

Université Toulouse Jean Jaurès
UFR Histoire, Histoire de l'Art et Archéologie
Mémoire de Master 2 – Études médiévales
Mention Histoire de l'Art

Les plafonds peints du château de Pomas (Aude)

Marion Ortiz



Sous la direction de Madame Virginie Czerniak
Maître de conférences en Histoire de l'art médiéval
à l'université Toulouse Jean Jaurès
Volume de Texte

Juin 2021

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier Madame Virginie Czerniak, Maître de conférences en Histoire de l'art médiéval à l'université Toulouse Jean Jaurès, pour la direction de ce mémoire, et plus particulièrement pour sa confiance renouvelée, sa bienveillance et ses précieux conseils.

Ces années de recherches n'auraient pu se conduire sans le soutien de l'association internationale de Recherche sur les Charpentes et Plafonds peints médiévaux. Ce faisant je remercie sa présidente Madame Monique Bourin pour l'intérêt porté à ce mémoire et sa bienveillance. Merci également à Monsieur Georges Puchal pour la réalisation de la campagne photographique des plafonds, qui fut d'une grande aide à l'étude des peintures, ainsi qu'à Monsieur Jean-Pierre Sarret pour son travail de relevés autour des closoirs repeints. Plus largement, ma reconnaissance va à l'ensemble des membres de l'association avec qui j'ai pu échanger lors de journées d'études, je pense notamment à Madame Valérie Dumoulin pour ses connaissances en armoiries médiévales, à Madame Delphine Grenet pour ses conseils de lecture, et à Madame Lannie Rollins pour nos nombreux échanges autour des plafonds peints languedociens.

Ce mémoire de recherche a été marqué par de nombreux déplacements et la consultation de ressources dans de nombreuses institutions qui ont su m'accueillir et me guider. Je remercie Madame Fabienne Tuset, documentaliste pour les Monuments Historiques à la Direction régionale des affaires culturelles de Montpellier, Madame Marie-France Pauly de l'Unité départementale de l'architecture et du patrimoine de Carcassonne, Monsieur Alain Nafilyan de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine à Paris, et enfin les archivistes des Archives départementales de l'Aude. Je souhaite également exprimer ma reconnaissance envers l'équipe du Service Connaissance et Inventaire des patrimoines de Toulouse (Inventaire régional Occitanie) pour leur accueil durant un stage de deux mois autour de l'indexation des plafonds peints. Mes remerciements vont en particulier à Monsieur Maurice Scellès, à Monsieur Rolland Chabbert, à Madame Alice de la Taille et Madame Sylvie Decottignies. Je les remercie pour leur accueil, leur bienveillance, et plus largement pour l'expérience que j'ai pu acquérir à leurs côtés.

L'accès aux plafonds, indispensable à leur étude, n'aurait pu se faire sans la coopération du propriétaire du château : je tiens par conséquent à remercier Monsieur Roeland Aerts pour son accueil et sa disponibilité.

Enfin, j'adresse mes remerciements amicaux à mes camarades de recherche : Hortense Rolland, Camille Saint-Pierre et Alice Hébert. Merci également à mes proches, à ma mère, à mon compagnon, Gaspard pour son soutien sans faille et ses nombreuses relectures, à mes amis qui sauront se reconnaître à travers ces quelques lignes pour leurs encouragements.

Sommaire

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	8
A. Présentation du sujet	8
A.1. Le château	8
A.1.1. Contexte historique	9
A.1.2. Description architecturale	10
A.2. Les plafonds peints	17
A.2.1. Description de la structure	17
A.2.2. Historiographie du sujet	20
A.3. Les seigneurs de Pomas : les familles Rabot et Voisins	27
B. Présentation générale du corpus	30
B.1. Méthodologie de l'inventaire	30
B.2. Spatialisation des données récoltées	32
B.3. Axes de recherche	34
CHAPITRE 1. LA CONSTRUCTION D'UN DISCOURS EMBLEMATIQUE PAR L'IMAGE : LES ECUS ARMORIES	35
1. 1. Présentation du corpus	35
1.1.1. État du sujet	35
1.1.2. Difficultés et limites du sujet	36
1.2. L'identification des armoiries	38
1.2.1. Grille de lecture des émaux et métaux	38
1.2.2. Propositions d'identification	39
1.2.2.1. Le roi et son entourage	39
1.2.2.2. Les grandes familles seigneuriales et comtales	40
1.2.2.3. Le pouvoir politique local	41
1.2.2.4. Le pouvoir religieux	45
1.2.2.5. Le commanditaire et ses alliances	46
1.2.2.6. Les identifications incertaines	48

1.2.2.7. Les armoiries non identifiées	51
1.3. Étude stylistique	53
1.3.1. La forme de l'écu	53
1.3.2. Un schématisme et une uniformité des meubles ?	54
1.3.3. Symétrie et plénitude des figures	56
1.3.4. Les couleurs	57
1.3.5. La mise en valeur des armoiries	57
1.4. Organisation et fonctions du décor armorié	58
1.4.1. Proposition de datation des peintures grâce à l'héraldique.	59
1.4.2. L'organisation des écus armoriés au sein du décor	60
1.4.3. Le programme héraldique	63
1.4.3.1. Un hommage rendu au roi	64
1.4.3.2. La mise en avant d'un réseau social	65
1.4.3.3. Un discours sur la famille et la fécondité	67
1.4.3.4. La réception et l'appropriation d'un décor domestique	68
CHAPITRE 2. REPRESENTER L'INDIVIDU : L'IMAGE DE SOI DANS L'UNIVERS DOMESTIQUE	70
2.1. Présentation du corpus	70
2.2. Étude stylistique	71
2.2.1. Entre raideur et mouvement	71
2.2.2. Volumes et expressivité des visages	73
2.2.3. La place du vêtement	74
2.3. De la manifestation d'une identité collective à l'émergence d'une identité individuelle : la question du portrait	75
2.3.1. Les notions d'identité et de portrait au Moyen Âge	75
2.3.2. L'expression d'une identité collective	77
2.3.2.1. Le plafond de salle nord	77
2.3.2.2. Le plafond de salle sud	79
2.3.2.3. Lecture croisée	80
2.3.3. L'émergence d'une identité individuelle ?	82
CHAPITRE 3. L'ANIMAL ET LE MONSTRUEUX	84
3.1. Présentation du corpus	84

3.2. Étude stylistique	85
3.2.1. Le recours à plusieurs cadrages	85
3.2.1.1. Des vues générales	85
3.2.1.2. Des « portraits » d'animaux	85
3.2.2. Le traitement du corps	86
3.2.2.1. Des corps sinueux	86
3.2.2.2. Le traitement des plumes et de la fourrure	86
3.3. Les relations entre l'Homme et l'animal : des rapports de domination	87
3.3.1. L'ordre édénique : la classification des êtres	87
3.3.2. La chasse : la valorisation sociale du commanditaire	87
3.3.3. Les animaux ambivalents	88
3.4. Les hybrides : la transgression du monde ordonné	90
3.5. Le monstrueux et le fantastique : introduction d'un discours moralisateur	92
 CHAPITRE 4. IMAGES DE LA DEVOTION DOMESTIQUE	 95
4.1. Présentation du corpus	95
4.2. L'intégration d'images religieuses dans l'espace domestique	95
4.2.1. La <i>Mater Dolorosa</i>	95
4.2.2. L'Annonciation	97
4.2.3. La décollation de saint Jean-Baptiste	99
4.3. L'angoisse du salut	99
4.3.1. Les thèmes macabres	99
4.3.2. Les pouvoirs prophylactiques des saints	100
4.3.3. L'évocation du rite eucharistique	101
 CHAPITRE 5. LA REPRESENTATION DE L'ENFANCE : INTRODUCTION D'UNE NOUVELLE FORME DE REPRESENTATION ?	 103
5.1. Présentation du corpus	103
5.2. Étude stylistique	105
5.2.1. Le traitement du corps : à la recherche de réalisme ?	105
5.2.2. L'adoption d'une nouvelle figure ornementale : le <i>putto</i>	107
5.3. La mise en scène de l'enfance	108

5.3.1. La place de l'enfant dans la société médiévale du XV ^e siècle	109
5.3.2. Les jeux d'enfants	110
CHAPITRE 6. LE MONDE VEGETAL : ENTRE ORNEMENTS ET NATURE DOMESTIQUEE.	113
6.1. Présentation du corpus	113
6.2. Le végétal comme motif ornemental	114
6.2.1. Typologie des ornements végétaux	114
6.2.1.1. Les ornements sous forme de frise (couvre-joints et chanfreins)	114
6.2.1.2. Les ornements présents sur les closoirs	115
6.2.2. Schématisation et stylisation des formes	116
6.2.3. Les fonctions de l'ornement	117
6.2.3.1. La fonction visuelle de l'ornement	118
6.2.3.2. La fonction symbolique de l'ornement	119
6.3. La représentation d'une nature domestiquée	120
6.3.1. Le végétal comme sujet de représentation à part entière	120
6.3.2. La valeur sociale du végétal : une métaphore d'un idéal amoureux	121
CHAPITRE 7. LECTURE CROISEE DES PROGRAMMES ICONOGRAPHIQUES. ESSAI DE SYNTHESE.	124
7.1. La mise en scène d'une identité : l'affirmation d'une ascension sociale.	124
7.2. Un discours sur la famille : entre idéal amoureux et désir de fécondité.	125
CONCLUSION	128
SOURCES	130
1. Sources manuscrites	130
2. Sources imprimées	131
BIBLIOGRAPHIE	133

Introduction

A. Présentation du sujet

Les recherches entreprises dans le cadre de ce mémoire ont pour but d'étudier les plafonds peints du château de Pomas situé dans le département de l'Aude. Ce sujet a été choisi en raison d'un intérêt personnel pour la production artistique au sein de l'univers domestique, et plus particulièrement pour un support encore peu mis en avant dans l'enseignement universitaire. Le sujet a été proposé par Madame Monique Bourin, professeure émérite en Histoire médiévale à l'Université Paris 1 et présidente de l'association internationale de Recherche sur les Charpentes et Plafonds peints médiévaux¹. Cette rencontre a pu se faire grâce à Madame Virginie Czerniak, maître de conférences en Histoire de l'art médiéval à l'Université Toulouse Jean Jaurès, qui assure la direction de ce mémoire.

Le choix de réaliser une étude monographique sur un ensemble spécifique se justifie pour des raisons de commodité, qui sont à mettre en lien avec le changement récent de propriétaire du château rendant l'ensemble accessible. L'édifice ayant été pendant longtemps dans un état d'abandon, une étude actualisée sur le terrain ne pouvait avoir lieu jusqu'à aujourd'hui. Enfin, les plafonds peints du château de Pomas disposent d'un décor d'une très grande richesse aux thèmes iconographiques extrêmement variés n'ayant pas fait l'objet de recherches récentes et approfondies.

A.1. Le château

L'objet d'étude de ce mémoire étant indissociable de l'architecture, il apparaît nécessaire de procéder dans un premier temps à une étude historique et architecturale du château dans le but de mieux comprendre le contexte de réalisation des plafonds.

¹. Créée en 2008, la RCPPM promeut la recherche et la connaissance sur les plafonds peints médiévaux selon une approche pluridisciplinaire. Voir <http://rcppm.org/blog/>

A.1.1. Contexte historique

Le territoire de Pomas est mentionné dans plusieurs sources textuelles dès le IX^e siècle². Celles-ci font référence à plusieurs donations réalisées avec l'abbaye de Saint-Hilaire. D'après Dominique Baudreu, ces échanges suggèrent qu'une partie du territoire de Pomas, voire sa totalité, était placée sous la subordination de l'abbaye³. Les premières mentions du château sont datées du XIV^e siècle, où le lieu est désigné sous le terme de *castrum* en 1319⁴. Il est cependant probable qu'un premier château existait dès la seconde moitié du XII^e siècle. Plusieurs mentions laissent en effet supposer l'établissement de seigneurs laïques durant cette période parmi lesquels Ponce de Pomars⁵ et Pierre de Pomas⁶. En 1327, la seigneurie est partagée entre différents co-seigneurs, Arnaud Hélie, Simon Goloinh (ou Goulers) et Raymond de Bringuier⁷. La seigneurie semble rester dans les biens des familles Bringuier et Goloinh jusqu'en 1377. À cette date, elle est partagée avec Guillaume d'Aban, époux d'Alpais Goloinh, et successivement avec Jacques Pech, puis Guillaume Pech. La famille d'Aban conserverait le titre de seigneur de Pomas jusqu'au milieu du XV^e siècle⁸. À partir de cette date, la famille Rabot, probablement originaire de Limoux, obtient une partie de la seigneurie. En 1452, Jean Rabot dénombre pour la demi-seigneurie⁹. Il est anobli par ordonnance royal en juillet 1455¹⁰. Parmi ses quatre fils, Antoine Rabot est présenté comme seigneur de Pomas dès 1490 dans la liste des consuls de Limoux¹¹. Il serait le commanditaire des plafonds peints conservés dans le château où les armes parlantes de la famille et de leurs alliances sont représentées à plusieurs reprises. À partir du troisième quart du XVI^e siècle, la seigneurie passe aux mains de la famille de Voisins suite à une alliance contractée entre Peyronne Rabot et Guillaume de Voisins. Leur fils, Gabriel Rabot, dit de Voisins, succède à son oncle et devient seigneur de Pomas avant sa

² Antoine SABARTHES, *Dictionnaire topographique de la France. 5. Dictionnaire topographique du département de l'Aude : comprenant les noms de lieu anciens et modernes*, Paris, Imprimerie nationale, 1912, p. 318.

³ Astrid HUSER, Dominique BAUDREU et Serge BONNAUD, « Le Château », *Pomas (Aude) : rapport de diagnostic*, Nîmes, Inrap MED, 2008, p. 21.

⁴ A. SABARTHES, *Dictionnaire topographique de la France. 5. Dictionnaire topographique du département de l'Aude : comprenant les noms de lieu anciens et modernes*, op. cit, p. 318.

⁵ Alphonse MAHUL, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne*, Paris, V. Didron, 1857, vol. tome V, p. 49-56.

⁶ Thomas BOUGES, *Histoire ecclésiastique et civile de la ville et diocèse de Carcassonne, avec les pièces justificatives, et une notice ancienne et moderne de ce diocèse.*, Paris, Pierre Gandovin, 1741. p. 166

⁷ Pierre TIMBAL, *Un conflit d'annexion au Moyen Âge, l'application de la coutume de Paris au pays albigeois*, Paris, 1950, p. 61-62.

⁸ *Ibid.*

⁹ P. TIMBAL, *Un conflit d'annexion au Moyen Âge, l'application de la coutume de Paris au pays albigeois*, op. cit.

¹⁰ Yves DOSSAT, *Le Languedoc et le Rouergue dans le Trésor des chartes*, C.T.H.S., 1983, p. 387.

¹¹ L.-H. FONDS-LAMOTHE, *Notices historiques sur la ville de Limoux*, Limoux, J. Boute, 1838, p. 247.

majorité vers 1566. Sa descendance conserve la seigneurie jusqu'en 1719, date à laquelle Odet II de Voisins meurt foudroyé¹². La seigneurie de Pomas est alors acquise par Guillaume Castanier d'Auriac, et est confisquée à sa petite-fille, la marquise de Poultry, en 1793¹³. D'après Alphonse Mahul, le château est acheté à cette période par Raymond Hérisson, un imprimeur de Carcassonne.¹⁴ L'édifice reste dans les biens de la famille comme en atteste une mention de 1851 où Ambroise Hérisson est désigné comme propriétaire du château. En 1863, l'édifice devient la propriété de M. Fort¹⁵. Au cours du XX^e siècle, le château est partiellement habité par la famille Pech-Marty qui le vend au début des années 1970¹⁶.

A.1.2. Description architecturale

Le château de Pomas est un ensemble castral situé en plein cœur de la vallée de l'Aude entre deux pôles importants dans le Bas-Languedoc médiéval, à savoir Carcassonne et Limoux. Positionné sur une éminence, il est encadré à l'ouest du bourg et à l'est d'un fossé séparant l'édifice du plateau. À l'est de celui-ci est implantée l'église paroissiale Saint-Julien et Sainte-Basilisse, dont les premières mentions textuelles remontent au XIV^e siècle¹⁷. La configuration d'ensemble permet de distinguer ainsi deux principaux pôles qui ont connus des développements successifs. Les travaux de Dominique Baudreu suggèrent l'installation d'un premier château aux abords duquel s'est adjoint un bourg circulaire constituant un périmètre fortifié dont la périphérie devait être délimitée à l'origine par un fossé¹⁸. Ce bourg aurait subi des modifications au nord et au sud au profit du développement de l'emprise du château durant le bas Moyen Âge et à l'époque moderne. À l'est de l'ensemble castral, l'église paroissiale Saint-Julien et Sainte-Basilisse forme avec le cimetière un enclos ecclésial isolé¹⁹.

¹². AD11, 2 E 105/2

¹³. A. HUSER, D. BAUDREU et S. BONNAUD, « *Le Château* », *Pomas (Aude) : rapport de diagnostic*, op. cit, p. 19.

¹⁴. A. MAHUL, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne*, op. cit, p. 54.

¹⁵. *Ibid.*

¹⁶. A. HUSER, D. BAUDREU et S. BONNAUD, « *Le Château* », *Pomas (Aude) : rapport de diagnostic*, op. cit, p. 25.

¹⁷. A. MAHUL, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne*, op. cit.

¹⁸. A. HUSER, D. BAUDREU et S. BONNAUD, « *Le Château* », *Pomas (Aude) : rapport de diagnostic*, op. cit, p. 22.

¹⁹. L'église Saint-Julien et Sainte-Basilisse possédait une charpente en bois peint probablement du XIV^e siècle. Des fragments, dont 45 corbeaux, ont été déposés au cours de la réfection du plafond dans les années 1980. Ces derniers ont été classés au titre d'objet en 1983. Malheureusement, il n'a pas été possible d'identifier leur lieu de conservation actuel, nous empêchant d'élargir le sujet du mémoire aux plafonds peints médiévaux de la commune de Pomas. Toutefois, nous souhaitons à terme proposer une étude héraldique à partir des photographies réalisées

L'ensemble est accessible par différentes voies reliant l'église au bourg castral et au village de Saint-Hilaire. L'isolement topographique de l'église par rapport au bourg et au château reste cependant difficile à expliquer. Néanmoins, cet éloignement spatial matérialise la coexistence de deux pouvoirs distincts sur le territoire de Pomas avec un bourg castral sous l'autorité du seigneur et un enclos ecclésial sous la dépendance de l'abbé de Saint-Hilaire.

Dans son état actuel, le château de Pomas a une forme de quadrilatère trapézoïdale composé de trois corps de bâtiment encadrant les côtés est, nord et ouest d'une cour intérieure²⁰ (**Fig. 1**). Les angles du château sont marqués par trois tourelles à encorbellement de forme semi-circulaire. L'angle sud-ouest est quant à lui flanqué d'une tour quadrangulaire massive qui correspond à un aménagement postérieur, probablement du XVI^e siècle (**Fig. 2**). L'édifice se développe sur quatre niveaux desservis par un escalier en vis situé à l'angle nord-est de la cour, avec un sous-sol, un rez-de-chaussée et deux étages. Le second étage n'étant pas accessible en raison de l'effondrement de la partie sommitale de l'escalier en vis, il n'est pas compris dans l'étude. Les élévations extérieures sont en majorité composées de moellons de molasse et de poudingue²¹. Elles se caractérisent par un double système défensif avec en rez-de-chaussée une série d'archères cruciformes à la base circulaire et en couronnement des trous de hourdage régulier qui se poursuivent également sur les tourelles d'angle (**Fig. 3**). Cet état atteste la fonction militaire et défensive de l'édifice qui correspondrait à une première occupation entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle.

La façade est, qui constitue le pan le plus long, accueille l'entrée principale de l'édifice qui se caractérise par une porte à deux battants couverte d'un arc brisé composé de larges claveaux rayonnants chanfreinés. Un écu aux armes de la famille Pomariis est sculpté sur la clef²² (**Fig. 4**). La porte est interrompue à son sommet par une saignée horizontale, témoignage de l'implantation d'une terrasse au cours du XX^e siècle. Au-dessus de la porte, trois consoles tronquées marquent la présence de la bretèche qui la défendait. À l'origine, l'entrée du château était probablement desservie par un pont-levis qui reliait le plateau à l'édifice. Le premier étage

par l'abbé Jean Pauc (ancien CAO) en 1982 qui bénéficierait d'une publication sur le site de la RCPMP. Voir <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM11002303>

²⁰. Notre étude reprend et complète le diagnostic archéologique réalisé par Astrid Huser en 2008, voir A. HUSER, D. BAUDREU et S. BONNAUD, « *Le Château* », *Pomas (Aude) : rapport de diagnostic*, op. cit. Les différentes datations proposés s'appuient sur son travail. Nous tenons par ailleurs à remercier Monsieur Maurice Scellès, Conservateur en chef honoraire du Patrimoine auprès du service régional de l'Inventaire, pour la relecture de ce travail, son aide sur le terrain et sa grande disponibilité. Qu'il trouve ici nos plus sincères remerciements.

²¹. *Ibid.*

²². *Ibid.*

de la façade est percé par une série de grandes baies à croisées, dont une partie serait du XV^e siècle mais aurait fait l'objet de reprises au XX^e siècle²³. Le second étage est rythmé par une série de baies quadrangulaires parmi lesquelles une baie géminée, dont la partie basse a été remontée. L'élévation nord, qui donne sur le village fortifié, est légèrement en biais par rapport aux autres élévations. Le rez-de-chaussée est marqué par des aménagements récents qui se manifestent notamment par l'implantation d'une baie centrale permettant un accès direct au sous-sol depuis la rue. L'élévation ouest se caractérise par le percement de deux baies quadrangulaires surmontant cinq consoles à hauteur du premier étage. Celles-ci devaient initialement être des bretèches qui auraient été transformées par la suite en balcon. Située dans un dénivelé naturel, l'élévation sud constitue l'élévation la plus exposée du bâtiment. Elle a été en partie remaniée à l'est avec l'implantation d'une tour quadrangulaire qui se développe sur trois niveaux. Au rez-de-chaussée, une entrée latérale permet un accès direct à la cour du château. Elle est surmontée par une bretèche située au second étage.

