en favorisant la luminosité. Ailleurs, la vivacité des couleurs semble être un autre parti pris de luminosité, plus voyant.

Malheureusement, et ce malgré la bonne volonté de beaucoup de propriétaires, on ne peut que constater l'état de conservation alarmant de maints décors. Dans le meilleur des cas, les peintures sont réduites à de simples panneaux, archéologiquement isolés de leur contexte architectural par des cadres de bois et autres enduits, mais bien souvent, on se trouve face à de simples lambeaux, dernier état de ruine avant leur disparition. Il est donc d'autant plus important de signaler et protéger les quelques décors conservés sur de grandes superficies, témoins majeurs des

[57] Commune de Naujan-et-Postiac ; vraisemblablement du début XVI^{e} siècle.

[58] JEREBZOFF, GARDELLES, *op. cit.*, p. 17-22 ; fin XIII^{e} – début XIV^{e} siècle.

[59] Bernard CHERONNET, Marie LAPLACE-HILAIRE, « Les seigneurs et le château d'Aren-en-Josbaig de la fin du XIV^{e} siècle à 1552 », *Revue de Pau et du Béarn*, 1982 ; milieu XV^{e} siècle.

[60] Les ombres sont traitées en lavis et non par des hachures.

[61] Fin XV^{e} – début XVI^{e} siècle ; les références sont peut-être à chercher dans la littérature courtoise.

[62] BERDOY, MARIN, *op. cit.*, p. 343-372.

[63] Un décor extérieur, très lacunaire, composé de rinceaux rouges sur fond blanc, est conservé sur la façade de la maison de Marmande.

goûts et des modes de vie de différentes catégories sociales de l'époque médiévale, aidant à préciser l'affectation et l'usage des espaces domestiques, l'évolution de la répartition des étages : le 24 bis rue Maubec à Mont-de-Marsan, le 4-6 rue des Farges à Périgueux, l'hôtel de Comarque à Belvès, les châteaux de Cazes, Villandraut et Langoiran. Mais, le site qui mérite notre plus grande attention actuellement est la maison du 6 rue Notre-Dame à Périgueux[64]. En effet, elle offre la rareté de conserver au moins quatre décors médiévaux dont un sur toute la hauteur des parois du second étage. Malheureusement, les efforts des services du Patrimoine[65] n'ont pu empêcher de regrettables destructions de larges plages d'enduits et le sciage de solives.

L'étude en cours devra permettre de replacer les décors inventoriés dans leur contexte architectural, social et historique. Pour y parvenir, la question des datations devra être affinée en tenant compte du contexte architectural et historique de chaque site et en mettant à contribution l'étude des caractéristiques matérielles des peintures[66]. Enfin, l'ouverture sur la problématique de l'ensemble du décor intérieur des demeures médiévales ne pourra être ignorée et sera favorisée par les comparaisons régionales.

Bibliographie complémentaire

Michelle GABORIT, « Peintures murales médiévales du canton de Créon (Gironde) », *Rev. Arch. de Bordeaux*, t. LXXXIII, 1992, p. 63-80.

Michelle GABORIT, Jean-Bernard FAIVRE, « Actualité des découvertes de peintures murales médiévales en Gironde », *Rev. Arch. de Bordeaux*, t. LXXXIV, 1993, p. 79-84.

Michelle GABORIT, Jean-Bernard FAIVRE, « Peintures murales en Entre-deux-Mers : découvertes récentes », dans *L'Entre-deux-Mers à la recherche de son identité. Actes du quatrième colloque tenu à Saint-Loubès, Lormont et à Saint-louis de Montferrand les 15, 16 et 17 octobre 1993* : C. L. E. M. / Amis du Vieux Lormont, 1994, p. 77-86.

Michelle GABORIT, « Nouvelles découvertes de peintures murales médiévales en Gironde au cours de l'année 1996 », *Rev. Arch. de Bordeaux*, t. LXXXVII, 1996, p. 29-38.