L'édifice est composé de trois corps de bâtiment encadrant les côtés est, nord et ouest d'une cour quadrangulaire. Celle-ci est aujourd'hui délimitée côté sud par un mur construit en parpaings de béton et dont le rez-de-chaussée est percé par deux arcs en plein-cintre retombant sur un pilier central (**Fig. 5**). Ce mur constitue une transformation postérieure au gros œuvre du château et a peut-être été réalisé au XVII^e ou au XVIII^e siècle²⁴. Dans son état initial, la cour devait former un ensemble plus vaste qui s'étendait jusqu'à l'élévation extérieure sud du château. L'ensemble des élévations intérieures de l'édifice ont connu de profonds bouleversements au cours des siècles. L'élévation orientale est percée au rez-de-chaussée et au premier étage par plusieurs petites baies à chanfrein attribuables au XV^e siècle. L'élévation connaît à la même période des modifications au nord avec l'ajout d'un escalier en vis prenant la forme d'une tour circulaire, dont l'accès se fait en rez-de-chaussée par une porte surmontée d'un tympan curviligne au sein duquel un écu aurait été bûché (**Fig. 6**). Les piédroits de la porte présentent quant à eux un décor prismatique complété de moulure. L'escalier a été remonté jusqu'au premier étage, de même que la partie sommitale de la tour qui a été reconstruite en parpaing de béton au XX^e siècle²⁵. Les élévations intérieures nord et ouest ont été en grande

²³. *Ibid.*

²⁴. *Ibid.*

²⁵. Christiane TARBOURIECH, *Projet de restauration et aménagement du château de Pomas. Diagnostic.*, Carcassonne, 2008.

partie remontées sans que cela puisse s'expliquer. Astrid Huser évoque la possibilité d'un éventuel incendie dont des traces sont visibles à l'intérieur du bâtiment nord²⁶. Les élévations sont constituées d'un appareil hétéroclite et irrégulier avec en partie basse du moellon, des galets et des tuiles, et pour le reste des élévations des galets assemblés avec un mortier blanc. L'élévation intérieure nord conserve à sa base un soupirail ouvrant sur le sous-sol. L'élévation ouest est percée en rez-de-chaussée par deux baies permettant d'accéder à l'intérieur du bâtiment ouest (**Fig. 7**). L'élévation intérieure sud conserve de son premier état une série de trois corbeaux en quart-de-rond à hauteur du premier niveau. Ces derniers auraient pu servir à supporter une structure en surplomb ou un organe de distribution qui aurait disparu. Avec l'implantation de la tour quadrangulaire au cours du XVI^e siècle, une porte aurait été percée en rez-de-chaussée de l'élévation sud permettant de relier la cour à la tour. Enfin, la construction d'un mur réduisant la cour au sud aurait permis la réalisation d'un quatrième espace intérieur permettant de joindre les bâtiments est et ouest du château. De cet état, il ne subsiste à l'intérieur qu'un décor composé de stuc présent au premier et second étage et visible depuis le rez-de-chaussée en raison de la disparition des planchers des différents niveaux. Ce décor se caractérise par des panneaux de plâtre sur lesquels se développent des losanges, une fausse porte et un faux oculus. L'ensemble serait datable de la fin du XVIII^e siècle (**Fig. 8**). Une cheminée est également conservée sur le mur ouest au niveau du premier étage.

Concernant les différents niveaux de l'édifice, le sous-sol est desservi par l'escalier en vis dont la base se caractérise par des moulures gothiques (**Fig. 9**). Ce niveau inférieur est divisé en deux salles réparties sous l'emprise des bâtiments nord et ouest du château. La première salle se distingue par la présence de quatre corbeaux en quart-de-rond au niveau de la cloison qui sépare le sous-sol en deux espaces. Ces corbeaux supportent une poutre de rive sur laquelle repose en partie une cheminée massive située au niveau supérieur (**Fig. 10**). Le plafond qui couvre cette première salle est extrêmement fragmentaire dans la partie ouest de la pièce. La seconde salle est une cave voûtée creusée dans la molasse.

Le rez-de-chaussée du bâtiment est a connu une série de transformations. Aujourd'hui divisé en trois salles, il devait initialement constituer un seul et même espace permettant de contrôler l'accès au château. Située dans le même axe que l'entrée principale de l'édifice, une porte surmontée d'un arc brisé composé de claveaux rayonnant chanfreinés ouvre sur la cour.

²⁶. A. HUSER, D. BAUDREU et S. BONNAUD, « *Le Château* », *Pomas (Aude) : rapport de diagnostic*, op. cit.

L'embrasure de cette porte conserve l'aménagement de gonds et d'une logette permettant de fermer l'espace. Parmi les autres aménagements contemporains à ce premier état, huit silos conservés au nord de la salle attestent de l'existence d'un espace de stockage. Postérieurement, deux cloisons ont été aménagées au cours de deux campagnes différentes, divisant le rez-de-chaussée en un espace central destiné à la circulation et deux espaces annexes. L'espace central constitue un passage couvert d'un plafond dont les solives présentent des arêtes chanfreinées et des rainures sur la face inférieure (**Fig. 11**). La salle au nord du rez-de-chaussée du bâtiment est constituée d'un cellier accessible uniquement par l'escalier en vis et concorderait à une série d'aménagements entrepris au XV^e siècle. Le mur nord de cette salle conserve plusieurs corbeaux en quart-de-rond dont il est difficile de déterminer la fonction exacte. La salle sud est accessible depuis l'espace central grâce à une porte couverte d'un linteau mouluré qui serait un remploi. Le mur sud de la salle conserve une trémie de cheminée. Au niveau de l'angle sud-est, une archère bouchée recouverte d'un enduit s'insère en-dessous d'un arc en plein cintre qui a été tronqué. Il devait initialement supporter une tourelle d'angle qui aurait été arasée et remplacée par une tour quadrangulaire massive au XVI^e siècle (**Fig. 12**). L'enduit présent sur l'archère est identique à celui qui se retrouve sur l'ensemble des murs de la salle et correspondrait à un seul et même état. Le rez-de-chaussée du bâtiment ouest est aujourd'hui divisé en trois salles, chacune accessible depuis la cour. À l'origine, elles devaient constituer un seul et même ensemble. Sur les murs ouest et est se développent une série de corbeaux en quart-de-rond au profil identique que ceux évoqués précédemment. Le rez-de-chaussée du bâtiment nord est accessible par l'escalier en vis. Il est divisé en deux salles par une cloison en parpaings qui serait une modification postérieure (**Fig. 13**). Une première cloison devait déjà exister au niveau de la poutre centrale présente dans la salle est du rez-de-chaussée. En effet, celle-ci conserve des encoches qui pourraient indiquer l'existence d'une première cloison constituée de poteaux assemblés en tenon et mortaise. Un système identique se retrouve dans d'autres salles du château. Dans l'angle sud de la première salle (salle est) se trouve une annexe qui aurait pu abriter des latrines. L'étude de la seconde salle (salle ouest) est limitée en raison de l'absence de plancher. Toutefois, il est possible de noter la présence d'une cheminée monumentale sur le mur ouest et l'aménagement d'une niche sur le mur nord (**Fig. 14**). Celle-ci devait faire office de placard. Les deux salles sont couvertes par des plafonds à la structure et aux décors identiques, mais aux hauteurs différentes (**Fig. 15**). Le plafond de la salle est s'encastre dans celui de la salle ouest.

Ces plafonds sont composés de larges poutres ancrées dans les murs selon une orientation nord-sud et dont les extrémités présentent un décor prismatique (**Fig. 16**). Les poutres soutiennent des solives à arêtes chanfreinées et rainures sur la face inférieure espacées de façon régulière. Elles supportent un plancher décoré de couvre-joints formant des caissons de taille irrégulière. Ils sont peints de motifs géométriques (des triangles noir et blanc) et végétaux (des feuilles de marronnier stylisées rouges et bleues) (**Fig. 17**). Des closoirs viennent fermer les espaces entre les solives en s'insérant dans les entailles obliques de ces dernières. L'ensemble constitue un assemblage soigné présentant des similitudes avec les plafonds peints conservés au premier étage du bâtiment ouest du château.

Le premier étage du château s'organise en deux pôles différents avec trois salles d'apparat réparties dans les bâtiments est et ouest, et une annexe dans le bâtiment nord. L'escalier en vis dessert directement le premier étage du bâtiment est. Ce dernier abrite une grande salle d'environ 18m de long pour 6,5m de large. Les murs nord et sud de la salle conservent l'empreinte de deux cheminées probablement du XV^e siècle (**Fig. 18**). Suite à la construction de la tour quadrangulaire au XVI^e siècle, la salle a connu plusieurs transformations dans sa partie sud. Des ouvertures sont percées de part et d'autre de la cheminée afin de garantir l'accès aux différents niveaux de la tour. Celles-ci se caractérisent par une porte, qui tronque en partie le piédroit gauche de la cheminée, et par un escalier permettant l'accès aux étages supérieurs de la tour. Le mur ouest de la salle conserve une porte composée d'un linteau à accolade datable du XV^e siècle (**Fig. 19**). Celle-ci donne sur la cour, ce qui suppose l'existence d'un corps de bâtiment dès cette période ou au moins la mise en place d'un système de distribution desservant directement la cour ou le bâtiment ouest. Le plafond qui couvre actuellement la salle a subi de nombreux remaniements dont il est possible d'identifier deux états. D'après Astrid Huser, la salle était initialement couverte d'un plafond plus haut qui fonctionnait avec les trois baies percées sur le mur est²⁷. De cet état, il ne subsiste aujourd'hui que deux poutres qui ont fait l'objet d'un remploi. Elles se distinguent d'une part par leur forme, puisqu'elles sont plus fines que les autres poutres, avec un profil oblong, et d'autre part par la présence de moulures et d'un décor prismatique sur leurs extrémités (**Fig. 20**). Ce type de décor se retrouve sur plusieurs poutres qui forment les plafonds peints qui ornent le premier étage du bâtiment ouest. Le plafond aujourd'hui conservé se compose de sept grandes poutres de

²⁷. *Ibid.*

section carrée sur lesquelles reposent dix-huit solives à arêtes chanfreinées et rainures sur la face inférieure espacées de façon régulière le tout supportant un plancher (**Fig. 21**). Celui-ci se compose de planches placées parallèlement aux solives. L'absence de polychromie sur l'ensemble des éléments qui forment le plafond ne permet pas de savoir si celui-ci était initialement peint.

L'accès au premier étage du bâtiment nord se fait à partir de l'escalier en vis et se manifeste par une porte surmontée d'un linteau monolithe sur lequel est sculpté un écu au monogramme « IHS »²⁸ (**Fig. 22**). L'étage se divise en deux salles séparées par une cloison en pan de bois et présentant des niveaux de sol différents. La salle ouest est en partie dépourvue de plancher laissant apparaître la structure du plafond de l'étage inférieur. Les deux salles sont couvertes par un seul et même plafond partiellement dissimulé dans la salle est. Parmi les poutres apparentes, trois présentent un décor prismatique sur leurs extrémités (**Fig. 23**). Ce décor est identique à ceux recensés dans d'autres salles du château et indiquerait une réalisation contemporaine, probablement du XV^e siècle.

Le premier étage du bâtiment ouest est composé de deux salles contiguës d'environ 20m de long pour 7m de large couvertes par deux plafonds peints. L'accès à ces salles se fait à partir du bâtiment nord, dont le niveau de sol est légèrement supérieur au bâtiment ouest. Il n'existe donc pas d'accès direct aux deux salles depuis l'organe de distribution central. L'entrée actuelle conduit à une première salle, située au nord du bâtiment ouest. Cette entrée ne semble pas correspondre avec l'état initial du bâtiment. Les nombreux changements opérés dans l'articulation des ailes nord et ouest du château empêchent de connaître l'emplacement de l'entrée primitive. L'accès à la seconde salle se matérialise par une cloison d'origine construite en pan de bois. Une porte y est aménagée au niveau de la première travée ouest (**Fig. 24**). Les deux salles ont également fait l'objet de deux autres cloisonnements réalisés à des dates indéterminées, mais probablement postérieures au montage des plafonds peints. Aujourd'hui disparues, ces cloisons se trouvaient au niveau des deux premières poutres de la première salle et au niveau de l'avant-dernière poutre de la seconde salle. Ces cloisonnements seraient probablement contemporains de la mise en place de faux plafonds en plâtre dans les travées nord et sud des deux salles. Le mur est de la seconde salle conserve l'aménagement de deux portes dont les encadrements sont recouverts d'un épais enduit. Celles-ci devaient

²⁸. *Ibid.*

garantir un accès au bâtiment sud construit a posteriori dans l'enceinte de la cour. En raison de l'effondrement ou de la destruction des planchers des salles du bâtiment sud, il est difficile de déterminer avec plus de précision les axes de circulation qui pouvaient exister avec le bâtiment ouest.

A.2. Les plafonds peints

Cette partie a pour but de présenter plus amplement les plafonds étudiés en exposant dans un premier temps une description de leur structure. Les plafonds peints ont pour particularité d'être des supports monumentaux et tridimensionnels aux volumes variés et répondant à une certaine hiérarchie propre aux caractéristiques de chaque composant. Ainsi, il est nécessaire d'étudier leur construction et leurs formes pour appréhender au mieux les images qui les ornent. D'autre part, un examen de ces plafonds permet d'identifier les éventuelles transformations qu'ils ont pu subir, mais également d'observer leurs spécificités dans l'objectif de les comparer aux autres charpentes conservées dans le château pour déterminer s'ils font partie d'une campagne de construction plus vaste.

Dans un second temps, un bilan des recherches menées jusqu'à aujourd'hui a été réalisé dans le but de démontrer l'intérêt que peut avoir ce mémoire et de définir les différentes problématiques du sujet.

A.2.1. Description de la structure

Les deux plafonds peints qui couvrent les salles du premier étage du bâtiment ouest sont composés au total de sept poutres dont deux poutres de rives, qui s'encastrent dans les murs selon une orientation ouest-est. Elles supportent six travées de quatorze solives avec arêtes chanfreinées et rainures sur la face inférieure (**Fig. 25**). Les solives semblent être d'un seul tenant et filer sur la longueur de chaque salle. Des closoirs sont insérés en biais entre les solives et concentrent la majorité du décor peint. Initialement, les deux plafonds possédaient 180 closoirs, dont il ne subsiste aujourd'hui que 125 (**Fig. 26**). Des couvre-joints et des chanfreins complètent le décor et viennent recouvrir les interstices des planches en formant des caissons. Ils sont peints de motifs géométriques et végétaux réalisés au pochoir identiques à ceux conservés au rez-de-chaussée du bâtiment nord du château.

Les poutres des plafonds présentent des profils et des caractéristiques hétérogènes qui pourraient correspondre à différentes transformations opérées au cours des siècles. Pour les besoins de l'étude, un numéro a été attribué à chaque poutre selon une lecture nord-sud du plan des plafonds. Dans la première salle, la poutre de rive nord (poutre I) est composée de deux sections qui se rejoignent et prennent appui sur un corbeau en pierre. Elle possède un décor composé de cimaises et de moulures accompagné de rainures sur la face inférieure. Cette poutre se trouve devant une autre poutre beaucoup plus fine, partiellement visible à l'angle est de la salle. Elle s'encastre dans le mur est, nettement repris. Fortement dégradée, elle suit la forme du mur nord et supporte deux closoirs peints. Il semble par conséquent que l'emplacement actuel de la poutre de rive résulte d'une modification ultérieure du plafond, avec potentiellement un déplacement de celle-ci dans une volonté de cloisonner la salle. L'angle nord-ouest de la première salle est marqué par une poutre coupant quatre solives en biais et reposant en partie sur la poutre de rive nord (**Fig. 27**). L'autre extrémité de la poutre s'encastre dans le mur ouest qui est recouvert d'un épais enduit. Cette poutre se distingue du reste du plafond par son absence de décor et en adoptant un profil barlong. Plusieurs closoirs se situent parallèlement à l'axe de la poutre et ne reposent de fait sur aucun élément de charpente. Ils semblent par conséquent difficilement remplir leur rôle structurel. Le même montage est visible dans l'angle sud-ouest de la seconde salle et laisse supposer une réalisation contemporaine.

Au regard de l'emplacement des closoirs et des profils des poutres, il semblerait que celles-ci aient fait l'objet de modifications qui restent toutefois difficiles à déterminer. La poutre II a un profil oblong avec un décor mouluré constitué de cimaise clouée en partie supérieure, partiellement arrachées sur sa face sud. Les arêtes ont été débitées de façon irrégulière et des traces d'arrachement sont notables sur la face inférieure de la poutre. Elles peuvent se justifier par le cloisonnement de la salle à cet endroit. Deux closoirs ont également disparu sur la face sud suite à la mise en place d'une cheminée dont l'âtre est toujours conservé (**Fig. 28**). La poutre III présente un profil carré avec cimaises clouées en partie supérieure et arêtes vives (**Fig. 29**). Compte tenu de sa découpe, il est possible qu'elle ait été changée. Toutefois, la présence d'un épais enduit sur les murs ouest et est empêche d'étudier plus amplement cette hypothèse. Actuellement, les murs ne présentent aucune trace pouvant attester d'un changement. La poutre IV reçoit la cloison qui sépare les deux salles. Elle a un profil oblong avec

cimaises en partie haute et moulures en partie basse. L'extrémité est conserve un décor prismatique fortement altéré (**Fig. 30**).

Dans la seconde salle, les poutres V, VI et VII présentent une certaine unité. Elles ont toutes un profil oblong avec cimaises et moulures sur les faces latérales et décor prismatique sur les extrémités est. Les extrémités ouest semblent toutes avoir été modifiées a posteriori. Ces changements pourraient se justifier par les transformations réalisées sur le mur ouest. D'autres critères propres à chaque poutre témoignent des remaniements qu'a connus la salle. L'appui ouest de la poutre V a dû être renforcé au niveau du mur par la mise en place de renforts en métal au-dessus de la baie en plein cintre en raison de l'agrandissement de celle-ci (**Fig. 31**). La poutre VI a fait l'objet d'un déplacement comme en témoigne les traces conservées sur les solives (**Fig. 32**). D'après Jacques Peyron, il serait contemporain du cloisonnement de la salle²⁹. Néanmoins, il est difficile de comprendre la raison de celui-ci. Il semble qu'il ne puisse être justifié par une volonté d'obtenir une pièce plus grande au sud de l'actuelle seconde salle au vu du faible écart qu'il existe entre l'emplacement d'origine de la poutre et son emplacement actuel. Ce déplacement aurait par ailleurs conduit au remaniement de l'ordre initial des closoirs. L'appui ouest de la poutre VI a également été consolidé par un renfort en bois fiché dans le mur, probablement en raison du déplacement de celle-ci (**Fig. 33**). Des traces d'arrachement sont visibles sur sa face inférieure et peuvent se justifier par la présence d'une ancienne cloison. La poutre de rive sud (poutre VII) se compose de deux sections qui s'encastrent selon une enture droite le tout reposant sur un corbeau en bois. Elle supporte une poutre formant un pan coupé dans l'angle sud-ouest de la salle et possédant les mêmes caractéristiques que celle conservée dans l'angle nord-ouest de la première salle.

Ces deux plafonds devaient initialement faire partie d'un ensemble plus vaste de plafonds décorés, peints et moulurés au sein du château. Néanmoins, une étude comparative reste limitée en raison des multiples remaniements et de l'état fragmentaire des autres charpentes. Il est toutefois possible d'identifier plusieurs critères en commun qui laisseraient envisager la réalisation de plusieurs plafonds à la même date, à savoir des poutres aux profils oblongs avec cimaises et moulures sur les faces latérales et décor prismatique sur les extrémités (**Fig. 34**). La présence de couvre-joints et de chanfreins peints sur plusieurs plafonds permet également d'étayer cette hypothèse.

²⁹. Jacques PEYRON, « À l'aube de la Renaissance: le plafond peint de Pomas (Aude) », *Menestral, l'art des pays d'oc*, oct-nov-19, 1978, p. 7-11, ici p. 7.

A.2.2. Historiographie du sujet

Les plafonds peints médiévaux ont pendant longtemps été délaissés par la recherche pour plusieurs raisons. Ces derniers se trouvent dans leur majorité dans des propriétés privées, qui d'une part limitent leur accessibilité, d'autre part sont davantage sujettes à modifications. Ces décors sont souvent dissimulés sous de faux plafonds et redécouverts lors de travaux³⁰. De plus, l'historiographie du XIX^e siècle a porté un plus grand intérêt à l'étude de l'architecture et aux techniques de construction qu'au décor qui peut s'y développer. De même, ils ne sont pas considérés comme des œuvres majeures de l'histoire de l'art, à la différence de la sculpture ou de la peinture sur retable. Ce constat peut se justifier par la prédominance de la notion de hiérarchie des arts au sein de la discipline, qui conduit à penser qu'il s'agit d'un art purement décoratif dont la conception et l'organisation sont arbitraires. L'absence de noms d'artistes, ainsi que les thèmes iconographiques développés en majorité profane, conduisent à percevoir cette production comme mineure, pauvre³¹ et témoignant d'un art populaire³². Une première prise en compte de ce patrimoine se fait durant la première moitié du XX^e siècle sous l'impulsion de la Commission Supérieure des Monuments historiques, qui inscrit à l'inventaire plusieurs plafonds peints³³.

Les plafonds peints du château de Pomas³⁴ ont toujours été considérés comme formant un seul et même ensemble. Grâce à une étude de la structure des plafonds corrélées avec

³⁰. Plusieurs plafonds ont pu être découverts lors de travaux d'aménagement, comme c'est le cas pour les plafonds du 51 rue de Verdun (Carcassonne) en 2006, voir Jean-Michel MARTIN, « Restauration immobilière, histoire de l'art et fiscalité : un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne », *Les plafonds peints médiévaux en Languedoc. Actes du colloque de Capestang, Narbonne et Lagrasse, 21-23 février 2008*, 2009, p. 215-231. Après le Moyen Âge, la sculpture se développe davantage dans l'architecture aux dépens du bois. Les charpentes et les plafonds sont alors recouverts d'éléments en stuc et de gypseries qui dissimulent les peintures médiévales. Voir Joan DOMENGE et Antonio CONEJO, « Charpente et décor », in *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Gap, Éditions du Fournel, 2007, p. 233-243.