Michelle GABORIT « Aspects de la peinture murale médiévale en Périgord », dans *C. A. F., 156ème session, 1998, Périgord*, Paris: S. F. A., 1999, p. 83-93

Michelle GABORIT, *Peintures murales médiévales de Saint-Émilion*, Bordeaux / Saint-Émilion : Ville de Saint-Émilion - Les Amis de Saint-Émilion / Editions Confluences, Patrimoine de Saint-Émilion, 1999, 140 p.

Michelle GABORIT, « Peintures murales médiévales autour de Sauveterre, Gironde », dans *L'Entre-deux-Mers et son identité. Actes du septième colloque tenu à Sauveterre-de-Guyenne les 25 et 26 septembre 1999*, C. L. E. M. / Amis de la bastide de Sauveterre-de-Guyenne, 2000, p. 215-222.

64 RICARRÈRE et al., *op. cit.*, p. 378-381.

65 Le bâtiment est inscrit à l'Inventaire supplémentaire des Monuments Historiques depuis 2004.

66 En collaboration avec l'équipe dirigée par Floréal Daniel (IRAMAT-CRPAA, Université de Bordeaux – CNRS UMR 5060), travaillant sur les peintures murales.

Christian DAVY,
Chercheur, service Patrimoine, Région Pays de la Loire

CONCLUSION DES JOURNÉES D'ÉTUDES

En guise de conclusion de ces journées…

Il faut dès l'abord souligner le grand intérêt que suscita le thème de ces journées d'Angers, tenues en marge de la superbe exposition *D'intimité, d'éternité. La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*. En témoigne, en premier, le nombre élevé de participants qui s'est déplacé à Angers malgré les difficultés rencontrées dans les transports ces jours-ci. Et cela, non seulement pour assister, mais aussi pour concourir aux discussions fructueuses qui s'échangèrent à la suite des communications effectuées par des intervenants issus de l'horizon le plus large possible, puisque l'ensemble du territoire français est représenté et même au-delà, grâce à nos collègues italiens et belges. Ces séances de travail se sont réalisées dans les meilleures conditions possibles, comme chacun d'entre nous l'a constaté, et, sans oublier les institutions - Conseil général de Maine-et-Loire et Conseil régional des Pays de la Loire - qui ont financièrement contribué à la réussite de ces journées, il faut remercier toutes les personnes qui ont œuvré pour notre confort de scientifiques et plus spécifiquement Madame Élisabeth Verry et les Archives départementales de Maine-et-Loire qui nous ont si agréablement accueillis et surtout Thierry Pelloquet, Claire Steimer et Bruno Rousseau, du service départemental de l'Inventaire de Maine-et-Loire, qui ont si parfaitement joué le rôle ingrat de cheville ouvrière de manière à ce que tout soit réussi. Encore merci à eux.

L'intérêt manifesté pour le *Décor peint dans la demeure au Moyen Âge* vient pour une part de ce qu'il s'agit d'un sujet d'étude d'actualité. Malgré un état déplorable de conservation, bien pire que celui d'une architecture déjà fort malmenée par les nécessaires remaniements occasionnés par le désir humain d'amélioration de l'habitat, ces peintures murales témoignent d'un aspect de la société médiévale dont la connaissance est en plein renouvellement. La volonté d'y travailler ensemble : archéologues, universitaires, historiens de l'art, professionnels du patrimoine et bénévoles, a été patente. Cette attention à ce thème n'est pas une nouveauté, mais plutôt un regain. En effet, le XIX^{e} siècle s'intéressait au décor civil médiéval, comme en témoignent les chapitres que lui consacrent Gélis-Didot et Laffillée dans leur fameuse publication *La peinture décorative en*