³¹. Robert Mesuret décrit un plafond de Lagrasse découvert en 1960 comme une « œuvre naïve du XVI^e siècle », voir Robert MESURET, « Les primitifs du Languedoc. Essai de catalogue », *Gazette des Beaux-Arts*, p. 27. En réalité, certains de ces plafonds ont pu être réalisés par des peintres de retable renommés, comme c'est le cas en Catalogne, voir M. BOURIN et C. BALAND, *Images oubliées du Moyen Âge...*, op. cit., p. 12.

³². Pierre-Olivier DITTMAR, « Des images au plafond. Une source exceptionnelle sur la naissance de la culture visuelle », *Bulletin des amis de Montagnac*, 82, 2011. Version en ligne sans pagination. URL : <https://imagemed.hypotheses.org/21>

³³. À titre d'exemple, il est possible de citer les plafonds de la maison des Notaires (Béziers) inscrit en 1944 et de l'ancien presbytère de Lagrasse, inscrit en 1948.

³⁴. Le château de Pomas fait l'objet d'une première inscription à l'Inventaire Supplémentaire des Monuments Historiques le 14 avril 1948. Un second arrêté du 16 novembre 1987 inscrit à l'Inventaire Supplémentaire des Monuments Historiques le plafond peint du premier étage et les salles correspondantes, ainsi que les façades et

celle du château, il est possible de démontrer qu'il s'agit de deux plafonds distincts à la structure similaire. Cette sous-partie a pour but d'exposer l'historiographie du sujet afin de dégager l'intérêt que présente ce mémoire de recherche.

Le château de Pomas et ses plafonds peints ont été étudiés de façon sporadique par des érudits et des sociétés savantes, avant de bénéficier de recherches plus approfondies à partir de la fin des années 1970. Les premières mentions des plafonds remontent à la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans le *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement de Carcassonne* (1857-1882), Alphonse Mahul évoque la présence d'écus aux armes des familles Rabot et Voisins sur plusieurs closoirs³⁵. Cette mention se limite à la description des armes des familles et ne fait l'objet d'aucun commentaire concernant l'emplacement des peintures au sein des plafonds. Mahul mentionne également les 45 relevés effectués par l'abbé Léopold Verguet en 1855. Ces derniers, qui figuraient les différents écus armoriés visibles sur les plafonds, ont aujourd'hui disparu. Toutefois, des copies réalisées sur calques avec mentions manuscrites sont conservées aux Archives Départementales de l'Aude³⁶. La date de leur réalisation est cependant inconnue. Les originaux auraient été consultés par Roger Hyvert qui les intègre en annexe du dossier de recensement des Monuments historiques qu'il réalise sur le château³⁷.

En 1905, la Société d'études scientifiques de l'Aude organise une visite du château³⁸. Charles Bourrel propose de dater l'édifice du XIV^e siècle et les peintures du XVI^e siècle. Il indique principalement la présence d'écus armoriés peints au niveau des plafonds de « deux chambres »³⁹, mais ne fait nullement la mention des autres thèmes iconographiques développés.

la toiture. Cet arrêté témoigne de la reconnaissance de l'intérêt patrimonial, historique et artistique des plafonds peints. Cette nouvelle procédure d'inscription fait suite à la découverte des nouveaux closoirs des plafonds en 1976. Elle devait initialement permettre une protection des plafonds pendant l'étude d'un classement éventuel aux Monuments Historiques de l'ensemble. Voir DRAC Occitanie, Arrêté portant sur l'inscription à l'Inventaire Supplémentaire des Monuments Historiques du plafond peint du château de Pomas (Aude) et de la salle correspondante, 16 novembre 1987. Le projet de classement est finalement abandonné en 1988 par la Commission supérieure des Monuments Historiques. Voir DRAC Occitanie, Réexamen formel des dossiers n'ayant pu aboutir à des arrêtés avant le 1^{er} janvier 1985, 1988.

³⁵. A. MAHUL, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne...*, op. cit.

³⁶. AD11, 4 T 238, trois calques de 36 armoiries présentes sur les closoirs du plafond du château de Pomas, 1855 ?

³⁷. MAP, 1996/025/0113, Casier archéologique, 30 novembre 1945.

³⁸. C. BOURREL, « Excursion du 8 mai 1904 à Pomas et à Saint-Hilaire »..., op. cit., p. 31-56.

³⁹. *Ibid.*, p. 35.

Le dossier de recensement réalisé par Roger Hyvert en 1945 constitue la première étude détaillée des plafonds peints. Après un court contexte historique et une description de l'architecture, l'auteur évoque la présence de couvre-joints peints au niveau d'une salle du rez-de-chaussée du château et les décrit de la façon suivante : « c'est en général, un décor végétal au pochoir, à deux tons : bleu et rouge »⁴⁰. Il fait état de la conservation de 101 closoirs peints répartis dans deux salles du premier étage. D'après Roger Hyvert, les plafonds devaient initialement comprendre 120 closoirs. Une partie de ces derniers auraient été vendus, tandis que d'autres auraient disparus pour faire place à une cheminée au niveau de la face b de la poutre II. L'inventaire réalisé comprend les closoirs allant de l'actuelle face b de la poutre II jusqu'à la face a de la poutre VI. Dans les descriptions données des personnages masculins en buste présents sur la face a de la poutre IV, l'auteur propose d'y voir des moines. Or, ces derniers portent pour la plupart des couvre-chefs zoomorphes ou des bonnets de fous (grelots et oreilles pointues). Ces commentaires témoignent de la difficulté d'appréhender ce type de sujet iconographique pour l'époque. Dans la suite de l'étude, Roger Hyvert se concentre essentiellement sur les écus armoriés, qui domineraient la composition des poutres médianes (à savoir la poutre III et la poutre V). Selon lui, les armoiries présentes dans la salle nord renverraient à des personnalités politiques et religieuses importantes, comme le roi ou l'évêque, tandis que celles de la salle sud évoqueraient la famille et les alliances contractées par le commanditaire. En 1946, il reprend ces travaux sur les armoiries du château de Pomas afin de proposer une datation du décor⁴¹. La présence des armes de Georges d'Amboise (archevêque de Narbonne de 1492 à 1494) et de Pierre d'Abzac de la Douze (abbé de Lagrasse jusqu'en 1494) permettent de dater la réalisation des peintures entre 1492 et 1494. De fait, le commanditaire du décor serait Antoine Rabot, seigneur de Pomas. Roger Hyvert est le premier à proposer cette datation, qui est reprise par la suite. Il compare également l'ensemble à celui du presbytère de Lagrasse qu'il considère contemporain. En 1953, il publie une synthèse des armoiries présentes dans l'architecture des départements de l'Aude et de l'Hérault⁴². Il y souligne l'importance de l'identification des armoiries pour dater un décor.

⁴⁰. R. HYVERT, *Dossier de recensement des Monuments Historiques...*, op. cit., fiche 3.

⁴¹. Roger HYVERT, « Un cheval de bois dans un plafond du XVe siècle », *Folklore*, 41, 1946, p. 73-74.

⁴². Roger HYVERT, « Les armoiries sur les édifices publics et privés (Départements de l'Aude et de l'Hérault) », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1953, p. 323-341.

À la suite de Roger Hyvert, Robert Mesuret mentionne en 1965 les plafonds du château de Pomas dans une étude sur « les plafonds à la française ». Il ne cite que de façon succincte le décor et propose de dater sa réalisation vers 1450⁴³.

La thèse réalisée par Jacques Peyron en 1977 recense pour la première fois un corpus de 45 plafonds peints datés du XIII^e siècle au XVI^e siècle en Languedoc. Dans son inventaire figurent les plafonds peints du château de Pomas où chaque closoirs y est décrit. Cette étude a été entreprise suite aux travaux réalisés par les nouveaux châtelains en 1976 qui ont procédé à l'abattement de deux cloisons et des faux plafonds couvrants les extrémités nord et sud des deux salles⁴⁴. L'entièreté des plafonds a pu ainsi être mis au jour. Jacques Peyron recense alors 138 closoirs conservés sur les 180 qui constituaient l'état initial des décors. Il émet l'hypothèse que la cloison présente au niveau de la poutre IV ne serait pas contemporaine à la réalisation du décor : les deux salles dans lesquelles se répartissent les peintures devaient constituer initialement un seul et même espace. L'auteur reprend les travaux de Roger Hyvert pour la datation des peintures à partir de l'héraldique et propose de dater la réalisation de l'ensemble entre 1492 et 1495. En parallèle, il établit une liste des thèmes iconographiques, sans pour autant en proposer une étude approfondie. Dans un article de 1978⁴⁵, Jacques Peyron situe ces plafonds peints dans un tournant artistique, annonciateur de la Renaissance en France. À travers l'étude de deux thèmes iconographiques, ce qu'il nomme les *putti* et la représentation d'une Bigorne, il cherche à démontrer que ces peintures sont le témoignage d'une culture bourgeoise avec des aspirations nouvelles. Celle-ci passe par le transfert d'un sujet antique marqué par un style italien et par la promotion d'un thème misogyne qui s'opposerait à un idéal promulgué par l'amour courtois. Il pense également que les peintures ont été réalisées à la détrempe sans justifier ce choix⁴⁶. Il souligne la présence de bandes verticales noires au niveau des extrémités de certains closoirs qui permettent d'apporter des informations sur la réalisation du décor⁴⁷. Selon Peyron, les peintures auraient été réalisées sur une même planche

⁴³. Robert MESURET, « Le Décor peint des menuiseries en Languedoc du XIII^e au XVI^e siècle », *Extrait du Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1965, p. 16.

⁴⁴. J. PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc...*, *op. cit.*

⁴⁵. Jacques PEYRON, « À l'aube de la Renaissance : le plafond peint de Pomas (Aude) », *Menestral, l'art des pays d'oc*, oct-nov-19, 1978, p. 7-11.

⁴⁶. Cette hypothèse ne s'appuie pas sur une analyse physico-chimique des pigments ou sur une restauration des peintures qui auraient pu apporter des informations sur la technique picturale employée.

⁴⁷. Des bandes similaires sont présentes sur de nombreux closoirs des plafonds, sans être spécifiquement mentionnés par Jacques Peyron, et qui sont cités dans le catalogue présenté dans ce mémoire.

qui aurait été découpée par la suite. Dans un deuxième article⁴⁸, il s'attarde à identifier les écus armoriés présents dans les plafonds. Sur les 44 armoiries qu'il recense, il propose 34 identifications. Il souligne la difficulté d'identifier certaines armes, notamment celles en lien avec les alliances de la famille Rabot en raison de l'absence de généalogie⁴⁹.

En 2001, Christian de Mérindol poursuit les travaux de Jacques Peyron en proposant un inventaire sur l'ensemble des plafonds peints médiévaux connus en France⁵⁰. Il répertorie au total 367 décors monumentaux peints comprenant des plafonds, allant de la seconde moitié du XIII^e siècle à la première moitié du XVI^e siècle. Ces derniers sont présentés sous la forme d'un catalogue de la même manière que celui publié dans la thèse de Jacques Peyron. Parmi les plafonds, Christian de Mérindol distingue ceux présentant un décor armorié, auquel il apporte un plus grand intérêt au détriment des autres thèmes iconographiques⁵¹. À travers ses travaux, il développe une méthode sur l'appréhension de ce type de décor, et notamment sur l'étude de la composition et de l'organisation générale des plafonds et leurs rapports avec l'architecture⁵². Il souligne l'importance accordée à l'entrée principale, aux axes majeurs de circulation, à la supériorité hiérarchique de la *dextre* (de la gauche)⁵³, aux rapports entre les extrémités d'une salle, ainsi qu'à la présence d'un pôle vers lequel le décor s'oriente, par

⁴⁸. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., *op. cit.*

⁴⁹. En réalité, Jacques Peyron s'appuie sur la généalogie évoquée par Roger Hyvert dans le dossier de recensement. Celle-ci se limite à Antoine Rabot et Pierre Rabot. Il ne fait nullement mention des mariages contractés par certains membres de la famille.

⁵⁰. Christian de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Tome 2, Les décors peints : corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen âge en France*, Pont-Saint-Esprit, France, Musée d'art sacré du Gard, 2001. Malgré certains écueils, ce travail constitue à ce jour l'unique synthèse de cette ampleur sur le sujet à avoir été publiée.

⁵¹. À la différence de Jacques Peyron, qui proposait dans sa thèse des synthèses sur chaque thème iconographique développé sur les plafonds peints, Christian de Mérindol concentre essentiellement son approche du sujet autour des armoiries. En plus du corpus, il est possible de citer Christian de MERINDOL, « Murs et plafonds peints à la fin de l'époque médiévale. L'état de la question et première synthèse », J.-M. Pastré (dir.) *Château et société castrale au Moyen Âge, Actes du colloque des 7-9 mars 1997*, Rouen, 1998, p. 79-105 ; Christian de MERINDOL, « Héraldique et société à propos de décors peints et armoiries récemment publiés, XIII^e et XV^e siècles. La problématique des grilles de lecture », Picard, 2012.

⁵². Concernant cette méthode, nous renvoyons également à C. de MERINDOL, « Recueils d'armoiries et décors monumentaux peints à la fin de l'époque médiévale »..., *op. cit.*

⁵³. Celle-ci se justifie dans le cadre des armoiries, où le sens de lecture et l'orientation des figures tendent à privilégier la *dextre* (la gauche). Néanmoins, la transposition de cette notion sur un décor monumental, comme un plafond peint, peut être discutable. La priorité à la *dextre* se justifie dans le cas des armoiries par le support initial sur lequel celles-ci se sont développées, à savoir l'écu. La *dextre* apparaît comme plus importante, car l'écu est tenu par la main gauche du chevalier. Dans le cadre des plafonds peints, la dominance de la *dextre* ne semble pas se justifier dans la majorité des cas. Selon Laurent Hablot, au sein d'un décor les armoiries les plus importantes sont situées dans un premier temps à la *dextre*, mais à la fin du Moyen Âge, le centre semble être l'emplacement le plus important et privilégié. Voir Laurent HABLOT, « Aux origines de la dextre héraldique. Écu armorié et latéralisation au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 56, 2013, p. 281-294.

exemple une cheminée. Dans son corpus, Christian de Mérindol consacre une fiche d'inventaire sur le château de Pomas. Il s'attarde sur les identifications des armoiries, dont il reprend en partie celles proposées par Jacques Peyron. Celles-ci sont complétées notamment par l'ajout de nouvelles sources éditées. Pour l'auteur, par les armoiries, le commanditaire des plafonds cherche à mettre en avant les puissants de son époque. Il évoque par ailleurs la dimension moralisatrice de certaines figurations, comme la sirène, sans pour autant en développer le sens. Selon lui, par l'étude de l'organisation du plafond, il est possible d'identifier une répartition dans l'espace de certains thèmes. Les closoirs figurant la fête et l'éducation des enfants seraient répartis sur les poutres II et IV, tandis que les écus armoriés domineraient les poutres III et V, ainsi que la face a de la poutre VI. Cette organisation mettrait en avant l'entrée principale et l'axe majeur de pénétration dans la salle. Ce point peut être discuté en raison des modifications architecturales qu'a connu le château rendant confus la lecture de l'entrée d'origine. Par ailleurs, toujours selon l'auteur, il n'y aurait pas plusieurs programmes, ni plusieurs axes de lecture au sein des plafonds peints du château de Pomas⁵⁴. Or, en l'absence d'étude approfondie sur l'ensemble des thèmes iconographiques représentés, il apparaît impossible de soutenir cette hypothèse.

Dans sa thèse consacrée aux plafonds peints médiévaux du Bas-Languedoc⁵⁵, Marie-Laure Fronton-Wessel traite brièvement du décor du château de Pomas en s'appuyant seulement sur les études de Roger Hyvert et de Jacques Peyron. Cette méthode se justifie en raison de l'inaccessibilité de la propriété, alors à l'abandon. Contrairement à ses prédécesseurs, l'autrice n'étudie pas les armoiries, mais met l'accent sur l'aspect novateur des compositions et des figures notamment par l'attention particulière accordée aux figures humaines en buste. Elle se concentre avant tout sur les cadrages utilisés, et qualifie ces closoirs de « portrait d'apparat »⁵⁶. Elle reprend l'idée qu'il s'agit d'un décor qui par certains aspects présenteraient encore des liens stylistiques avec le gothique (par l'absence de naturalisme dans les motifs végétaux par exemple), mais qui serait annonciateur de la Renaissance par l'emploi de thèmes puisés dans l'art italien.

⁵⁴. C. de MERINDOL, « Recueils d'armoiries et décors monumentaux peints à la fin de l'époque médiévale »..., *op. cit.*, p. 324-325.

⁵⁵. Marie-Laure FRONTON-WESSEL, *Plafonds et charpentes ornés en Bas Languedoc (diocèse de Narbonne et de Carcassonne)*, Thèse de doctorat sous la direction de M. Pradalier-Schlumberger, Université Toulouse Le Mirail, 2000.

⁵⁶. *Ibid.*, p. 352.

En 2008, Astrid Huser réalise la première véritable étude consacrée à l'architecture du château. Selon l'archéologue, le château atteste de deux états pour la période médiévale. Le premier correspondrait à l'état le plus ancien du gros-œuvre et serait datable de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle. Ce premier état regrouperait les différents éléments défensifs du château (comme des archères, des canonnières ou encore des bretèches), ainsi que l'écu armorié présent sur le tympan de la porte d'entrée principale de l'édifice. D'après Christiane Tarbouriech, qui réalisa une proposition de restauration et de réhabilitation du château en 2008⁵⁷, il s'agirait des armes de la famille de Pomariis⁵⁸. La deuxième phase identifiable peut être datée de l'extrême fin du XV^e siècle. Elle correspondrait à l'occupation de la famille Rabot qui transforme l'ensemble à caractère défensif en un habitat de prestige. Ces changements dans l'architecture se manifestent par la construction d'un escalier en vis et la commande de plafonds peints. Pour ces derniers, Astrid Huser renvoie aux recherches de Roger Hyvert et de Jacques Peyron. Elle apporte toutefois des éléments concernant l'organisation des salles du premier étage. D'après elle, la cloison centrale présente au niveau de la poutre IV est d'origine, celle-ci étant composée de « poteaux fichés en tenon dans les mortaises de la poutre et remplis par un hourdis en terre »⁵⁹. Elle s'oppose ainsi aux hypothèses de ses prédécesseurs qui suggéraient que les deux salles constituaient un espace unique. Elle souligne également la prise en compte dans la structure des plafonds des tourelles nord et sud à travers le pan coupé. L'absence de décor peint au niveau des tourelles pourraient s'expliquer selon l'archéologue par un cloisonnement de ces espaces.

À partir de l'historiographie du sujet, un premier constat peut être fait. L'étude du décor des plafonds a été privilégiée au détriment de leur structure et de l'architecture du château. De fait, certaines informations concernant l'organisation des salles qui accueillent les plafonds peints n'ont pas été prises en compte dans l'étude des peintures. Celles-ci ont été en majorité étudiées en dehors de leur contexte architectural. Parmi les thèmes iconographiques figurés,

⁵⁷. Ce projet n'a toutefois pas abouti. Le diagnostic est conservé à l'UDAP de Carcassonne. Voir Christiane TARBOURIECH, *Projet de restauration et aménagement du château de Pomas. Diagnostic.*, Carcassonne, 2008.

⁵⁸. Christiane Tarbouriech renvoie aux écus présents sur la pierre tombale de Jacques de Pomariis, membre de l'ordre des Cordeliers, connue grâce à une photographie. Voir, AD11, 2 Fi 1622, photographie de la pierre tombale de Jacques de Pomariis, décédé en 1319, s.d. [déb. XX^e siècle]. Or, plusieurs membres de la famille de Pomariis auraient été coseigneur de Pomas à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle. Il semblerait donc qu'une partie du gros œuvre du château daterait de cette période.

⁵⁹. A. HUSER, D. BAUDREU et S. BONNAUD, « *Le Château* », *Pomas (Aude)...*, *op. cit.*, p. 51.

les écus armoriés ont bénéficié d'un plus grand intérêt de la part des érudits et des chercheurs, aux dépens des autres thèmes développés sur les closoirs.

A.3. Les seigneurs de Pomas : les familles Rabot et Voisins

Afin de comprendre le contexte social de réalisation de ces peintures, il est nécessaire de déterminer l'identité du commanditaire. Les différentes publications évoquées précédemment attribuent la réalisation du décor, ainsi que les modifications architecturales que connaît l'édifice à la fin du XV^e siècle, à la famille Rabot⁶⁰. Cette hypothèse peut se justifier par la présence à deux reprises des armes parlantes de la famille : *D'azur aux trois rabots d'or*⁶¹. Les armes des Rabot sont également représentées pour manifester les alliances qu'ils ont pu former avec d'autres familles locales. Toutefois, l'absence répétée de références sourcées et les incohérences relevées à travers les différentes publications consultées obligent à reprendre la généalogie et l'histoire de cette famille. Un tableau retraçant les différents liens de filiation est présent dans le volume annexe (Fig. 35).

Les premières traces de la famille Rabot remonte à Jean Rabot, seigneur de Pomas et de Cailhavel⁶². Plusieurs recensements témoignent des nombreuses propriétés qu'il possède. Parmi celles-ci, il est possible de citer un pré à Saint-Hilaire et à la Cépie⁶³, la seigneurie de Pomas et la seigneurie de Saint-André en 1452⁶⁴. En juillet 1455, il est anobli par ordonnance royale⁶⁵. En parallèle, Jean Rabot aurait occupé plusieurs fonctions dont celle de receveur diocésain auprès de l'évêque d'Alet en 1440 et 1462, lui permettant d'acquérir une certaine

⁶⁰. À partir du XVI^e siècle, les sources attestent de l'utilisation de l'article « de » avant le nom « Rabot ». Par souci de clarté, il a été choisi d'utiliser seulement le nom « Rabot » pour parler des différents membres de cette famille. Par ailleurs, il apparaît important de souligner la difficulté de restituer la place qu'occupait cette famille au sein des autres familles importantes du Languedoc et plus largement du Midi. Il semble que les Rabot ont évolué dans des sphères notables par l'occupation de plusieurs fonctions politiques, notamment celle de consul de Limoux. Or, nous savons que d'autres commanditaires de plafonds peints contemporains ont occupé les mêmes fonctions tel que Pierre Bellissen, voir Hugo CHATEVAIRE, « Étude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XV^e siècle » Mémoire de Master 2 EHESS Mention Histoire, sous la direction de Jean-Claude Schmitt, 2014, p. 54.

⁶¹. AD11, 2 J 147/2, L.-H. FOND-LAMOTHE, *Notes historiques sur Limoux et son arrondissement*, s.d., f°545.

⁶². AD11, 2E 102/2, copie de testament de Jean Rabot, 15 mai 1462.

⁶³. P. TIMBAL, *Un conflit d'annexion au Moyen Âge, l'application de la coutume de Paris au pays albigeois*, op. cit., p. 61-62.

⁶⁴. *Ibid.*

⁶⁵. Y. DOSSAT, *Le Languedoc et le Rouergue dans le Trésor des chartes*, op. cit., p. 387.

richesse⁶⁶. Il aurait également été régent de la viguerie de Limoux soit à partir de 1460, soit à partir de 1470⁶⁷. De son mariage avec Marie Granat⁶⁸, sont nés quatre fils : Pierre⁶⁹, Martin⁷⁰, Étienne et Antoine qui occupent à différentes reprises la charge de consul de Limoux⁷¹.

C'est Antoine Rabot qui reprend la seigneurie de Pomas dès 1490⁷². Il dénombre à nouveau pour la demi-seigneurie du même lieu en 1505⁷³. D'un mariage inconnu⁷⁴, il a six enfants : Françoise et Catherine Rabot, pour lesquelles nous n'avons aucune information ; Jeanne Rabot, qui épouse Jean de Sainte-Colombe le 25 juin 1524⁷⁵ ; Marie Rabot, qui épouse

⁶⁶. Cette information n'ayant pu être vérifiée, nous renvoyons aux travaux de Jacques PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) », *Archivum Heraldicum*, 95, 1981, p. 34-38.

⁶⁷. Concernant cette information, nous nous appuyons sur les travaux réalisés par Alphonse MAHUL, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne*, Paris, V. Didron, 1857, Tome V, p. 49, et les travaux de François Alieu cités dans Charles BOURREL, « Excursion du 8 mai 1904 à Pomas et à Saint-Hilaire », *Bulletin de la Société d'études scientifiques de l'Aude*, T. XVI, 1905, p. 31-56. Toutefois, bien que reprise dans de nombreuses publications postérieures, cette information n'a pu être vérifiée avec exactitude faute de référence consultable concernant la source première. En comparaison, dans son testament, Jean Rabot est seulement présenté comme « bourgeois de Limoux », voir AD11, 2E 102/2. Il existe donc bien un lien entre Jean Rabot et la seigneurie de Limoux, mais il est difficile d'établir avec certitude la nature de ce lien.

⁶⁸. André NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550*, Fenouillet, Recherches historiques du Midi, 1991.

⁶⁹. Pierre Rabot épouse Domenge Olive, voir André NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550*, Fenouillet, Recherches historiques du Midi, 1991.t. XI, p. 12.

⁷⁰. Martin Rabot épouse Jeanne de Saint-André en 1484, voir Roger HYVERT, *Dossier de recensement des Monuments Historiques*, Paris, 1945 ; Antonin CROS-MAYREVIELLE, « Mémoire touchant les familles plus anciennes de la ville de Carcassonne », *Mémoire de la Société des Arts et des Sciences de Carcassonne*, 1906, 2^e série, t. II, p. 7.

⁷¹. Nous savons que les quatre frères occupent la fonction de consul de Limoux de la façon suivante : Martin Rabot en 1484 et 1495 (date à laquelle il est désigné comme seigneur de Cailhavel), Antoine Rabot en 1490 et 1496 (dates auxquelles il est désigné comme seigneur de Pomas), Pierre Rabot en 1493 (où il est désigné comme seigneur de Saint-Sernin), voir L.-H. Fonds-Lamothe, *Notices historiques sur la ville de Limoux*, 1838, p. 247-248. Étienne Rabot aurait été consul de Limoux en 1492, où il est également désigné comme seigneur de Tonneins, voir Alphonse SABARTHÈS, *Les manuscrits consulaires de Limoux, Aude: étude historique et philologique*, Paris, 1930, p. 125-126.

⁷². Antoine Rabot aurait dénombré pour Pomas en 1488, voir R. HYVERT, *Dossier de recensement des Monuments Historiques...*, *op. cit.*, fiche 1. À défaut de pouvoir vérifier cette information, nous nous appuyons sur la date donnée dans le Fonds Lamothe, précédemment cité.

⁷³. P. TIMBAL, *Un conflit d'annexion au Moyen Âge, l'application de la coutume de Paris au pays albigeois...*, *op. cit.*, p. 61-62.

⁷⁴. Il n'a pas été possible de déterminer le nom de son épouse d'après les sources consultées. De nombreux sites internet de généalogie tel que Geneanet évoque une union avec un membre de la famille de Voisins. Cette piste n'a malheureusement pas pu aboutir faute de source suffisante.

⁷⁵. AD11, 2E 102/2, contrat de mariage de Jeanne Rabot et Jean de Sainte-Colombe, 25 juin 1524.

Antoine de Montesquieu, seigneur de Sournia⁷⁶ ; Peironne Rabot, qui épouse Pierre Dax, seigneur d'Ayat⁷⁷ ; et Pierre Rabot, seigneur de Pomas⁷⁸.

Selon les sources textuelles, Pierre Rabot épouse en premières noces « Philippe » Luillier, fille de François Luillier, en 1523⁷⁹. De cette union, il a deux enfants : Gabriel Rabot, qui devient seigneur de Pomas⁸⁰, et Antoine Rabot. Pierre Rabot se marie à nouveau en 1537 avec Marguerite Dax, fille aînée de François Dax⁸¹. De cette union, il a pour enfant : Françoise Rabot ; Anne Rabot, qui épouse Antoine de Siran, seigneur de Cavanac⁸² ; Thomas Rabot, seigneur de Cailhavel⁸³ ; et Peironne Rabot, qui épouse Guillaume de Voisins, seigneur de Cuxac en 1559⁸⁴. De cette union, elle aurait eu pour enfant Gabriel Rabot dit de Voisins⁸⁵, qui devient seigneur de Pomas avant sa majorité⁸⁶. Cette information contredit les propos de Roger Hyvert, qui ont été largement repris dans les publications postérieures⁸⁷.

À partir de Gabriel de Voisins, la seigneurie de Pomas passe aux mains de la famille Voisins jusqu'en 1719⁸⁸.

⁷⁶. AD11, 2E 102/2, vente de la part et des privilèges de justice de Saint-Sernin par Marie Rabot, 6 juin 1538.

⁷⁷. AD11, 2E 102/2, revendications d'héritage, 14 février 1523 et 11 octobre 1524 ; testament de Peironne Rabot, 1^{er} mars 1546.

⁷⁸. AD11, 2E 102/2, revendications d'héritage, 14 février 1523 et 11 octobre 1524 ; contrat de mariage de Pierre Rabot et de Philippe Luillier, 11 novembre 1523 ; reconnaissance des habitants de Pomas envers Pierre Rabot, 6 mars 1544 ; testament de Pierre Rabot, 2 juillet 1550.

⁷⁹. AD11, 2E 102/2, contrat de mariage de Pierre Rabot et de Philippe Luillier, 11 novembre 1523.

⁸⁰. AD11, 2E 102/2, testament de Pierre Rabot, 2 juillet 1550 ; A. NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550...*, op. cit., t. XI, p. 12.

⁸¹. AD11, 2E 102/2, contrat de mariage de Pierre Rabot et Marguerite Dax, 2 octobre 1537.

⁸². AD11, 2E 102/2, quittance d'Anne Rabot, 21 février 1589 ; A. NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550...*, op. cit., t. XI, p. 12.

⁸³. *Ibid*, t. XI, p. 12. ; AD11, 2E 102/2, testament de Pierre Rabot, 2 juillet 1550 ; comptes d'administration de Pomas et Cailhavel, s.d. [serait après le 28 septembre 1566].

⁸⁴. Contrat de mariage daté du 6 avril 1559 d'après *Ibid*, t. XI, p. 12.

⁸⁵. D'après l'inventaire du fonds du château de Brugairolles, AD11, 2E 102/1 et 2E 102/2, Gabriel Rabot, dit de Voisins, est présenté comme le fils unique de Peironne Rabot et Guillaume de Voisins dans trois documents datés successivement de 1563, 1566 et 1576. Voir également *Ibid*, t. X, p. 299.

⁸⁶. Il est représenté à plusieurs reprises par ses tuteurs, Antoine Dax, Arnaud Dax et des membres de la famille de Voisins.

⁸⁷. Peironne Rabot « épousa, en 1559, Guillaume de Voisins, Sr de Pezens ; n'ayant pas eu d'enfants, elle laissa ses biens à son frère Gabriel de Rabot, qui prit, ainsi que ses descendants, le nom et les armes de Voisins », dans R. HYVERT, Dossier de recensement des Monuments Historiques..., op. cit., fiche 1.

⁸⁸. AD11, 2E 105/2, aliénation de la seigneurie de Pomas, 1719.

B. Présentation générale du corpus

Afin de procéder à une étude pertinente et complète des plafonds, une première visite sur le terrain a été nécessaire pour établir un premier état de conservation de l'ensemble. Un inventaire a pu être réalisé en confrontation avec les notes rédigées sur place et les photographies prises par Caroline Lejeune au début des années 2010 pour la RCPMP. Ce premier inventaire a permis de mettre en lumière la difficulté d'appréhender ce type de décor tributaire de l'architecture, notamment concernant l'organisation des closoirs, et les limites que peuvent présenter des fiches descriptives. Par ailleurs, le décor étant situé sur une propriété privée non accessible au public, il apparaît nécessaire de mettre en place une méthodologie de conciliation des données dans le but de diffuser la connaissance sur ce patrimoine encore trop méconnu du grand public. Pour cela, des outils ayant pour but de rendre claires et lisibles les données récoltées sur place ont été créés. Une campagne photographique de l'ensemble semblait également nécessaire pour témoigner de l'état de conservation du décor.

B.1. Méthodologie de l'inventaire

Un premier inventaire a été réalisé au cours de l'année de Master 1 afin de déterminer le corpus sur lequel s'appuie ce mémoire. Celui-ci a par la suite été modifié pour être importé dans les bases de données de l'Inventaire général permettant d'une part l'archivage des données, et d'autre part leur diffusion. Ce travail a pu être effectué dans le cadre d'un stage de deux mois au sein du service Connaissance et Inventaire des patrimoines (région Occitanie) au cours du Master 2⁸⁹.

L'étude historiographique du sujet a permis de montrer que trois inventaires successifs ont été réalisés sur les closoirs des plafonds peints du château de Pomas. Un premier constat peut être fait concernant les limites que présentent ces inventaires. En effet, il est difficile de

⁸⁹. Ce travail de recherche et d'indexation s'est élargi à d'autres plafonds peints ayant bénéficiés d'une campagne photographique complète, à savoir la Maison du Patrimoine de Lagrasse (ancien presbytère), la maison du 14 rue des Deux-Ponts à Lagrasse et l'abbaye de Lagrasse. Nous tenons ici à renouveler nos remerciements à Monsieur Rolland Chabbert, Conservateur en chef du Patrimoine et Chef du service de la connaissance du patrimoine, et Madame Alice de la Taille, Conservatrice du Patrimoine et chercheuse à l'Inventaire générale, pour l'aide apportée à la réalisation de ce projet.

se rendre compte de la répartition des closoirs au sein des plafonds à partir des descriptions données. Il semble ainsi nécessaire de joindre à l'inventaire réalisé plusieurs plans des plafonds. D'autre part, des photographies de chaque closoir doivent accompagner les descriptions afin de rendre visible les relations stylistiques qui peuvent exister entre chaque peinture. De plus, l'état de conservation des closoirs des précédents inventaires se limitent à la disparition ou le manque de lisibilité des peintures, mais ne fait nullement état du support. Le présent inventaire tentera de remédier à cette lacune. Enfin, en raison de l'emplacement de certains closoirs, difficilement accessibles, plusieurs peintures n'ont pu faire l'objet d'une lecture et d'une analyse approfondie lors des précédents inventaires. Celles-ci ont pu être vues au plus près grâce à la campagne photographique de Georges Puchal, réalisée en 2019, et la mise à disposition d'un échafaudage par l'actuel propriétaire.

La conception de l'inventaire s'est tout d'abord appuyée sur l'élaboration du corpus d'étude à partir de l'état de conservation des plafonds en recensant les closoirs conservés. Concernant les closoirs volés en juillet 1987, leur étude reposera sur les photographies réalisées par André Signoles entre 1977 et 1987 pour les Monuments Historiques, soit un total de 25 phototypes argentiques numérisés⁹⁰, ainsi que sur les 13 relevés réalisés par P. Jannot et Marc Téhéry en 1984⁹¹. L'inventaire se compose donc de 135 fiches présentant chaque closoir. Ces derniers disposent d'un numéro afin de faciliter leur identification et de permettre de référencer leur emplacement au sein des deux plafonds. L'attribution du numéro s'appuie sur la méthode préconisée par la RCPMP, à savoir l'établissement d'une numérotation dépourvue de tout caractère interprétatif et qui conduirait à privilégier un sens de lecture plutôt qu'un autre⁹². Dès lors, la numérotation de chaque closoir se fait dans le sens de lecture du plan orienté du plafond, de gauche à droite. Les closoirs sont indiqués en premier lieu par le numéro de la poutre (en chiffre romain), puis par la face de la poutre (avec a pour la face nord et b pour la face sud), et enfin par leur numéro sur la poutre (dans le cas présent de 1 à 15). Chaque fiche est composée d'une description du closoir accompagnée d'un état de conservation tenant compte des remarques précédentes. Le fond du closoir est également décrit avec mention de

⁹⁰. Ces derniers sont consultables sur la base Mérimée.

⁹¹. MAP, portefeuille 28, PM 60524 à 60536, 13 relevés à échelle 1, 1984.

⁹². La RCPMP travaille actuellement sur l'actualisation de cette méthodologie qui fera l'objet d'une publication prochaine sur le site internet de l'association.

sa couleur et des ornements présents. Enfin, chaque représentation est associée à un thème iconographique permettant de regrouper un ensemble de closoir dans le but de proposer une étude thématique de ces derniers. Il a été possible d'identifier six principaux thèmes iconographiques : les armoiries, les figures humaines, un bestiaire, le monde religieux, les enfants et le monde végétal. Néanmoins, il apparaît important de préciser que cet inventaire thématique reste biaisé en raison de l'absence d'une partie des closoirs. Compte tenu de l'état actuel de conservation des plafonds, nous n'avons qu'une image partielle du décor originel

B.2. Spatialisation des données récoltées

L'étude d'un décor monumental tributaire de l'architecture comme les plafonds peints pose la difficulté de se rendre compte de la répartition des closoirs. Il y a donc un besoin de rendre les données les plus claires possibles par rapport à la réalité du sujet à travers la réalisation d'un plan du plafond. Grâce à cela, il a été possible de mettre en perspective plusieurs informations nécessaires à l'étude du décor.

Aujourd'hui, les plafonds peints du château de Pomas conservent 121 closoirs figurés et 4 badigeonnés (**Fig. 36**). L'étude du fonds documentaire des Monuments Historiques conservé à la DRAC Occitanie a permis de constater la disparition de 4 closoirs et le vol de 13 autres en juillet 1987. Les plafonds comptent par ailleurs 38 closoirs manquants pour lesquels aucune information ne permet de connaître les peintures qu'ils recevaient. Une partie de ces manques peut s'expliquer par les modifications structurelles qu'ont connu les plafonds avec la mise en place d'une cheminée au niveau de la face b de la poutre II ou encore le déplacement de la poutre VI, qui aurait provoqué la perte de l'ensemble des closoirs présents sur la face b. Néanmoins, comme le souligne Jacques Peyron, l'ordre initial des closoirs conservés y aurait été modifié⁹³. Pour cela il s'appuie sur la présence des écus armoriés de la famille royale sur la face a, qui contrairement au reste du plafond, ne sont pas situés côte à côte. De fait, il n'est pas impossible que certains closoirs présents sur la face a étaient initialement sur la face b de cette poutre. Enfin, une grande partie des closoirs manquants se trouve au niveau des poutres I et VII, soit aux extrémités des deux salles. Comme il a pu être évoqué ultérieurement, ces

⁹³. J. PEYRON, « À l'aube de la Renaissance: le plafond peint de Pomas (Aude) », *art. cit.*, p. 9.

poutres semblent avoir subies plusieurs remaniements qui auraient pu provoquer la perte de certains panneaux.

Au total, le corpus comprend 135 closoirs dont 2 disparus pour lesquels ont été conservés des photographies et 12 closoirs volés. N'est pas compris dans l'inventaire le closoir IVb14, volé en juillet 1987, puisque ce dernier ne présentait déjà plus de décor comme en atteste une photographie d'André Signoles⁹⁴. Celle-ci témoigne de l'état de délabrement de la couche picturale du closoir⁹⁵.

Concernant la répartition des thèmes iconographiques (**Fig. 37**), les armoiries dominent la composition des plafonds. Elles sont figurées sous la forme d'écus, qui sont principalement répartis sur les deux faces de la poutre III (au total 26 closoirs sur 30) et de la poutre V (au total 20 closoirs sur 30), ainsi que sur la face a de la poutre VI. Parmi les autres thèmes, le choix a été fait de proposer des catégories suffisamment larges qui puissent englober le plus de représentations possibles dans un souci d'effectuer une première approche iconographique du décor. Les figures humaines comprennent toutes les représentations d'individus. Grâce à l'étude des vêtements, il est possible de différencier deux groupes : le monde laïc qui rassemblent la noblesse et la bourgeoisie, mais aussi des personnages liés au monde de la fête et du Carnaval, et le monde clérical qui regroupent les cardinaux et les religieuses. À côté des figures humaines, le décor présente un bestiaire riche et varié, mêlant des animaux réels, des êtres fantastiques et des hybrides. Sont également présentes des figurations liées au monde religieux avec des saints et des objets utilisés durant le rite eucharistique. Plus minoritaire, des closoirs témoignent de représentation en lien l'enfance et le monde végétal. À ce stade de l'étude, ces thèmes ne semblent pas dominer certains espaces en particulier des plafonds.

Concernant les fonds des closoirs, ces derniers disposent d'un répertoire chromatique principalement restreint au rouge, au pourpre et au bleu. Celui-ci peut être clair ou foncé. Toutefois, il est difficile de savoir si ces variations de nuance sont dues à une altération de la conservation des pigments ou bien d'une volonté des peintres. Le choix des couleurs qui composent les fonds des panneaux ne semble pas être le fait d'une volonté de créer une alternance parfaite entre chaque closoir dans l'organisation du plafond, mais plutôt d'un désir de faire ressortir les compositions principales par un jeu de contraste entre les couleurs. Ces

⁹⁴. Monuments Historiques, André Signoles, MHR91_20081100844ZE_2.tif, 1987.

⁹⁵. Toutefois, Roger Hyvert propose dans son inventaire d'y voir « un démon à nez busqué, longue queue, bonnet rouge ». R. HYVERT, *Dossier de recensement des Monuments Historiques...*, *op. cit.*

fonds sont pour la plupart ornés de rinceaux stylisés et de motifs végétaux, souvent de fleurs et de feuilles stylisées réalisées au pochoir ou au tampon. Certains disposent également de cadre qui entoure les figures principales, et sont essentiellement situés sur la poutre IV.

B.3. Axes de recherche

Les objectifs de ce mémoire sont donc multiples. L'étude, bien que sommaire de l'architecture, a permis de soulever de nombreuses interrogations quant à l'ampleur du programme décoratif. Il semble en effet que le château devait posséder plusieurs plafonds peints à l'origine. L'ensemble sur lequel nos recherches se concentrent a toujours été interprété comme formant un seul et même plafond. Or, l'étude architecturale a permis de réfuter cette hypothèse. Il s'agit donc de deux salles avec chacune un plafond peint. Dès lors, plusieurs questions se posent : ces salles possédaient-elles des fonctions différentes ? Ces fonctions ont-elles eu un impact dans le programme iconographique développé sur les plafonds ? Enfin, existe-t-il des correspondances stylistiques et iconographiques entre les deux ?

L'historiographie du sujet a permis de souligner les besoins de renouveler la connaissance sur cet ensemble, étudié le plus souvent partiellement. En outre, les précédentes recherches nécessitent sur certains points d'être réexaminées, en particulier concernant le programme héraldique. Enfin, les closoirs des plafonds du château de Pomas n'ont que très rarement fait l'objet de comparaison avec la production artistique contemporaine. Il est donc nécessaire de replacer ces peintures au sein d'une production plus large afin de comprendre les influences stylistiques et iconographiques dont hérite ce décor.

De fait, ce mémoire s'articule selon une approche thématique. Le plan reprend ainsi les différents groupes iconographiques identifiés selon un nombre décroissant des closoirs, pour enfin proposer une synthèse de l'ensemble afin de faire dialoguer ces images entre elles. L'intérêt est de proposer une étude iconographique complète de ces décors afin de comprendre les choix opérés par le commanditaire.

Chapitre 1. La construction d'un discours emblématique par l'image : les écus armoriés

Les armoiries forment le thème iconographique le plus important des deux plafonds. Elles semblent dès lors régir la composition d'ensemble du décor. Leur étude permet de contextualiser les peintures en proposant une datation de la réalisation de celles-ci.

1. 1. Présentation du corpus

1.1.1. État du sujet

Les armoiries constituent le thème le plus étudié des plafonds peints du château de Pomas. Toutefois, il est possible de constater que les précédents travaux présentent plusieurs lacunes.

Tout d'abord, les descriptions de certaines armoiries témoignent d'erreurs de lecture. À titre d'exemple, le closoir VIIa12 a pu être décrit par les différents auteurs comme *D'or au tourteau (de sinople) accompagné de trois roses (de sable)*⁹⁶. Or, grâce à une étude sur le terrain corrélée avec la campagne photographique réalisée par Georges Puchal, il est possible de lire ces armoiries, *D'or au tourteau de sinople, accompagné de trois têtes de more, posées 2 et 1*. Ainsi, dans le besoin de proposer une étude la plus pertinente possible, l'ensemble des blasonnements a été repris.