France… On y retrouve déjà un schéma d'un tournoi avec héraut d'armes peint à Hérisson dans l'Allier : ce motif nous a été présenté tout au long de ces journées. Cependant, le décoratif et l'ornemental perdirent quasiment tout leur intérêt auprès des médiévistes au cours des trois premiers quarts du XX^{e} siècle au profit d'autres thématiques. Il faut attendre la fin du siècle pour constater un net retour grâce ou à cause, selon le point de vue adopté, du nombre élevé des découvertes réalisées depuis une trentaine d'années. Il est possible de constater actuellement la volonté générale d'établir un corpus - malgré l'utopie de l'exhaustivité totale en ce domaine - avant toute étude. Ces journées ont démontré, semble-t-il, que ce corpus commence à être suffisamment fourni pour poser les premiers constats. Les interventions que le public a attentivement écoutées ont montré cette volonté de tout enregistrer sur l'ensemble du territoire, du plus petit et plus modeste indice jusqu'au programme iconographique prestigieux, permettant ainsi de révéler les ambitions sociales, intellectuelles et financières des commanditaires. Ce corpus est réellement bien entamé et déjà quelques constatations sont à énoncer.

Sur un plan méthodologique, il est apparu clairement que le décor réalisé en peinture murale ne peut pas être abordé comme un objet isolé. L'ensemble des interventions a montré non seulement la nécessité de comprendre l'architecture dans laquelle le décor peint a été appliqué, mais aussi d'en saisir le contexte intellectuel, religieux, social ou artistique. Cela, en s'attachant aux sources textuelles ou iconographiques d'une part et en observant d'autre part d'autres domaines artistiques et décoratifs : enluminure, vitrail ou céramique de pavement... Deux manières pour aborder ce qui vient d'être dit ont été recensées à travers les interventions. L'une procède par approche topographique dans l'édifice, l'autre aborde le décor en une entité complète et tente de la replacer dans son contexte, notamment architectural. Les deux ont leur intérêt, mais est apparu à plusieurs reprises, au détour de plusieurs questions d'intervenant ou provenant de l'assistance, le besoin d'un vocabulaire qui soit normalisé, de manière à ce que le lecteur puisse comprendre le plus exactement possible la pensée de l'auteur. Ainsi, des mots, comme médaillon, tondo, décor ou imitation, montrent que cette demande s'établit à tous les niveaux du vocabulaire : formel, descriptif ou conceptuel. La troisième voie d'approche, celle de la consultation des archives, s'est avérée ambiguë, à la fois riche et pauvre. À plusieurs reprises, des intervenants ont évoqué ces noms de peintre sans œuvre. Cependant, l'avenir reste prometteur. Outre les découvertes possibles, l'ensemble des comptes n'a pas été dépouillé en fonction de cette question.

Le décor peint était omniprésent au Moyen Âge. Il recouvrait les murs de toute sorte d'habitat, du palais des plus hauts personnages à la simple maison en terre, matériau des plus fragiles repéré lors de fouilles archéologiques. Si l'existence de décor peint était connu par les textes dans les demeures de la haute aristocratie ; sa présence commence à être mieux perçue dans l'habitat de la moyenne et de la petite noblesse rurale. Dans le manoir, le décor peint permet de connaître, petit à petit, les goûts de ces seigneurs qui entendent les étaler dans le lieu d'ostentation publique qu'est la salle ou se les réserver dans les espaces plus intimes. Les demeures urbaines, là où il est difficile de bien repérer le noble du notable non noble, étaient également peintes et les témoins conservés permettent par exemple une approche des idées des uns et des prétentions des autres. N'oublions pas également que les lieux communautaires étaient également ornés. On a pu constater ainsi que les édifices militaires étaient aussi bien concernés que les hôpitaux ou salles des malades. Ces décors peints n'étaient pas faits pour durer et ils étaient sujets à un renouvellement rapide. Combien de décors nous été présentés sous d'autres peintures murales appliquées par la suite ?