Par ailleurs, il est possible de recenser 44 armoiries spécifiques réparties sur 63 closoirs des deux plafonds⁹⁷. Les précédents inventaires ont proposé 27 identifications d'individus et 7 propositions de familles ou de communautés. Il y a donc 10 armoiries pour lesquelles aucune proposition d'identification n'a été formulée. Or, en reprenant les études précédemment réalisées, il apparaît que certaines identifications proposées peuvent être sujettes à discussion, notamment en raison des sources citées. Dans le cas d'identification d'individus, certaines sources ne font pas toujours référence directement à la personne authentifiée. Cela pose de

⁹⁶. C. de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Tome 2, Les décors peints...*, op. cit., p. 346.

⁹⁷. L'écu présent au closoir Va1 étant complètement lessivé et partiellement coupé, il ne sera pas compris dans l'étude.

fait des questions quant au processus de recherche employé pour conduire à ces identifications. De même, certaines armoiries évoquées par des sources ne correspondent pas à celles présentes dans notre sujet d'étude, remettant en cause les identifications proposées par certains auteurs. L'intérêt de cette étude est par conséquent de reprendre les propositions précédemment faites, après correction des blasonnements, et de tenter d'en proposer pour celles qui n'en n'ont pas fait l'objet. Cela permettra de confirmer ou d'affiner la datation des plafonds, et en outre de déterminer si les closoirs du château de Pomas s'inscrivent dans une continuité avec les plafonds peints contemporains ou si au contraire ils s'en démarquent par le choix des armoiries figurées. Le commanditaire a-t-il eu la volonté de s'inscrire dans une continuité avec ses contemporains afin d'affirmer son appartenance à une certaine classe sociale, de toute évidence privilégiée ?

Enfin, aucune réelle étude stylistique n'a été menée sur ces écus armoriés⁹⁸. Ce constat peut être mis en parallèle avec l'absence de travaux d'envergure en histoire de l'art sur le sujet. Les armoiries sont bien souvent perçues comme des œuvres mineures, en raison des règles qui régissent leur représentation laissant ainsi peu de place à l'interprétation des artistes⁹⁹. La présente étude s'accompagne donc d'une étude stylistique qui met en parallèle la production du château de Pomas avec celles des autres plafonds peints médiévaux connus, ainsi qu'avec d'autres supports sur lesquels ont pu se développer des armoiries. L'intérêt est de savoir si ces closoirs se démarquent des œuvres contemporaines, par leur qualité stylistique et plastique, ou bien s'ils perpétuent un style.

1.1.2. Difficultés et limites du sujet

L'étude des écus armoriés présente plusieurs difficultés. La première est directement liée à l'état de conservation des peintures, et notamment à la disparition de certains pigments rendant la lecture des émaux et des métaux des armoiries difficiles. Dans certains cas, il est possible de rendre compte d'un état supposé du décor en s'appuyant sur les photographies réalisées par André Signoles entre 1977 et 1987. Celles-ci attestent encore de la présence de

⁹⁸. Seul Jacques Peyron évoque dans la synthèse de sa thèse quelques caractéristiques stylistiques de trois figures présentes dans les écus armoriés des plafonds de Pomas. J. PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc...*, *op. cit.*

⁹⁹. Laurent HABLLOT, « Art, esthétique et productions héraldiques au Moyen Âge », *Heraldic Artists and Painters. In the Middle Ages and Early Modern Times.*, 1, 2017, p. 24-40, coll.« Thorbecke », p.26.

certaines figures et couleurs au sein de plusieurs armoiries. À cela, s'ajoute les copies aquarellées des relevés de l'abbé Léopold Verguet par Roger Hyvert¹⁰⁰. Ces dernières représentent 43 écus armoriés. Cependant, les couleurs choisies ne correspondent pas toujours avec celles présentes sur les armoiries des plafonds. Par conséquent, ces documents ne seront pris en considération qu'à titre indicatif dans les cas où il n'est plus possible de rendre compte des émaux et des métaux de certaines armoiries.

La seconde difficulté rencontrée a été de parvenir à proposer des identifications pour les écus n'en ayant pas bénéficié. Ce problème n'a pu malheureusement être surmonté dans certains cas pour plusieurs raisons : d'une part l'absence d'armoriaux médiévaux conservés pour le Languedoc, rendant de fait difficile la connaissance des armoiries des familles de cette région ; d'autre part, comme l'a évoqué Jacques Peyron, le manque d'information sur les généalogies des familles languedociennes¹⁰¹. En outre, les ouvrages qui proposent des registres d'armoiries sont pour la plupart classés par nom de famille et ne disposent pas de table permettant une recherche par armoiries. Dès lors, la capacité d'identifier des armes anonymes devient restreinte. À cela s'ajoute la nature même du sujet. Les armoiries connaissent de nombreuses évolutions au sein d'une même famille, voire pour un même individu au cours de sa vie. Ces changements nous échappent dans de nombreux cas, limitant notre capacité à identifier certaines armes¹⁰².

Ce chapitre constitue ainsi un travail préalable à une étude plus large du décor peint. L'idée étant à terme de démontrer si les écus armoriés constituent le programme central du décor ou si finalement ils établissent un discours secondaire participant à un programme plus large destiné à mettre en avant les valeurs et idéaux promus par le commanditaire des plafonds.

¹⁰⁰. R. HYVERT, *Dossier de recensement des Monuments Historiques...*, *op. cit.*

¹⁰¹. J. PEYRON, « À l'aube de la Renaissance : le plafond peint de Pomas (Aude) »..., *op. cit.*

¹⁰². Michel Pastoureau faisait déjà part du « caractère instable des armoiries » rendant difficile leur identification dans Michel PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, 5e édition., Paris, Picard, coll.« Grands manuels Picard », 2008, p. 241.

1.2. L'identification des armoiries

1.2.1. Grille de lecture des émaux et métaux

En raison de l'état de conservation des pigments, dont l'altération peut être due aux conditions générales de conservation des plafonds mais aussi à la qualité même des pigments et du liant employés, il a été nécessaire de mettre en place une grille de lecture des couleurs afin d'identifier au mieux les émaux et les métaux de chaque armoirie¹⁰³. Pour cela, la présente étude reprend la méthode développée par Christian de Mérindol¹⁰⁴. Celle-ci consiste dans un premier temps à la mise en place d'une numérotation des écus. Cependant, à la différence de Christian de Mérindol, le choix a été fait d'attribuer un numéro à chaque armoiries en reprenant l'ordre de lecture des closoirs développés pour l'inventaire, et non de mettre en place une numérotation par ordre d'importance des armoiries. Dans un second temps, une grille de lecture a été établie à partir des émaux d'armoiries connues, ou plutôt facilement reconnaissables, comme celles de la famille royale identifiables par la présence de couronne en timbre des écus. Dans le cas des plafonds du château de Pomas, certaines armoiries sont présentes à plusieurs reprises. Celles-ci disposent de degré de conservation variable permettant également une lecture comparative des émaux et métaux. À partir de cette grille, il a été possible de déduire certaines couleurs en s'appuyant également sur les règles du blason, à savoir le fait qu'il ne peut y avoir de superposition de deux couleurs issues du même groupe.

À la suite de ce travail préparatoire, plusieurs constats sont possibles. Les couleurs les plus altérées sont l'or, l'argent et l'azur. L'or a le plus souvent fait l'objet d'une disparition totale du pigment, laissant visible la couche préparatoire, voire dans certains cas le support. Ceci est perceptible sur la majorité des fleurs de lis, et permet ainsi de différencier l'or et l'argent. Toutefois, pour les closoirs présents sur les faces A et B de la poutre III, il est parfois impossible d'identifier avec certitude les métaux. Ces derniers ont entièrement disparu en raison de l'exposition directe au soleil des peintures. Elles se situent en effet à proximité d'une fenêtre. Dans ce cas, seule une étude comparative avec les autres armoiries identiques présentes sur les plafonds permet de se prononcer sur le métal initialement employé.

¹⁰³. Les couleurs héraldiques sont réparties en deux catégories : les émaux, qui comprennent le gueules, l'azur, le sable, le sinople et le pourpre, et les métaux, qui correspondent à l'or et à l'argent.

¹⁰⁴. C. de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Espirit. Tome 2, Les décors peints...*, op. cit., p. 106.

1.2.2. Propositions d'identification

Une partie des recherches s'est concentrée sur la reprise des identifications proposées par les précédents travaux de recherches sur les plafonds du château de Pomas. Les écus armoriés peuvent être répartis en différents groupes selon le statut de leur détenteur dont voici la synthèse. Afin de faciliter la lecture des identifications, un tableau récapitulatif, mentionnant la numérotation des armoiries et leur correspondance avec les closoirs, est présent en annexe de ce volume (**Fig. 38**).

1.2.2.1. Le roi et son entourage

Le roi de France est présent à plusieurs reprises sur les closoirs des plafonds. Il est reconnaissable par ses armes, *D'azur à trois fleurs de lis d'or*, dont l'écu est timbré d'une couronne d'or (**Fig. 39**). D'après Jacques Peyron, la présence d'une couronne au-dessus des armes royales indiquerait la représentation d'un roi régnant¹⁰⁵. Les armes de la reine de France, *Parti d'azur aux trois fleurs de lis d'or et d'hermine plain*, sont également figurées timbrées d'une couronne d'or. Il est possible ici d'identifier Anne de Bretagne (1491-1514) (**Fig. 40**). Pour l'identité du roi, deux propositions sont dès lors possibles. Anne de Bretagne épouse le roi Charles VIII (1483-1498) le 6 décembre 1491. À la mort de ce dernier en 1498, elle épouse son successeur au trône, Louis XII (1498-1515), le 8 janvier 1499. La présence des armes du dauphin de France, *Écartelé, aux 1 et 4, d'azur aux trois fleurs de lis d'or, aux 2 et 3, d'or au dauphin d'azur*, permet de déterminer l'identité du souverain¹⁰⁶. En effet, Louis XII et Anne de Bretagne n'ont pas eu d'enfant mâle ayant obtenu le titre de dauphin. En revanche, de son union avec Anne de Bretagne, Charles VIII a eu pour fils aîné, Charles Orland (11 oct. 1492 – 16 déc. 1495), qui posséda ce titre. Les armes de France ne peuvent donc être que celles de Charles VIII.

D'autres membres de la famille du roi sont présents à travers les écus armoriés du château de Pomas. L'écu n°24, *Parti d'azur à trois fleurs de lis d'or et de gueules à la croix d'argent*, présenterait les armes de Jeanne de France (1464-1505), sœur de Charles VIII. Elle est

¹⁰⁵. J. PEYRON, « À l'aube de la Renaissance : le plafond peint de Pomas (Aude) »..., *op. cit.*

¹⁰⁶. Voir **Fig. 1**.

la fille de Louis XI et de Charlotte de Savoie, dont elle hériterait des armoiries¹⁰⁷. Elle épouse en 1476 Louis d'Orléans, futur Louis XII. Les armes de ce dernier sont reconnaissables à l'écu n°23, *Écartelé, aux 1 et 4, d'azur à trois fleurs de lis d'or au lambel de gueules à trois pendants, aux 2 et 3, d'argent à la [guivre d'azur engoulant un enfant]*¹⁰⁸ (Fig. 42). Ici, le lambel n'est pas d'argent, comme il est traditionnellement sur les armes d'Orléans, mais de gueules (Fig. 43)¹⁰⁹. Cette modification des émaux peut être due à une erreur des peintres. Louis d'Orléans possède ce titre à la suite de la mort de son père, Charles I^{er} d'Orléans, en 1465, jusqu'en 1498.

L'écu n°25, *D'azur à trois fleurs de lis d'or à la cotice de gueules brochant*, illustre les armes des Beaujeu. D'après Jacques Peyron, il s'agit des armes de Pierre de Beaujeu, dit Pierre II de Bourbon (1488-1503), qui épouse Anne de France, sœur de Charles VIII, qui assure la régence du royaume de France entre 1483 et 1491¹¹⁰. Pierre de Beaujeu est notamment gouverneur du Languedoc à partir de 1488, puis lieutenant général du royaume durant l'absence du roi au moment des guerres d'Italie entre 1494 et 1495.

1.2.2.2. Les grandes familles seigneuriales et comtales

D'autres écus armoriés renvoient à des familles seigneuriales importantes du royaume de France. C'est le cas par exemple de la famille d'Albret, dont deux branches sont représentées sur les closoirs des plafonds du château de Pomas. L'écu n°5, *Écartelé, aux 1 et 4, [d'azur à trois fleurs de lis d'or], aux 2 et 3, de gueules plain*, renvoie à la branche aînée des Albret (Fig. 44). Il est possible d'identifier ici Alain d'Albret, dit le Grand, comte de Périgord et de Dreux. Il utilise un sceau aux mêmes armes comme en atteste plusieurs documents recensés par Joseph Roman¹¹¹. D'après Aubert La Chesnaye Des Bois, il épouse Françoise de Bretagne en 1470, fille d'Élisabeth de la Tour et de Guillaume de Châtillon, dit de Bretagne¹¹². L'écu n°35, *Écartelé, aux*

¹⁰⁷. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., *op. cit.*

¹⁰⁸. Les figures sont identiques à celles représentées sur son sceau, voir Base Sigilla, contre-sceau de Louis XII, duc d'Orléans, URL : <http://www.sigilla.org/fr/sgdb/sceau-type/29974> (Fig. 41).

¹⁰⁹. Henri JOUGLA DE MORENAS, *Grand armorial de France*, Paris, Les éditions héraldiques, 1934, t. I, p. 53.

¹¹⁰. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., *op. cit.* Cette identification peut être confirmée par la présence d'armoiries identiques au folio 1 du « Le Mirouer historial de « Vincent » [de Beauvais], traduction de « Jehan du Vignay » », XV^e siècle, Paris, BNF, Ms Fr 50.

¹¹¹. Il évoque une quittance au receveur de général de Normandie datée du 20 juin 1471 et une quittance au trésorier des guerres du 1^{er} octobre 1495, voir Joseph ROMAN, *Inventaire des sceaux de la collection des pièces originales du Cabinet des titres à la Bibliothèque nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1909, t. I, p. 13.

¹¹². François-Alexandre AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS, *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France*, 3e édition., Paris, Schlesinger frères, 1863, t. I, p. 280.

1 et 4, d'azur à trois fleurs de lis d'or, aux 2 et 3, de gueules plain à la bordure engrêlée d'argent, renvoie quant à lui à la branche cadette des Albret¹¹³. D'après Jacques Peyron, qui s'appuie sur l'inventaire réalisé par Joseph Roman, il s'agirait des armes de Jean d'Albret, seigneur d'Orval¹¹⁴. Celui-ci succède à son père, Arnaud-Amanieu d'Albret, en 1463. Les armoiries du fils de Alain d'Albret sont également présente dans l'écu n°3 (*Écartelé, au 1, de gueules à la chaîne d'or posé en orle, en croix et en sautoir, au 2 palé, de gueules et d'or, au 3, d'or à deux vaches de gueules passantes posées l'une sur l'autre, au 4, d'azur à trois fleurs de lis d'or à la bande composée de gueules et d'argent brochant*). Il s'agit de Jean d'Albret dit Jean III de Navarre. Il est comte de Foix et devient roi de Navarre à la suite de son mariage avec Catherine de Foix en 1484. Il meurt en 1516.

L'écu n°4, *Écartelé, aux 1 et 4, d'or à deux vaches de gueules passantes posées l'une sur l'autre, aux 2 et 3, palé d'or et de gueules*, reprend les armoiries des Foix-Béarn (**Fig. 45**). Toutefois, les armes présentes sur les plafonds du château de Pomas témoignent d'une erreur de blason. D'une part les armes de Foix sont *D'or à trois pals de gueules*, ce qui peut ici prêter à confusion. D'autre part, les quartiers 2 et 3 ne sont pas figurés identiques : les armoiries sont ici *au 2, palé de gueules et d'or, au 3 palé d'or et de gueules*. Cependant, il semble qu'il y ait bien eu la volonté de faire figurer les armes des Foix-Béarn. D'après Christian de Mérindol, ce sont les armoiries de Gaston de Foix, vicomte de Narbonne, fils de Jean de Foix et de Marie d'Orléans, sœur de Louis XII¹¹⁵.

Enfin, l'écu n°36, *De gueules à la croix d'argent*, présente les armoiries des ducs de Savoie (**Fig. 46**). Il est possible d'identifier Charles-Jean-Amédée, dit aussi Charles II (1489-1496)¹¹⁶. Il est à la tête du duché à la suite de la mort de son père en 1490.

1.2.2.3. Le pouvoir politique local

Plusieurs armoiries témoignent d'une représentation d'un pouvoir implanté localement dans le Languedoc. Parmi celles-ci, les armes présentes dans l'écu n°1, *D'azur à trois coquilles*

¹¹³. H. JOUGLA DE MORENAS, *Grand armorial de France...*, op. cit., t. I, p. 143.

¹¹⁴. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., op. cit. ; J. ROMAN, *Inventaire des sceaux de la collection des pièces originales du Cabinet des titres à la Bibliothèque nationale...*, op. cit.

¹¹⁵. C. de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Espirit. Tome 2, Les décors peints...*, op. cit.

¹¹⁶. J. Peyron, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., op. cit.

d'or, posées 2 et 1, ont pu être identifiées comme appartenant à la famille Luillier ou Lhuillier¹¹⁷. Jacques Peyron et Christian de Mérindol ont proposé d'identifier Jean Luillier¹¹⁸, conseiller du présidial de Carcassonne¹¹⁹. Or, les présidiaux sont une institution juridique fondée par Henri II en 1552. Dès lors, compte tenu des précédentes identifications qui conduisent à une première datation du décor, ces armoiries ne peuvent être celles de Jean Luillier. En s'appuyant sur les registres d'inventaire des Archives départementales de l'Aude, il est possible de proposer François Luillier, seigneur de Rouvenac, qui occupe la fonction de trésorier de Carcassonne. D'après André Navelle, il testa le 11 février 1540¹²⁰. Sa fille, « Philippe » Luillier, épouse le 11 novembre 1523 Pierre Rabot, fils d'Antoine Rabot, alors seigneur de Pomas¹²¹.

L'écu n°10, *D'or à trois chevrons de sable*, présente les armes de la famille Lévis, seigneurs de Mirepoix (**Fig. 45**)¹²². En raison de l'absence de brisure, il semblerait que ces armoiries renvoient directement à l'aîné de la famille. Dès lors, il est possible d'émettre plusieurs propositions. La première est Jean de Lévis, seigneur de Mirepoix, de Lagarde, de Montségur et de Puyvert. Il meurt en 1493¹²³. La deuxième hypothèse est Jean V de Lévis, fils cadet du précédent (le fils aîné est décédé avant son père). Il succède à la seigneurie de Mirepoix en 1493. Il est cité comme sénéchal de Carcassonne dans une source datée du 9 janvier 1512 relatant un procès contre Marie de Foix, veuve de Gaston de Lévis¹²⁴. Il meurt le 8 mai 1533. D'après Aubert de la Chesnaye Des Bois, il est nommé « lieutenant-général pour le roi au Gouvernement de Languedoc » durant l'absence du connétable de Bourbon¹²⁵. Enfin, la dernière hypothèse est Philippe de Lévis, évêque de Mirepoix en 1493¹²⁶. Il devient abbé de

¹¹⁷. A. NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550...*, op. cit., t. VI, p. 265 ; H. JOUGLA DE MORENAS, *Grand armorial de France...*, op. cit., t. IV, p. 487.

¹¹⁸. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., op. cit. ; C. de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Tome 2, Les décors peints...*, op. cit.

¹¹⁹. Alphonse MAHUL, *Dictionnaire biographique, généalogique et héraldique des familles et des citoyens de la ville de Carcassonne*, s.d., p. 196.

¹²⁰. A. NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550...*, op. cit.

¹²¹. AD11, 2E 102/2, contrat de mariage de Pierre Rabot et de Philippe Luillier, 11 novembre 1537.

¹²². Gilles-Jacques LE BOUVIER, *Armorial de France, Angleterre, Écosse, Allemagne, Italie et autres puissances, composé vers 1450 par Gilles Le Bouvier dit Berry, premier roi d'armes de Charles VII, roi de France*, Paris, 1866, p.153.

¹²³. A. NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550...*, op. cit., t. VI, p. 242-243.

¹²⁴. *Ibid.*, t. VI, p. 242-243.

¹²⁵. F.-A. AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS, *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France...*, op. cit., t. VIII, p. 666.

¹²⁶. Il est officiellement élu par le chapitre en 1497. Henry MULLOT et Henry SIVADE, « Armorial des évêques de Mirepoix », *Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne*, XII, 1912, p. 122-155.

Lagrasse le 21 juin 1501 à la suite de Pierre d'Abzac de la Douze. Parmi ces trois propositions, l'hypothèse la plus probante serait celle de Jean V de Lévis compte tenu des relations importantes entretenues entre la famille Rabot et le pouvoir carcassonnais. En effet, en tant que consuls de Limoux, les Rabot devait rendre hommage au sénéchal de Carcassonne¹²⁷. De plus, le territoire de Pomas serait placé sous la dépendance de la sénéchaussée de Carcassonne¹²⁸.

Pour les armoiries peintes dans l'écu n°12, *De gueules au cheval cabré d'argent*, Jacques Peyron propose d'identifier Raymond de Corsier, seigneur de Cesseras et de Cadirac¹²⁹. Ce dernier fait hommage pour ses terres en 1472 auprès du sénéchal de Carcassonne. Jacques Peyron s'appuie sur les travaux d'Alphonse Mahul qui décrit les armes de cette famille, *De sable à un coursier ou cheval d'argent*¹³⁰. La différence d'émaux pour le champ peut être due soit à une erreur de blasonnement de la part des peintres, soit à une brisure (celle-ci peut se manifester dans certains cas par une modification des émaux, toutefois, elle prend généralement la forme d'une inversion des couleurs¹³¹), soit-il ne s'agit pas des armes de cette famille. Cependant, il n'a pas été possible de trouver des armoiries identiques à celles présentes à Pomas. L'hypothèse de la famille Corsier reste à ce stade-là plus plausible.

En parallèle, deux écus ont pu être rapprochés des armes de la famille Voisins. Seront ici repris les propositions de Jacques Peyron. L'écu n°18, *De gueules à trois fusées (d'argent ?)*, présente la branche aînée des Voisins. Il s'agirait de Bernard de Voisins, seigneur de Moussoulens en 1492¹³². L'écu n°16, *De gueules à trois fusées (d'argent ?), au lambel d'azur à quatre pendants chargés chacun de trois besants d'argent*, peut être identifiée comme une branche cadette de la famille Voisins rattachée à la seigneurie de Couffoulens. Il est possible d'identifier ici Philippe de Voisins, seigneur de Couffoulens en 1478, ou Guillaume de Voisins, qui épouse Françoise de Montaut le 26 janvier 1492¹³³.

¹²⁷. A. SABARTHÈS, *Les manuscrits consulaires de Limoux, Aude: étude historique et philologique*, op. cit., p. 37.

¹²⁸. A. SABARTHÈS, *Dictionnaire topographique de la France. 5. Dictionnaire topographique du département de l'Aude : comprenant les noms de lieu anciens et modernes*, op. cit., p. 318.

¹²⁹. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., op. cit.

¹³⁰. A. MAHUL, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne...*, op. cit., t. VI, série 2, p.167.

¹³¹. M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique...*, op. cit., p. 181.

¹³². A. MAHUL, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne...*, op. cit., t. V, p. 177.

¹³³. *Ibid.*, t. V, p. 177.

L'écu n°21 peut être décrit (*D'or ?*) au lion de sable rampant armé et lampassé de gueules. Les précédents travaux proposent d'identifier les armoiries de la famille Bruyères de Chalabre, dont les armes sont *D'or au lion de sable*¹³⁴. Jacques Peyron suggère Jean III Bruyères¹³⁵, seigneur de Chalabre et chambellan de Charles VIII¹³⁶, qui épouse Cécile de Voisins le 8 juillet 1489¹³⁷. Les armes de cette dernière seraient présentes à l'écu n°22. Ses armoiries seraient ainsi l'association de celles de son époux avec celles de sa mère, Marguerite de Comminges (*De gueules à quatre otelles d'argent posées en sautoir*). Toutefois, contrairement aux descriptions données par Jacques Peyron et Christian de Mérindol, les quartiers 1 et 3 semblent être *D'or au lion de gueules armé (et lampassé ?) de sable*, et non *D'or au lion de sable armé et lampassé de gueules*. Ceci conduit à se questionner sur l'origine de ces armoiries. Il n'a cependant pas été possible de trouver d'autres propositions d'identification.

L'écu n°29, *De gueules plain*, reprend les armoiries des Narbonne. Il peut s'agir de Jean de Narbonne, seigneur de Talairan, qui meurt le 24 août 1496¹³⁸.

L'écu n°34, *Écartelé, aux 1 et 4, d'or à trois chevrons de sable, aux 2 et 3, palé d'or et de gueules*, serait l'association des armes des Lévis et de Foix. Le quartier 2 présente le même problème d'inversion de couleur que pour les armes de Foix présentent à l'écu n°2. D'après André Navelle, il s'agit des armes des Lévis de Lérans¹³⁹. Il est possible dès lors de proposer d'identifier Gaston VI de Lévis, dit le Jeune. Il contracte un premier mariage avec Jeanne de Carmain ou Caraman le 2 février 1478, puis un second mariage avec Marie de Foix-Carmaing le 30 novembre 1493. Il meurt en 1505¹⁴⁰.

L'écu n°37, (*D'argent ?*) à la fasce d'azur chargée de trois fleurs de lis d'or, a été identifié par Jacques Peyron comme les armoiries de la famille Chambert. Or, d'après Louis de La Roque, les armes des Chambert sont *D'or à la fasce de gueule chargée de trois fleurs de lis d'argent*¹⁴¹. Ces armoiries ne semblent pas correspondre à celles présentes sur les plafonds du château de Pomas. Il est possible d'établir un rapprochement avec celles de la famille Abban (ou Aban),

¹³⁴. Jean-Baptiste RIETSTAP, *Armorial général. Précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, Gouda, G.B. van Goor Zonen, 1884 ; H. JOUGLA DE MORENAS, *Grand armorial de France...*, op. cit.

¹³⁵. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., op. cit.

¹³⁶. Louis Ventre ARTEFEUIL, *Histoire héroïque et universelle de la noblesse en Provence*, Avignon, impr. de Vve Girard, 1776, t. III, p. 80.

¹³⁷. A. NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550...*, op. cit., t. II, p. 334.

¹³⁸. *Ibid.*, t. VIII, p. 9.

¹³⁹. *Ibid.*, t. VI, p. 244.

¹⁴⁰. *Ibid.*, t. VI, p. 244.

¹⁴¹. Louis de LA ROQUE, *Armorial de la noblesse de Languedoc: généralité de Montpellier*, 1860, t. I, p. 164.

comme le suggère Gauthier Langlois¹⁴², dont les armes sont *D'argent à la fasce d'azur chargée de trois fleurs de lis d'or*. De plus, comme le souligne l'auteur, Jean Rabot, père d'Antoine Rabot, achète la demie seigneurie de Pomas à Antoine d'Aban en décembre 1452¹⁴³.

À côté des représentations de seigneurs locaux, est illustrée à l'écu n°14 la communauté de Carcassonne, dont les armes sont *D'azur semé de fleurs de lis d'or, au tourteau de gueules bordé d'or et chargé de l'agneau pascal*.

1.2.2.4. Le pouvoir religieux

Plusieurs armoiries ont pu être identifiées comme appartenant à des membres du clergé qui occupent leur fonction dans des territoires proches de Pomas.

Parmi celles-ci, l'écu n°6 présente les armes de Pierre d'Abzac de la Douze, *Écartelé, aux 1 et 4, d'argent à la bande d'azur et à la bordure de même chargée de neuf besants d'or, aux 2 et 3, (d'or) à la fasce de gueules accompagnée de six fleurs de lis d'azur*. Ce dernier occupe la fonction d'abbé de Lagrasse entre 1463 et 1495, puis de 1498 à 1501. Il devient archevêque de Narbonne à partir de 1494¹⁴⁴, à la suite de Georges d'Amboise, dont les armes, *Palé d'or et de gueules à six pièces*, sont peintes à deux reprises. Georges d'Amboise est archevêque de Narbonne de 1491 à 1494¹⁴⁵.

En parallèle, sont présentes les armes de Guichard d'Aubusson, *D'or à la croix ancrée de gueules*, qui occupe la fonction d'évêque de Carcassonne à partir du 15 juillet 1476 jusqu'à sa mort le 24 novembre 1497¹⁴⁶.

L'écu n°20, *D'azur à trois rocs d'échiquier d'or, posés 2 et 1*, a pu être identifiée comme celle de la famille Rochefort. Jacques Peyron et Christian de Mérindol ont proposé d'identifier Pierre de Rochefort, sans pour autant préciser ses titres¹⁴⁷. Ils s'appuient sur le *Cartulaire*

¹⁴². Gauthier LANGLOIS, Julien FOLTRAN et Jean-Pierre SARRET, « La maison de Bérenger Mage, viguier de Lagrasse au XIIIe siècle et son plafond peint armorié », *Bulletin de la Société d'Études Scientifiques de l'Aude*, Supplément numérique au t.116, 2016, p. 1-26.

¹⁴³. P. TIMBAL, *Un conflit d'annexion au Moyen Âge, l'application de la coutume de Paris au pays albigeois...*, op. cit., p. 61-62.

¹⁴⁴. Henry MULLOT et Henry SIVADE, « Armorial des Archevêques de Narbonne », *Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne*, XI, 1910, p. 234-280.

¹⁴⁵. *Ibid.*

¹⁴⁶. Henry MULLOT et Henry SIVADE, « Armorial des évêques de Carcassonne », *Mémoires de la Société des arts et des sciences de Carcassonne*, 2e série-VI, 1910, p. 83-135.

¹⁴⁷. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., op. cit. ; C. de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Espirit. Tome 2, Les décors peints...*, op. cit.

d'Alphonse Mahul, qui n'évoque qu'un certain Bernard Raymond de Rochefort, évêque de Carcassonne de 1209 à 1231¹⁴⁸. Dans le recensement de 1945, Roger Hyvert propose d'identifier les armes de Guillaume IV de Rochefort¹⁴⁹, abbé de Montolieu, puis évêque d'Alet à partir de 1489. Ce dernier meurt en 1508. Les armoiries de Guillaume IV de Rochefort sont *D'azur à trois rocs d'échiquier d'or, posés 2 et 1*¹⁵⁰.

1.2.2.5. Le commanditaire et ses alliances

Plusieurs écus armoriés ont pu être identifiés et associés à la famille du commanditaire des plafonds. Comme il a été évoqué en introduction de ce mémoire, les armes de la famille Rabot, seigneurs de Pomas, sont présentes sur plusieurs closoirs. Celles-ci, identifiées comme l'écu n°2, sont reconnaissables par les figures utilisées qui évoquent directement le nom de leur détenteur, *D'azur à trois rabots d'or posés 2 et 1*¹⁵¹. Au vu des premiers éléments de datation, il est possible d'identifier les armes d'Antoine Rabot, co-seigneur de Pomas dès 1490¹⁵².

À côté de ces armes pleines, deux autres écus témoignent des alliances contractées par la famille Rabot. L'écu n°42 est *Parti, en 1, d'azur à trois rabots d'or, en 2, de gueules à la colombe d'argent tenant un rameau d'olivier de sable dans le bec*. Les armes présentes à senestre sont figurées pleines sur un autre closoir des plafonds. Elles y sont *De gueules à deux colombes affrontées d'argent tenant un rameau d'olivier de sable dans le bec* (écu n°40). Ces armoiries ont été identifiées par Jacques Peyron comme celles de la famille Delpont¹⁵³. Ce dernier s'appuie sur une copie en noir et blanc de l'*Armorial des Annales manuscrites de Toulouse*, présentant les armoiries des capitouls, publiée dans *l'Histoire graphique de l'ancienne province de Languedoc*¹⁵⁴. Or, à partir des manuscrits originaux, numérisés par les Archives municipales de Toulouse, il est possible de lire les armes de la famille Delpont, *D'azur à la colombe d'argent*

¹⁴⁸. A. MAHUL, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne...*, op. cit., t. V, p. 409-411.

¹⁴⁹. R. HYVERT, *Dossier de recensement des Monuments Historiques...*, op. cit.

¹⁵⁰. Henry MULLOT et Henry SIVADE, « Armorial des évêques d'Alet », *Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne*, XI, 1911, p. 531-557.

¹⁵¹. Les armes parlantes impliquent un jeu de mot visuel qui joue sur l'homophonie du nom de famille de l'individu et de l'objet représenté. Ce processus humoristique est fréquent dans les plafonds peints médiévaux et ne se limite pas seulement aux armoiries. Pour cela, nous renvoyons aux travaux de recherche de Maud Perez-Simon.

¹⁵². L.-H. FONDS-LAMOTHE, *Notices historiques sur la ville de Limoux...*, op. cit.

¹⁵³. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., op. cit., p. 38.

¹⁵⁴. Ernest ROSCHACH, *Histoire graphique de l'ancienne province de Languedoc*, Toulouse, E. Privat, 1904, p. 685.

tenant un rameau d'olivier de sinople dans le bec (Fig. 48). Au vu des différences entre les émaux et les meubles, il est possible d'affirmer qu'il ne s'agit pas des mêmes armes présentes sur les closoirs des plafonds du château de Pomas. Par conséquent, il n'est pas possible d'associer ces armoiries à la famille Delpont. Une autre hypothèse peut être formulée à partir de l'étude de la généalogie de la famille Rabot. Comme il a été évoqué en introduction, Pierre Rabot, frère d'Antoine Rabot, épouse à une date inconnue Domenge Olive¹⁵⁵. D'après André Navelle¹⁵⁶, ainsi qu'Alphonse Brémond¹⁵⁷, les armes de la famille Olive sont *De gueules à trois bandes d'or*. Or, la branche des seigneurs d'Abeillan (ou Abeilhan) de cette famille possède les armes *De gueules à deux rameaux d'olivier d'or, accompagné en pointe de deux colombes d'argent*¹⁵⁸. Celles-ci semblent correspondre à celles de l'écu n°40. Dès lors, il est possible de proposer comme identification les armes de Pierre Rabot pour l'écu armorié n°42, qui associerait ainsi les armes de sa famille à celles de son épouse. Les armes de l'écu n°40 pourrait être celles de Domenge Olive pour l'écu n°40¹⁵⁹.

L'écu armorié n°41, *Parti en 1 d'azur à trois rabots d'or, en 2 coupé de gueules à trois chevrons d'or et de gueules au faucon d'argent posé sur un mont d'or*, témoigne d'une alliance entre un autre membre de la famille Rabot et une autre famille. Celle-ci a pu être identifiée. En effet, les armes peintes à *senestre* sont celles des Montfaucon de Rogles, co-seigneur de Roquetaillade, dont les armoiries pleines sont *Écartelé, aux 1 et 4 de gueules à un mont d'argent sommé d'un faucon du même, aux 2 et 3 de gueules à trois chevrons d'or*¹⁶⁰. Toutefois, il n'a pas été possible d'établir avec certitude à qui appartenait cette armoirie à défaut d'information supplémentaire sur les différentes unions contractées par la famille Rabot et Montfaucon. Les

¹⁵⁵. A. NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550...*, op. cit., t. XI, p. 12.

¹⁵⁶. *Ibid.*, t. VIII, p. 91.

¹⁵⁷. Alphonse BREMOND, *Armorial Toulousain, armorial général des familles nobles du pays toulousain, comprenant les noms patronymiques des familles, ceux de leurs fiefs, le blason de chacune d'elles*, Hébrail, Durand et Cie, 1869.

¹⁵⁸. J.-B. RIETSTAP, *Armorial général. Précédé d'un dictionnaire des termes du blason...*, op. cit., t. II, p. 346, Théodore de RENESSE, *Dictionnaire des figures héraldiques*, Bruxelles, Société Belge de Librairie, 1894., t. I, p. 413 ; L. de LA ROQUE, *Armorial de la noblesse de Languedoc : généralité de Montpellier...*, op. cit. t. I, p. 384.

¹⁵⁹. Il n'a pas été possible de reconstituer la généalogie des Olive d'Abeillan et de déterminer la filiation de Domenge Olive. Nous renvoyons toutefois à celle réalisée par André Navelle, qui fait la mention d'un Pons Olive, seigneur d'Abeillan. Son père, Guillaume Olive, est notaire de Limoux. Il décède avant 1454. Son frère, Guillaume Olive, est évêque d'Alet en 1460, puis entre 1470 et 1487, date à laquelle il meurt. Voir A. NAVELLE, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550...*, op. cit., t. VIII, p. 93.

¹⁶⁰. T. de RENESSE, *Dictionnaire des figures héraldiques...*, op. cit., t. I, p. 509 ; H. JOUGLA DE MORENAS, *Grand armorial de France...*, op. cit., t. V, p. 95.

armes de cette famille sont également présentes à l'écu n°38, où elles témoignent d'une brisure ou d'une alliance. Ces armoiries sont *Écartelé, au 1 de gueules au faucon d'argent sur un mont de même, au 2 (d'or ?) au créquier de sable sur un mont de même, au 3 de gueules à trois chevrons d'or, au 4 (d'or ?) au lion de gueules armé et lampassé de sable*. Les quartiers 1 et 3 reprennent les armes de la famille Montfaucon, mais il n'est pas possible d'identifier avec certitude les armes avec lesquelles elles sont associées. Jacques Peyron propose d'identifier Jacques de Montfaucon, seigneur de Roquetaillade¹⁶¹. Ce dernier épouse Isabeau de Bruguière (de Bruères ou de Brueys) en 1480¹⁶². Les armoiries de cette famille sont d'après Aubert de La Chesnay Desbois, ainsi que Jean-Baptiste Rietstap, *D'or à un lion de gueules langué et ondé de sable, et une cotice d'azur, bordée d'argent, brochante sur le tout, embrassée des deux pattes de devant du lion*¹⁶³. Ces armes présentent des similitudes avec celles du quartier 4, mais il n'est pas possible d'affirmer avec certitude cette hypothèse. Une autre hypothèse peut être faite. Il peut s'agir de François de Montfaucon, cité comme seigneur de Roquetaillade en 1495¹⁶⁴. Il est à plusieurs reprises consul de Limoux, en 1489 et en 1495, en même temps que Martin Rabot, frère d'Antoine Rabot.

1.2.2.6. Les identifications incertaines

Plusieurs écus armoriés ont pu faire l'objet de propositions d'identification. Néanmoins, en raison de l'absence de datation permettant de contextualiser ces familles avec la réalisation des peintures des plafonds, les propositions énoncées ci-après ne peuvent constituer des identifications certaines des armoiries.

L'écu n°26 présente la difficulté de ne plus conserver les métaux des meubles, rendant complexe son blasonnement. Jacques Peyron décrit ces armes *De gueules au sautoir d'argent accompagné de quatre roses d'or*¹⁶⁵. Il a été possible de trouver des armoiries similaires appartenant à la famille Meslin, seigneur de Campigny en Normandie. Dans le *Grand armorial de France*, leurs armoiries sont décrites *De gueules au sautoir d'argent cantonné de 4*

¹⁶¹. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., *op. cit.*

¹⁶². F.-A. AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS, *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France...*, *op. cit.*

¹⁶³. Ibid. ; J.-B. RIETSTAP, *Armorial général. Précédé d'un dictionnaire des termes du blason...*, *op. cit.*, t. I, p. 315.

¹⁶⁴. L.-H. FONDS-LAMOTHE, *Notices historiques sur la ville de Limoux...*, *op. cit.*, p. 248.

¹⁶⁵. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., *op. cit.*

*quintefeuilles (roses) d'or*¹⁶⁶. D'après Jean-Baptiste Rietstap et Aubert de Lachesnay Des Bois, leurs armes sont *De gueules au sautoir d'argent cantonné de quatre roses du même*¹⁶⁷. Toutefois, compte tenu du manque d'information concernant cette famille, il est impossible de confirmer assurément cette identification.

L'écu n°31 avait été initialement décrit par Jacques Peyron et Christian de Mérindol, *D'azur à trois trèfles d'or à la bordure engrêlée de même*¹⁶⁸. Nous proposons une nouvelle description de ces armoiries qui seraient *De sable à trois trèfles d'argent, posés 2 et 1, à la bordure engrêlée de même*. En effet, en comparant les différents bleus présents sur les closoirs des plafonds, aucun n'a fait l'objet d'une altération qui aurait pu conduire à donner l'impression d'un pigment noir. De même, l'émail du champ de l'écu est similaire à celui des chevrons des armes des Lévis, précédemment citées, et qui ont été blasonnées *de sable*. Concernant les figures, elles sont peintes en blanc et non en jaune. À partir de ce blasonnement, il a été possible d'identifier les armes de la famille Quéhou. Celles-ci sont recensées par Guy le Borgne dans *l'Armorial Breton*¹⁶⁹. D'après Pol Potier de Courcy, les membres de cette famille sont seigneur de Gorrépoint, rattaché à l'évêché de Léon, en Bretagne¹⁷⁰. Malgré ces informations, aucune source ne mentionne de date concernant les membres de la famille Quéhou, ne permettant pas de confirmer avec certitude cette proposition d'identification. À cela s'ajoute l'impossibilité de déterminer les liens qui pouvaient exister entre les Quéhou et les Rabot, compte tenu de l'éloignement géographique des deux familles, et faute de source suffisante.

Pour les armoiries de l'écu n°30, *D'azur au château (d'or ?) sommé de trois tours et maçonné de sable, à la bordure (d'or ?)*, il est difficile d'établir une identification qui soit vraisemblable. Roger Hyvert fait un rapprochement avec celles de la famille Saint-André¹⁷¹, dont les armes sont *D'azur au château à trois tours d'argent maçonné de sable avec trois étoiles d'or*

¹⁶⁶. H. JOUGLA DE MORENAS, *Grand armorial de France...*, op. cit., t. V, p. 48.

¹⁶⁷. J.-B. RIETSTAP, *Armorial général. Précédé d'un dictionnaire des termes du blason...*, op. cit., t. II, p. 208 ; F.-A. AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS, *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France...*, op. cit., t. XIII, p. 746.

¹⁶⁸. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., op. cit. ; C. de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Tome 2, Les décors peints...*, op. cit.

¹⁶⁹. GUY LE BORGNE, *Armorial breton, contenant par ordre alphabétique et méthodique, les noms, qualitez, armes & blasons des nobles*, Rennes, 1667, p. 241.

¹⁷⁰. POL POTIER DE COURCY, *Nobiliaire et armorial de Bretagne*, Editions des Régionalismes, 2015, vol. III, p.126.

¹⁷¹. R. HYVERT, *Dossier de recensement des Monuments Historiques...*, op. cit.

*en chef*¹⁷². Il émet deux propositions d'identification : la première est Jeanne de Saint-André, qui épouse Martin Rabot, frère d'Antoine Rabot en 1484. Celle-ci pourrait justifier la présence de la bordure dans les armoiries qui peuvent alors être la marque d'une brisure¹⁷³. La seconde proposition est Pierre de Saint-André, juge mage de Carcassonne à partir de 1484. Toutefois, l'absence des étoiles en chef tendent à remettre en question ces hypothèses. Les recherches menées dans les différents inventaires et dictionnaires d'armoiries et de sceaux n'ont pas permis de trouver d'occurrence entre cet écu et les armes d'une famille.

L'écu n°13, aux armes *D'azur à trois croissants d'or, posés 2 et 1*, a été identifié par Jacques Peyron et Christian de Mérindol comme celui de Jean Vidal, conseiller et médecin ordinaire du roi à Carcassonne¹⁷⁴. Ces derniers s'appuient sur les travaux d'Alphonse Mahul. Or, plusieurs éléments amènent à reconsidérer cette identification. D'une part, les armes de Jean Vidal décrites par Mahul sont *De gueules à trois croissants d'argent, posés 2 et 1*. Il y a donc une différence concernant l'émail et le métal utilisés. D'autre part, il est cité à la suite de plusieurs membres de la famille Vidal des XVII^e et XVIII^e siècles, ce qui conduit à nous interroger quant aux dates de vie de Jean Vidal. Aucune correspondance n'a donc pu être établie entre ces armoiries et une famille originaire du Languedoc. En revanche, plusieurs occurrences ont été trouvées avec des familles de Bretagne et de Normandie sans pour autant qu'il soit possible d'établir une chronologie de ces dernières¹⁷⁵.