Les interventions ont montré que la peinture murale présentait un contenu consensuel dans la période retenue, c'est-à-dire la seconde moitié du Moyen Âge et qu'à l'intérieur de cette phase historique, le XIV^{e} siècle peut être considéré comme une manière de charnière. Le décor ornemental est principalement un décor de présentation. Basé sur un répertoire alternant les motifs géométriques et les motifs végétaux et balançant peu ou prou avec le décor figuré ou historié, il

présente à sa manière l'architecture. La structure de ces décors est souvent constituée de registres remplis de motifs répétitifs et limités par des bordures. Ce type de décor couvrant suit et souligne la structure de l'architecture par la répétition des motifs qui couvrent les murs et par les bordures qui suivent les lignes de force de l'édifice. Le décor peint est aussi un décor de présentation de son commanditaire, car l'idée d'appartenance à un même monde se révèle derrière cette peinture structurée comme l'architecture. Sur cette base, l'idée d'appartenance à une entité commune transparaît aussi derrière la fréquente utilisation de l'héraldique. Ces présentations organisées de multiples écus armoriés permettent à l'individu, seigneur féodal ou notable non noble, d'affirmer son appartenance au groupe d'une manière générale ou à l'occasion d'un évènement particulier. Ainsi, un tel armorial permet au commanditaire de préciser la place qu'il tient dans la hiérarchie féodale, d'exposer en quelque sorte son « niveau social ». Si la possibilité de reconstituer en totalité ces armoriaux est rarement offerte à cause d'une conservation défectueuse, il est apparu au détour de certaines interventions que, parfois, ces décors d'armoiries pourraient aussi être trompeurs, agissant alors comme simple décor ornemental utilisant l'écu armorié comme motif décoratif, en somme un décor *parahéraldique*. Enfin, la peinture murale dans la demeure est un support d'images consensuelles. Par la présentation des thèmes chevaleresques, les nombreuses images peintes de tournois et de chasse délivrent elles aussi un message identique d'un bout à l'autre du territoire : les mêmes valeurs d'une représentation sociale partagée par tous les membres de même niveau social. Même s'il est possible de saisir quelques nuances dans l'expression, ici les commanditaires et les peintres les expriment de manière totalement développée, alors que là le rendu s'effectue sous une forme synthétique.

Le XIV^{e} siècle s'est révélé au fil des interventions comme une période particulière. À la fois prolongement de ce qui avait été réalisé au cours des deux siècles précédents, c'est aussi au long de ce siècle-là que sont apparues et qu'ont mûri les transformations des éléments qui s'observent dans les décors du XV^{e} et du début du XVI^{e} siècle. Manifestement, c'est à partir de ce moment que l'organisation décorative s'est transformée - plus ou moins rapidement et plus ou moins radicalement selon les zones géographiques. L'équilibre entre le décor géométrique et le décor végétal qui existait précédemment est rompu alors au profit d'une plus grande présence du végétal. Ce végétal que l'on découvre de plus en plus fréquemment en décor de fond de scène ou en représentation de la nature elle-même, bien entendu organisée par la main de l'homme. Par ailleurs, le répertoire iconographique s'enrichit considérablement. Les thèmes figurés abordent des domaines peu restitués ou totalement inédits jusqu'à présent. Les thèmes religieux, de plus en plus nombreux et de plus en plus variés, rendent compte non seulement du développement de la piété individuelle, mais aussi de l'ambition moralisatrice des commanditaires. Celle-ci peut s'exprimer dissimulée derrière une imagerie satyrique ou le questionnement par images-rébus. Les commanditaires ne se contentent plus des idées communes présentées par le tournoi, la chasse ou l'écu armorié, car ils veulent aussi d'autres rêveries en contemplant sur les murs les épisodes des épopées transmises jusque là par la littérature, peut-être teintées en fin de période, de la nostalgie d'une société féodale passée et idéalisée. C'est, enfin, à travers cette large ouverture du répertoire iconographique que peut être perçue l'émergence de l'homme en tant qu'être individualisé, celui qui occupera les premiers plans aux siècles suivants, et cela, grâce à ce désir de représenter en peinture murale l'intimité du couple et, même, la plus grande intimité physique de l'individu.