Les armoiries de l'écu n°44 ont été décrites par Jacques Peyron *De gueules à deux rochers d'argent*¹⁷⁶. Initialement elles étaient présentes sur deux closiers, dont un a été volé. Christian de Mérindol note la présence d'un *lambel d'or à trois pendants* sur un des écus¹⁷⁷. Il propose alors d'identifier deux membres de la famille de La Roque : Bertrand ou Bernard, seigneur de Robertval et connétable de Carcassonne de 1485 à 1513, et Hugues, seigneur de

¹⁷². H. JOUGLA DE MORENAS, *Grand armorial de France...*, op. cit., t. VI, p. 118 ; H. MULLOT et H. SIVADE, « Armorial des évêques de Carcassonne »..., op. cit.

¹⁷³. M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique...*, op. cit., p. 177.

¹⁷⁴. A. MAHUL, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne...*, op. cit., t. VI, série 2, p. 230.

¹⁷⁵. À partir des ouvrages de Henri Jouglas de Morenas et de Jean-Baptiste Rietstap, il a été possible d'identifier la famille d'Ausprac, de Barre-Duplessis, Blevin, Cavalier de Cuverville, d'Espinay, Kerbusso, des Landes, Moréac, Parmentier de Montfort, Séran d'Andrieu. H. JOUGLA DE MORENAS, *Grand armorial de France...*, op. cit. ; J.-B. RIETSTAP, *Armorial général. Précédé d'un dictionnaire des termes du blason...*, op. cit.

¹⁷⁶. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., op. cit. ; C. de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Tome 2, Les décors peints...*, op. cit.

¹⁷⁷. C. de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Tome 2, Les décors peints...*, op. cit.

Jouares et époux d'Hélix de Bruyères. Néanmoins, cette hypothèse peut être remise en cause. En effet, les armes de cette famille ont été décrites par Louis de la Roque, *D'azur à deux rochers d'argent mis en fasce* et *D'azur à trois rochers d'argent*¹⁷⁸. Par ailleurs, le traitement stylistique de ces écus se démarque des autres closoirs en raison de l'aspect abrupt de la réalisation. Ceci conduit à remettre en question le blasonnement, puisqu'en raison d'un très grand schématisme des figures, il semblerait que l'écu possède une figure géométrique. Il est possible dès lors de proposer la description suivante, *De gueules emmanché d'argent de 2 pièces [au lambel d'or à trois pendants]*. Il peut s'agir des armes d'une branche cadette d'un membre de la famille de Vaudrey, originaire de Franche-Comté et dont les armoiries sont blasonnées *De gueules emmanché d'argent de 2 pièces*¹⁷⁹. Dans l'*Armorial de Franche-Comté*, Jules Gauthier signale qu'en 1470, Philippe de Vaudrey « seigneur de Mont, gruyer du Comté, brisait d'un *lambel à trois pendants* »¹⁸⁰. Il pourrait donc s'agir de ses armoiries, bien qu'aucun élément n'atteste l'existence de relations entre les Vaudrey et les Rabot. De même, le fait qu'il s'agisse d'armoiries peintes par-dessus un décor préexistant peut soulever des interrogations. Il apparaît impossible de déterminer si elles sont bien contemporaines du reste des peintures. Or, elles sont absentes des relevés effectués par l'abbé Verguet en 1855, qui reprend pourtant l'ensemble des armoiries des deux plafonds (à l'exception de l'écu n°43 dissimulé alors sous un faux plafond). Compte tenu de ces éléments, cette proposition d'identification reste à confirmer.

1.2.2.7. Les armoiries non identifiées

Plusieurs armoiries n'ont pu faire l'objet d'une identification. Parmi celles-ci, se trouve l'écu n°17, (*D'argent ou d'or ?*) *au dauphin d'azur, à la bordure composée de gueules et du champ*. Les seules armes trouvées présentant des similitudes sont celles des Dentici, originaire de Naples, qui ont pour armoiries, *D'azur à un dauphin d'or, en pal, la queue remontante ; à la bordure composée de gueules et d'argent*¹⁸¹. Cette hypothèse semble peu plausible.

¹⁷⁸. L. de LA ROQUE, *Armorial de la noblesse de Languedoc : généralité de Montpellier...*, op. cit., t. I, p. 300-303.

¹⁷⁹. Henri JOUGLA DE MORENAS, *Grand armorial de France*, Paris, Les éditions héraldiques, 1934, p. 415 ; Adrien BONVALLET, *Armorial de la Franche-Comté, suivi de la liste des maisons reçues dans les chapitres nobles de la province, dans le parlement, admises au gouvernement municipal de Besançon, etc.*, Besançon, Bulle, 1863, p. 60.

¹⁸⁰. Jules GAUTHIER et Léon GAUTHIER, *Armorial de Franche-Comté*, H. Champion., Paris, 1911, p. 26.

¹⁸¹. J.-B. RIETSTAP, *Armorial général. Précédé d'un dictionnaire des termes du blason...*, op. cit., t. I, p. 525.

L'écu n°19 présente un *Écartelé, aux 1 et 4, (d'argent ou d'or ?) au lion d'azur armé et lampassé de gueules, aux 2 et 3, de gueules à la croix (d'argent ?)*. Les quartiers 2 et 3 pourraient être de Savoie, mais il n'a pas été possible d'identifier un membre de la maison de Savoie ayant des armes écartelées avec des lions.

Les armes de l'écu n°27 peuvent être décrites *D'argent à trois têtes (d'ours ?) de sable, posées 2 et 1*. En raison de l'état de conservation de la couche picturale, qui ne permet pas d'identifier assurément les meubles représentés, il n'a pas été possible de proposer d'identification.

L'écu n°28, aux armes *D'azur au lion (d'argent ou d'or ?) armé et lampassé de gueules*, n'a pu faire l'objet de proposition d'identification précise en raison de la figure principale. Le lion étant un des meubles les plus récurrents dans l'héraldique, il pose dès lors des difficultés d'identification à partir du moment où il n'est pas accompagné d'un autre meuble ou qu'il n'est pas rattaché à une famille importante, aisément reconnaissable.

L'écu n°32 présente un *Écartelé, au 1, d'azur à trois fleurs de lis d'or, à la bande componée de gueules et d'argent brochant, aux 2 et 3, palé d'or et de gueules, au 4, d'or à deux vaches de gueules passantes posées l'une sur l'autre*, associant les armes d'Évreux, de Foix et de Béarn¹⁸². Il n'a cependant pas été possible d'identifier plus précisément ces armoiries.

Les armes de l'écu n°33 ont fait l'objet d'erreur de blasonnement dans les précédentes publications. Celles-ci avaient été décrites *D'azur à neuf besants d'(or) posés 3,3,2,1*¹⁸³. Or, comme pour l'écu n°31, les peintres ont utilisés du noir et non du bleu. Les armoiries sont donc ici *De sable à neuf besants d'or, posés 3, 3, 2 et 1*. Toutefois, il n'a pas été possible de trouver d'armoiries identiques à celles-ci.

L'écu n°39, *D'azur à l'épée d'argent mise en pal accompagnée à dextre d'une fleur de lis d'or et à senestre d'un bourdon d'argent posé en pal chargée d'une coquille de même*, n'a pu trouver de correspondance avec les armoiries d'une famille.

Pour l'écu n°43, *D'or au tourteau de (sinople ou d'azur ?) accompagné de trois têtes de more, posées 2 et 1*, il est possible d'émettre une proposition en partant de l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'armes parlantes. Un rapprochement peut être fait avec Jean Maurin ou Johannes

¹⁸². J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., *op. cit.*

¹⁸³. *Ibid.* ; C. de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Espirit. Tome 2, Les décors peints...*, *op. cit.*

Maurini, consul de Limoux en 1490 avec Antoine Rabot¹⁸⁴. Cependant, il n'a pas été possible de retracer les armoiries de cette famille.

1.3. Étude stylistique

1.3.1. La forme de l'écu

Les armoiries présentes sur les closoirs des plafonds du château de Pomas sont figurées à l'intérieur d'écus. Cette manière d'illustrer des armoiries est très fréquente. En effet, les écus renvoient directement à l'équipement militaire sur lequel elles se sont développées en premier lieu. Dans le cas des closoirs de Pomas, les écus sont droits et ont une forme quadrangulaire dont les côtés incurvés se terminent en pointe dans la partie inférieure, offrant dans le cas des armoiries écartelées des quartiers de taille presque égale. Comme le souligne Jacques Peyron, cette forme est annonciatrice des écus carrés de la période moderne¹⁸⁵. La forme de l'écu varie donc en fonction des périodes, des lieux et des supports. Sur les peintures murales de la salle des écus du château de Ravel (début XIV^e siècle), les écus ont une forme davantage triangulaire (**Fig. 49**), tandis que sur les closoirs du plafond de l'ancien presbytère de Lagrasse (première moitié du XVI^e siècle), les écus sont davantage carrés (**Fig. 50**).

Par le recours à la forme de l'écu, les peintres se sont attachés à représenter une ombre portée autour de celui-ci, afin de manifester la matérialité de l'objet. Cette évocation de la tridimensionnalité de l'objet se caractérise par une ombre schématisée par un cerne noir présent sur le flanc *senestre* et en *chef* des écus. Toutefois, elle n'est peinte que sur onze écus sur les soixante-trois recensés et ne semble pas être le propre d'une catégorie d'individus. Il est impossible de connaître assurément les raisons de ces différences. Celles-ci pourraient être dues à la réalisation du décor par deux peintres, mais il est difficile d'appuyer cette hypothèse concernant les armoiries puisqu'il n'y pas de différences manifestes dans la manière de les représenter. La présence de cernes noirs sur un nombre limité d'écus armoriés pourrait indiquer que le décor n'a pas été entièrement achevé. Néanmoins, cet aspect de *non finito* ne se retrouve

¹⁸⁴. L.-H. FONDS-LAMOTHE, *Notices historiques sur la ville de Limoux...*, op. cit., p. 247.

¹⁸⁵. J. PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc...*, op. cit., p. 385.

pas dans les autres thèmes iconographiques, rendant cette hypothèse peu probable. Enfin, ces cernes pourraient être des ajouts postérieurs à la réalisation des peintures, mais aucun élément ne permet à ce stade de l'affirmer.

1.3.2. Un schématisme et une uniformité des meubles ?

Les armoiries apparaissent au cours du XII^e siècle avec l'évolution de l'équipement défensif des soldats qui les rend désormais anonyme. Il y a alors une nécessité de reconnaître les différents chevaliers lors d'une bataille ou d'un tournoi grâce à des signes distinctifs. Les armoiries sont ainsi destinées à être vues de loin. Par conséquent, les meubles y sont représentés de façon schématique afin d'être aisément identifiables, ce qui passe par une simplification des traits et une exagération des attributs propres à une figure, notamment végétale ou animale. Les attitudes des figures sont également identiques et témoignent d'un certain hiératisme. Ces principes stylistiques perdurent par la suite et régissent implicitement toutes les représentations d'armoiries quel qu'en soit le support.

Dans le cas d'un plafond peint, le décor se développe sur une surface qui n'est pas directement accessible au spectateur. Il y a donc à nouveau une nécessité de créer un décor aisément visible depuis le sol, ce qui conduit à privilégier une figuration au traitement schématique. Les armoiries des plafonds du château de Pomas attestent de ces préoccupations. Les motifs végétaux sont tous représentés de façon stylisée, le plus souvent sous la forme d'aplats de couleur. Leur traitement est assez similaire à celui des motifs végétaux réalisés au pochoir qui scandent les fonds des closoirs et les couvre-joints.

Ces critères se retrouvent dans les figures animales. La figure du lion, peinte à plusieurs reprises, présente les mêmes caractéristiques (**Fig. 51**). Il est figuré la tête en arrière avec la gueule béante, qui laisse apparaître une langue et des dents longues et pointues. Dans certains cas, un œil est peint de façon exagéré, attirant l'attention du spectateur. Dans un seul cas, l'oreille de l'animal est également représentée. Chaque doigt est défini et terminé par de longues griffes. Enfin, le pelage est suggéré par des lignes sinueuses sur le corps de l'animal, en particulier au niveau du cou, des pattes et de la queue, qui peut être bifide, évoquant une épaisse fourrure. Le traitement du lion s'inscrit dans une continuité avec la production héraldique du XV^e siècle. Comme le souligne Michel Pastoureau, le lion tend à avoir une attitude

de moins en moins verticale à partir du milieu du XIV^e siècle jusqu'à la fin du Moyen Âge¹⁸⁶. Dans *l'Armorial de l'Europe et de la Toison d'or*¹⁸⁷, le lion des armes du comte de Flandre est plus droit que ceux des plafonds de Pomas (**Fig. 52**). Le même constat peut être fait pour les armoiries présentes dans *l'Armorial dit « le Breton »* (**Fig. 53**)¹⁸⁸.

La figure du dauphin témoigne aussi d'une continuité dans la représentation par l'attitude et le schématisme de l'animal. Les dauphins de Pomas ont un corps fin recouvert d'écaillés et scandé de petites nageoires, se terminant par une queue bifide engrêlée. Leur corps prend la forme d'une courbe permettant de remplir au mieux l'espace de l'écu. Leur tête expressive se caractérise par une gueule ouverte et des yeux importants. Il est possible de comparer les différents dauphins des armoiries présentes sur les plafonds du château de Pomas avec celles des armoriaux médiévaux. Dans *l'Armorial du temps de Louis, dauphin de Viennois, fils de Charles VII (1423-1461 ?)*¹⁸⁹, les dauphins présentent des caractéristiques similaires (**Fig. 54**). Les nageoires sont plus importantes, en particulier la nageoire dorsale, à l'inverse de la queue. L'attitude courbée de l'animal est moins prédominante car elle s'adapte davantage à la forme triangulaire de l'écu qui tend à une verticalité des figures. Par ailleurs, à Pomas, lorsque l'animal est représenté pour lui-même, sur le closoir IVa10, les peintres ont repris les mêmes caractéristiques du dauphin héraldique. D'autres similitudes peuvent être observés dans le traitement des oiseaux qu'ils soient héraldiques ou non. En effet, le rendu des plumes est identique sur les closoirs IIa14, Va2, VIa11 et VIa12 laissant supposer la réalisation de ces animaux par une seule main (**Fig. 55**).

Sur les armoiries présentant plusieurs meubles identiques, les peintres ont traité ceux-ci de façon uniforme. Les trèfles, les croissants ou encore les hermines semblent avoir été réalisés à l'aide de pochoirs tant leurs formes sont identiques. Il n'y a pas une recherche de naturalisme, mais avant tout une volonté de créer un motif qui soit le plus harmonieux possible dans ses proportions et qui remplisse au mieux la surface de l'écu.

¹⁸⁶. M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique...*, op. cit., p. 195.

¹⁸⁷. « Armorial de l'Europe et de la Toison d'or », XV^e siècle, Paris, BNF, Ms-4790.

¹⁸⁸. « Armorial dit "Le Breton" », Musée des Archives nationales, fin XIII^e-début XIV^e siècle et seconde moitié du XV^e siècle.

¹⁸⁹. « Armoriaux, l'un du temps de « Loys, dauphin de Viennois, filz de Charles septiesme », [plus tard Louis XI], l'autre de peu postérieur », XV^e siècle, Paris, BNF, Ms Fr 24920.

Néanmoins, certaines figures témoignent de partis pris stylistiques différents qui attestent de l'émergence de nouvelles préoccupations dans les représentations. Le traitement du cheval du closoir IIIa11 atteste d'une volonté de rendre compte des volumes de l'animal par l'usage de traits successifs au niveau du ventre. Ce procédé rappelle celui de la gravure où les volumes sont suggérés par une multitude de traits (**Fig. 56**). Ce traitement se retrouve sur d'autres animaux et hybrides représentés sur les closoirs des plafonds (**Fig. 57**). Le château peint sur le closoir Va10 manifeste de la prise en compte de la perspective géométrique dans la figuration de l'architecture, comme en témoigne l'ouverture centrale et la partie maçonnerie au-devant du bâti. Des cernes noirs contournent les coins *senestre* des tours, et laissent suggérer la tridimensionnalité de la construction. Ce traitement de l'architecture est inhabituel dans les armoiries. Le recours à la perspective géométrique, bien qu'elle soit sommaire et peu maîtrisée, peut être mis en parallèle avec les attitudes des figures humaines peintes sur les autres closoirs des plafonds et qui témoignent notamment d'une prise en compte des modelés. Cette manière nouvelle de représenter le monde peut faire écho aux principes développés par Léon Battista Alberti dans le traité *De pictura* (1435).

1.3.3. Symétrie et plénitude des figures

La composition des armoiries semble être régie par différentes règles géométriques. Celles-ci permettent un meilleur équilibre des figures au sein de la surface de l'écu. Comme le souligne, Michel Pastoureau, les meubles héraldiques sont souvent réalisés à partir de figures géométriques organisées autour de différents axes. Le but est de rendre les figures claires et les compositions harmonieuses. Celles-ci répondent au principe de plénitude, c'est-à-dire qu'une figure doit « parfaitement » remplir l'écu¹⁹⁰. Les meubles individuels ont une place centrale dans l'écu afin de mieux remplir l'espace. Par exemple, les lions du château de Pomas sont construits autour de deux obliques qui permettent de projeter une partie du corps de l'animal en avant et le reste en arrière. De fait, l'entièreté de l'écu est occupée par la figure animale. L'harmonie des compositions semble avoir été privilégiée au détriment d'une véracité des représentations. Les armes d'Anne de Bretagne sont *Parti d'azur à trois fleurs de lis d'or et d'hermine plain*. Or, dans les armoiries conservées à Pomas, les peintres n'ont pas représenté un semis. Dans un semis,

¹⁹⁰. M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique...*, op. cit.

les mouchetures d'hermine recouvrent la totalité de la surface de l'écu et se prolonge par la suite, ce qui conduit à avoir des mouchetures coupées. Or, sur les armoiries peintes sur les plafonds étudiés, elles sont représentées de façon ordonnée, posées 3, 2, 1. Le même constat peut être fait sur un closoir d'un plafond de l'ancien presbytère de Lagrasse (**Fig. 58**). Les mouchetures d'hermine y sont toutefois moins travaillées qu'à Pomas.

Le traitement des figures géométriques suggère que celles-ci aient été réalisées à l'aide d'instruments de géométrie (compas, règle, etc.) afin d'organiser au mieux leur répartition. Toutefois, certaines figures comme la croix présente aux quartiers 2 et 3 de l'écu du closoir IIIb6 présente des approximations au niveau du tracé qui ne se retrouvent pas pour le même meuble au closoir Vb13.

Concernant la plénitude, celle-ci n'est pas toujours respectée. Les têtes des armoiries des closoirs Va3 et VIIa12 ne sont pas représentées de façon harmonieuse par rapport à la taille de l'écu. Elles sont plus petites que les autres meubles, produisant un déséquilibre dans la composition d'ensemble des armes. Elles contrastent par rapport aux autres écus présentant plusieurs meubles identiques, comme l'écu du closoir IIIb7.

1.3.4. Les couleurs

Le traitement des couleurs des écus armoriés des plafonds du château de Pomas est caractéristique des armoiries. Elles sont traitées par aplats, sans effet de nuance. D'après Michel Pastoureau, ce choix serait un héritage des bannières toujours dans une nécessité de rendre les emblèmes visibles¹⁹¹. Les couleurs dominantes sont le rouge, le bleu et l'or, qui a en grande partie disparu.

1.3.5. La mise en valeur des armoiries

Plusieurs éléments conduisent à mettre en valeur les écus armoriés. D'une part, la couleur des fonds des closoirs est souvent choisie pour créer un contraste avec la couleur dominante des armoiries. Celle-ci permet de faire ressortir au mieux les armes représentées.

¹⁹¹. *Ibid.*, p. 239.

Ce procédé est visible de façon générale sur les plafonds peints : étant des supports éloignés du spectateur, il y a un besoin d'utiliser des couleurs qui contrastent entre elles afin de mieux rendre visible le décor¹⁹². D'autre part, les motifs qui ornent les fonds des closoirs participent à mettre en avant les écus armoriés. Il ne semble pas qu'il y ait de motifs spécifiques qui accompagnent les armoiries. Toutefois, la composition et la répartition des rinceaux et des fleurs stylisées tendent à suivre et mettre en valeur la forme des écus. C'est le cas par exemple des armes du couple royal peintes sur les closoirs IIIb9 et IIIb10 où les rinceaux suivent la courbure des flancs et de la pointe de l'écu pour mieux en souligner la forme. Cette volonté de mettre en valeur les écus armoriés par l'usage d'éléments décoratifs se retrouve sur d'autres plafonds peints. Les armoiries figurées sur les closoirs du château des archevêques de Capetang (XIV^e siècle) sont positionnées à l'intérieur d'un trompe-l'œil évoquant un élément architectural, probablement un *oculus* (Fig. 59).

À cela s'ajoutent les éléments extérieurs qui peuvent orner les écus. En effet, les écus armoriés peuvent présenter des cimiers, des couronnes ou encore des attributs propres aux prélats, qui attestent et mettent en scène le titre et le statut du détenteur des armoiries. Pour celles de Pomas, un seul objet timbre les écus. Il s'agit de la couronne qui met en évidence le pouvoir et la souveraineté du roi et de la reine de France. Celle-ci est composée de plusieurs fleurons, dont les extrémités sont dissimulées par les couvre-joints. Les armes royales ont fait l'objet d'une attention plus importante que les autres écus armoriés. Il y a une réelle volonté de manifester le statut du souverain afin qu'il soit reconnaissable et se démarque davantage des autres armoiries. À l'inverse, le pouvoir ecclésiastique n'est pas mis en avant comme c'est le cas sur les closoirs des plafonds de l'ancien presbytère de Lagrasse (Fig. 60).

1.4. Organisation et fonctions du décor armorié

L'intérêt d'étudier les armoiries présentes dans un décor monumental comme les plafonds peints du château de Pomas repose sur plusieurs points. D'une part, elles permettent d'établir une datation de la réalisation d'un décor qui, dans le cadre de la charpente, peut être

¹⁹². M. BOURIN et C. BALAND, *Images oubliées du Moyen Âge...*, op. cit., p. 23.

complémentaire à la dendrochronologie. D'autre part, leur contextualisation dans la structure générale des plafonds permet de comprendre la composition d'ensemble du décor.

1.4.1. Proposition de datation des peintures grâce à l'héraldique.

Par l'élargissement de l'usage des armoiries dans les différents rangs sociaux de la population au cours du XIII^e siècle, des règles, qui reposent avant tout sur un droit coutumier, ont été mises en place pour répondre à la question de la capacité et du droit aux armoiries. Celles-ci ne sont pas le propre d'une classe sociale. Elles connaissent donc une diffusion importante dans le monde médiéval. Toutefois, il est interdit de prendre les mêmes armes qu'un autre. Les armoiries sont donc spécifiques à un individu. À partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, se met en place un usage héréditaire des armoiries. Seul l'aîné a alors le droit de porter les armes pleines. Les autres membres de la famille doivent procéder à une brisure, c'est-à-dire à une modification des armoiries qui peut prendre plusieurs formes. Il est désormais possible d'identifier des individus par rapport à leurs armoiries. Dans le cadre d'un décor monumental peint, comme les plafonds du château de Pomas, l'identification des armoiries permet de proposer une datation de la réalisation des peintures.

À partir des identifications présentées précédemment, il est possible d'émettre deux hypothèses de datation. La première reprend celle proposée par Jacques Peyron et Christian de Mérindol qui suggèrent une réalisation des peintures entre 1492 et 1494¹⁹³. En effet, parmi les armoiries peintes, il est possible d'identifier Charles Orland, dauphin de France, né le 11 octobre 1492. Sont également présentes les armoiries de Georges d'Amboise, archevêque de Narbonne jusqu'au 21 avril 1494, date à laquelle Pierre d'Abzac de la Douze entre en fonction à l'archevêché de Narbonne.

La seconde hypothèse s'appuie sur les armoiries des seigneurs de Mirepoix. Entre les deux dates évoquées ci-dessus, deux membres de la famille de Lévis se succèdent à la tête de la seigneurie de Mirepoix. Jean V de Lévis, sénéchal de Carcassonne et fils cadet de la famille, aurait hérité des armes pleines et de la seigneurie de Mirepoix suite au décès de son frère puis de son père en 1493. Les plafonds peints pourraient avoir été réalisés entre 1493 et 1494.

¹⁹³. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., *op. cit.* ; C. de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Tome 2, Les décors peints...*, *op. cit.*

1.4.2. L'organisation des écus armoriés au sein du décor

L'identification des armoiries offre la possibilité de comprendre les intentions du commanditaire à travers l'élaboration du décor. Dans le cadre d'un plafond peint, il est nécessaire de situer chaque peinture présente sur les closoirs au sein du plafond afin de déterminer les relations qui peuvent exister entre le décor et l'architecture, et entre les closoirs eux-mêmes. Par conséquent, il est possible de constater quelles armoiries sont mises en avant et par quels biais, permettant à terme de déterminer l'existence d'un ou plusieurs programmes.

Compte tenu de la structure du plafond et du support sur lequel les armoiries se développent, celles-ci étant exclusivement sur les closoirs, il n'existe pas de hiérarchie induite à partir des supports. Toutefois, en prenant en compte la répartition des armoiries entre les deux salles et leur emplacement entre les solives, il est possible de constater que la composition générale souligne les relations existantes entre les différents protagonistes. Comme évoqué dans la présentation de l'inventaire, les écus armoriés sont principalement répartis sur les deux faces de la poutre III dans la salle I, ainsi que sur les deux faces de la poutre V et la face A de la poutre VI dans la salle II (**Fig. 61**).

Les armes du roi, de la reine et du dauphin sont présentes à quatre reprises sur les plafonds. Elles sont toujours placées côte à côte, à l'exception de la face A de la poutre VI. Cette différence corrélée avec les traces qui attestent d'un déplacement de cette poutre conduisent à supposer que l'ordre initial des closoirs de celle-ci aurait été modifié. Sur la face A de la poutre III, la famille royale occupe la place centrale, entourée de Pierre d'Abzac de la Douze et des armes des Lévis-Mirepoix, présentes à trois reprises dans les plafonds, suivies de celles de Georges d'Amboise. Les armoiries des Lévis-Mirepoix et de Georges d'Amboise sont à nouveau côte à côte sur la face A de la poutre V. Sur la face B de la poutre III, les armes royales sont entourées de celles de Jean III Bruyères, qui aurait été chambellan du roi, et de sa femme, Cécile de Voisins. Les armes des deux branches de Voisins, celles de Moussoulens et celles de Couffoulens, sont également peintes à l'extrémité ouest de la même poutre. Dans les deux cas, les armes royales occupent une place centrale soulignant leur prestige¹⁹⁴. Enfin, sur la face B

¹⁹⁴. Ce constat pour la salle I s'oppose à la priorité pour la *dextre* (la gauche) évoquée par Christian de Mérindol. Pour l'auteur, selon l'usage, le premier écu à l'extrême gauche est le roi. Ce qui n'est pas le cas à Pomas où sont privilégiés les axes centraux. Christian de MERINDOL, « Les plafonds peints : état de la question et problématique », Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2009, p. 46.

de la poutre V, la famille royale est accompagnée de part et d'autre par les armoiries des Lévis-Mirepoix et des Lévis-Léran.

Situées à la suite des armoiries de Pierre d'Abzac de la Douze à l'extrémité ouest de la face A de la poutre III, se trouvent les armes de Jean III de Navarre, de Gaston de Foix et de Alain d'Albret. Comme il a été évoqué précédemment, Jean III de Navarre est le fils d'Alain d'Albret. Gaston de Foix est l'arrière-petit-fils de Jean Ier de Foix et de Jeanne d'Albret. Des liens de filiation existent donc entre les deux familles.

Sur l'extrémité est de la face B de la poutre III, ont été peintes les armoiries de Louis d'Orléans, de son épouse, Jeanne de France et de Pierre de Beaujeu. Or, Jeanne de France est la sœur de Charles VIII et d'Anne de Beaujeu, épouse de Pierre de Beaujeu. Suite à la mort de leur père, le roi Louis XI, les deux familles se sont affrontées pour la régence du royaume, alors assurée par Anne de Beaujeu durant la minorité de son frère, et sur les prétentions du duché de Bretagne, qui déboucha sur un conflit armé entre 1485 et 1488¹⁹⁵. Les armoiries de Pierre de Beaujeu sont également peintes sur la face A de la poutre V à côté de celles de Jean de Narbonne et d'armoiries identifiées comme pouvant appartenir à la famille Saint-André. Or, lors des États généraux de Tours de 1484, qui amorcent le conflit entre Louis d'Orléans et Anne de Beaujeu, sont présents parmi les députés de la sénéchaussée de Carcassonne Pierre de Narbonne, abbé de Fontfroide jusqu'en 1499 et fils de Jean de Narbonne, et Pierre de Saint-André¹⁹⁶.

Sur l'extrémité est de la face B de la poutre V, se suivent les armoiries de Jean d'Albret, seigneur d'Orval, de Charles II de Savoie, de Guillaume IV de Rochefort, évêque d'Alet, et celles de la famille d'Abban. Les deux dernières armoiries peuvent faire écho au père d'Antoine Rabot,

¹⁹⁵. Cette guerre, nommée la *Guerre folle* qui se déroula dans le duché de Bretagne, opposa une partie des grands feudataires, alors soutien du duc François II, contre la régente du royaume de France. Parmi les protagonistes du conflit, peuvent être cités Louis d'Orléans, Alain d'Albret ou encore Jean de Foix. Tous sont présents à travers les écus armoriés des plafonds de Pomas. Ce conflit s'acheva par une victoire des troupes royales et par le mariage entre Anne de Bretagne, héritière du duché de Bretagne, et Charles VIII en 1491. La présence de plusieurs protagonistes de cet événement pourrait justifier, si les identifications proposées sont justes, la représentation des armoiries de familles originaires de Bretagne et de Normandie (les Meslin et les Quéhou) qui auraient pu prendre part au conflit. Toutefois, il apparaît difficile d'expliquer l'évocation de cet événement de la part du commanditaire Antoine Rabot, puisque nous ne possédons que très peu d'information concernant les activités de la famille Rabot durant cette période. Nous ne pouvons donc affirmer que le commanditaire ait voulu faire référence directement à ce conflit à travers ce décor, mais il est possible qu'à travers les armoiries représentées il affirme sa fidélité pour le roi Charles VIII.

¹⁹⁶. A. MAHUL, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne...*, op. cit., t. VI, p. 241.

Jean Rabot qui aurait fait fortune en tant que receveur diocésain d'Alet et aurait acheté la demi-seigneurie de Pomas à Antoine d'Abban¹⁹⁷.

Les armoiries pleines d'Antoine Rabot sont présentes sur la face B de la poutre II, c'est-à-dire près de l'entrée actuelle, et sur la face A de la poutre VI. Elles sont donc visibles aux extrémités des deux salles. Toujours sur la face A de la poutre VI, dominant les alliances des Rabot avec les armes Rabot-Montfaucon et Rabot-Olive, qui renvoient à Pierre Rabot ou à sa femme Domenge Olive, ainsi que les armes pleines des deux familles.

À partir de ces éléments, il est possible d'émettre plusieurs constats concernant l'organisation des écus armoriés au sein des plafonds peints. Roger Hyvert avait émis l'hypothèse que la salle I rassemblait les armoiries des personnages dits officiels, c'est-à-dire la famille royale, les évêques ou encore le sénéchal, tandis que la salle II était davantage l'illustration des alliances de la famille du commanditaire¹⁹⁸. Bien que certains éléments corroborent cette proposition, elle peut être nuancée. Dans la salle I, la poutre III rassemble en face des armoiries d'Antoine Rabot, celles de la famille royale avec ses alliances, celles des grandes familles de France, mais aussi celles des seigneurs locaux. Il y a ici la représentation d'un « microcosme féodal »¹⁹⁹ auquel participe d'une certaine manière la famille Rabot. Toutefois une partie de ces armoiries se retrouvent également dans la salle II, bien que leur agencement soit différent et moins centré autour d'un pôle de la salle. Elles sont davantage mêlées aux autres thèmes iconographiques développés sur les closoirs, notamment ceux à caractère religieux, ce qui n'est pas sans rappeler le plafond du 19 rue de Verdun à Carcassonne (daté entre 1492 et 1495) où se mélangent programme héraldique et iconographie religieuse.

À cela, il faut ajouter que la poutre III se situe dans l'axe principal de passage de la salle I, et donc constitue l'élément du décor avec lequel le spectateur interagit le plus. L'entrée actuelle de la première salle se trouve au niveau de la poutre II. La face A de la poutre III constitue donc le premier ensemble visible par le spectateur avec à son extrémité est les armes de la communauté de Carcassonne. De même, l'entrée de la salle II se trouvant au niveau des closoirs 1 et 5 de la poutre IV, le spectateur est amené, lorsqu'il sort de celle-ci, à se trouver en face de la face B de la poutre III, présentant les armes de la famille Voisins.

¹⁹⁷. Nous renvoyons ici à la présentation de la famille réalisée en introduction de ce mémoire.

¹⁹⁸. R. HYVERT, *Dossier de recensement des Monuments Historiques...*, *op. cit.*

¹⁹⁹. J. PEYRON, « Les blasons du château de Pomas (Aude) »..., *op. cit.*

Concernant la salle II, la poutre VI expose les alliances des Rabot, mais celles-ci sont accompagnées par des écus armoriés de la famille royale, de grands prélats ou encore des familles de grands feudataires. La répartition qu'évoque Roger Hyvert n'est donc pas manifeste. Toutefois, elle pourrait suggérer la fonction des deux salles. Par l'organisation des closoirs, la première salle met davantage en avant les écus armoriés des puissants de l'époque ou les personnalités auxquelles les Rabot doivent rendre hommage en raison des différentes seigneuries qu'ils possèdent. Les armoiries peintes dans la seconde salle évoquent quant à elles davantage l'entourage privé du commanditaire. Il serait nécessaire de voir si les autres thèmes iconographiques suggèrent également une partition public-privé entre les deux salles, et indiqueraient ainsi un premier espace plutôt destiné à recevoir les personnes officielles, et un second espace plutôt réservé à l'entourage proche du seigneur de Pomas.

1.4.3. Le programme héraldique

La société médiévale est une société de l'apparence où les images sont omniprésentes. Le décor domestique, dont le but premier est d'orner une demeure, constitue un marqueur social mettant en valeur le statut du propriétaire en témoignant de la richesse de ce dernier. En parallèle du programme architectural, il peut ainsi témoigner de trois types d'identité : celle de l'appartenance de l'individu à un milieu social, celle de son appartenance à un groupe familial, à une « maison », et celle mettant en scène l'identité propre du commanditaire. Avec une étude de l'architecture, le décor permet de déterminer la fonction d'une pièce. Dans le cas du château de Pomas, les plafonds peints se développent dans deux salles contigües situées au premier étage du bâtiment ouest. Celles-ci disposent de baies donnant sur le bourg induisant des relations avec la rue. Ces différentes caractéristiques conduisent à penser qu'il s'agit de salles d'apparat destinées à recevoir un public. Comme l'évoque Pierre-Olivier Dittmar, ces lieux de réception sont des espaces intermédiaires à la fois public et privé dans lesquels le propriétaire se met en scène face à un public choisi²⁰⁰. Emmanuel de Boos avait également souligné la capacité de visibilité que pouvaient revêtir les décors armoriés contrairement aux armoriaux destinés à un public restreint²⁰¹.

²⁰⁰. P.-O. DITTMAR, « Des images au plafond. Une source exceptionnelle sur la naissance de la culture visuelle »..., *op. cit.*

²⁰¹. Emmanuel de BOOS, « Les décors héraldiques sont-ils des armoriaux ? », *Cahiers du Léopard d'or*, Vol. 8, 1997, p. 281-289.

1.4.3.1. *Un hommage rendu au roi*

Afin de mettre en avant le prestige de son nouveau statut de noble et de seigneur de Pomas, Antoine Rabot fait figurer ses armoiries aux côtés de celles des puissants de l'époque. Une importance particulière est accordée au roi auquel le commanditaire témoigne de sa fidélité en lui rendant hommage à plusieurs reprises. La relation symbolique qu'entretient Antoine Rabot avec le pouvoir royal peut également se justifier par la fonction de consul qu'il occupe à Limoux à plusieurs reprises. En effet, la ville fait partie des possessions royales dès 1376²⁰². C'est à ce titre que les consuls doivent rendre hommage au roi. Mais, au-delà de la personnalité du souverain, c'est à la famille royale que le commanditaire accorde une importance particulière. En effet, les armes de Charles VIII sont toujours accompagnées de celles de la reine, Anne de Bretagne, et du dauphin, Charles Orland. Par cela, le programme héraldique tend à souligner la pérennité dynastique du pouvoir par la présence des armes du dauphin. Le discours est ainsi davantage accés sur la descendance et la lignée royale, en reprenant côte à côte les armoiries du roi, de la reine et du dauphin, que sur la personnalité même du roi²⁰³. Les armes de la famille royale sont aussi peintes sur les plafonds de l'ancien presbytère de Lagrasse, répartis au rez-de-chaussée et à l'étage et dont la réalisation serait contemporaine de Pomas. Bien qu'il y ait des similitudes entre les deux programmes héraldiques, la répartition des armoiries témoigne de choix divergents. En effet, les armes du roi sont davantage présentes puisqu'elles sont peintes à quatre reprises. Le dauphin est lui représenté trois fois, tandis que la reine n'est figurée qu'une seule fois. Le discours est donc différent de celui véhiculé à Pomas qui ne dissocie pas la personne du roi de sa famille.

Sur les plafonds de Pomas, les alliances sont également soulignées par la figuration des armes de différents couples comme Louis d'Orléans et Jeanne de France, Jean III de Bruyères et Cécile de Voisins. Celles-ci sont à mettre en parallèle avec les armoiries des Rabot-Olive et Rabot-Montfaucon évoquées précédemment. Il semble donc qu'à travers ces plafonds peints il y ait un discours construit autour des concepts de mariage et de famille.

²⁰². A. SABARTHÈS, *Les manuscrits consulaires de Limoux, Aude: étude historique et philologique*, op. cit, p. 37 ; Jean-Loup ABBÉ, *Histoire de Limoux*, Toulouse, Editions Privat, 2009, p. 226.

²⁰³. Il semble par ailleurs important de faire remarquer la présence sur la face A de la poutre VI des armoiries de la famille royale avec celles des différentes alliances de la famille Rabot.

1.4.3.2. La mise en avant d'un réseau social

Les armoiries participent à cette société du paraître. Puisqu'elles sont spécifiques à chaque individu et à son lignage, leur identification permet dans le cadre d'un décor d'établir les relations réelles ou fictives que pouvait entretenir le commanditaire avec ses contemporains. Elles peuvent également revêtir d'une dimension symbolique au vu du prestige de leurs détenteurs. Par conséquent, elles offrent la possibilité d'établir une cartographie des « réseaux de sociabilité » du commanditaire²⁰⁴. De même, elles permettent de déterminer quelles sont les valeurs politiques et culturelles auxquelles le propriétaire prétend adhérer.

Dans le cadre des plafonds étudiés, plusieurs réseaux sont représentés. Tout d'abord, la présence des armes du propriétaire Antoine Rabot et de ses alliances témoigne d'une volonté de souligner son lignage. Le même programme se retrouve à l'hôtel de Brignac à Montagnac (daté de la seconde moitié du XV^e siècle) où le commanditaire se met en scène accompagné de ses alliances. Les armoiries de la famille Rabot sont à mettre en parallèle avec les autres programmes iconographiques développés sur les deux plafonds marqués par des symboliques d'union et de fécondité, comme en atteste la présence de grenade et de rameaux, ou encore de couples qui se font face. L'usage de l'héraldique accentue cette importance accordée à la famille puisqu'il s'agit avant tout d'un outil soulignant le lignage avant d'évoquer l'individu. Torsten Hiltman fait part de l'élargissement des moyens de représentation des identités à travers les décors armoriés. Il fait le constat qu'au cours de la seconde moitié du XIV^e siècle apparaissent les armoiries des propriétaires dans les décors de leurs demeures dans le but de souligner leur généalogie²⁰⁵.

À cela, il faut également souligner la présence d'armoiries de grands feudataires, qui pourrait s'expliquer, comme l'évoque Torsten Hiltmann, par le fait qu'elles témoignent d'une culture générale partagée par le commanditaire et ses contemporains²⁰⁶. La présence de ces

²⁰⁴. P.-O. DITTMAR, « Des images au plafond. Une source exceptionnelle sur la naissance de la culture visuelle »..., *op. cit.*

²⁰⁵. Torsten HILTMANN, « L'héraldique dans l'espace domestique. Perspectives historiques sur les armoiries et le décor héraldique dans l'espace profane (espace germanique, XIII^e - XVI^e siècle) », *Le Moyen Âge*, 3-t. CXXIII, 2017, p. 527-570.

²⁰⁶. T. HILTMANN, « L'héraldique dans l'espace domestique. Perspectives historiques sur les armoiries et le décor héraldique dans l'espace profane (espace germanique, XIII^e - XVI^e siècle) »..., *op. cit.*, p. 568.

armoiries pourrait se justifier par le fait qu'elles doivent être connues de tous et qu'il est alors admis de les représenter. Dès lors, les décors armoriés peuvent présenter des similitudes avec les armoriaux, ces derniers permettant la diffusion de la culture héraldique²⁰⁷. En outre, leur figuration permet également de donner à voir une image du monde contemporain du commanditaire. À côté de ces représentations, sont présents les seigneurs locaux, dont les fiefs se trouvent dans un territoire géographique proche de Pomas (**Fig. 62**). Ils sont dans leur majorité compris dans les limites actuelles du département de l'Aude. Par cela, le commanditaire marque son adhésion et son intégration à cette classe, affirmant ainsi son ascension sociale.

Enfin, plusieurs armoiries renvoient à différents prélats importants du Languedoc, comme les évêques de Carcassonne et d'Alet, ainsi que l'archevêque de Narbonne. Leur présence témoigne comme l'a souligné Christian de Mérindol des « rapports étroits entre l'Église et la société aristocratique »²⁰⁸. Il faut ici rappeler la fonction qu'a pu occuper Jean Rabot, père d'Antoine Rabot, auprès du diocèse d'Alet. L'importance accordée aux armoiries de prélats se retrouve dans d'autres plafonds peints contemporains de la région, comme en témoigne l'ancien presbytère de Lagrasse où sont figurées les armes de Pierre d'Abzac de la Douze, de Guichard d'Aubusson et de Georges d'Amboise. Plusieurs de ces écus sont timbrés de crosses et de mitres épiscopales soulignant les titres et le statut de leur détenteur.

Le programme héraldique développé sur les plafonds du château de Pomas présente des similitudes par les armoiries choisies avec celui de l'ancienne maison Mora à Carcassonne. Daté entre 1503 et 1509, le décor fait cohabiter les armes royales de Louis XII et d'Anne de Bretagne, avec celles de la communauté de Carcassonne, du sénéchal Jean de Lévis, de l'évêque du diocèse Pierre d'Auxillon, ainsi que celles des notables de la cité comme la famille Bellissen²⁰⁹. Ces deux ensembles de décor domestique témoignent de l'ascension sociale de leurs commanditaires. Comme le souligne Emmanuel de Boos, à la fin du XV^e siècle, seule la bourgeoisie commanditent ce type de décor dans un but de valorisation sociale²¹⁰. Pour cela, elle imite les décors des demeures de la haute noblesse. L'attention accordée aux écus armoriés

²⁰⁷. E. de BOOS, « Les décors héraldiques sont-ils des armoriaux ? »..., *op. cit.*

²⁰⁸. C. de MERINDOL, « Les plafonds peints : état de la question et problématique »..., *op. cit.*, p. 48.

²⁰⁹. H. CHATEVAIRE, *Étude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XV^e siècle*, *op. cit.*, p. 172.

²¹⁰. E. de BOOS, « Les décors héraldiques sont-ils des armoriaux ? »..., *op. cit.*

à travers ces ensembles peints et leur mise en scène sont le témoignage d'un goût prononcé pour l'émblématique de la part de cette nouvelle classe sociale en quête de reconnaissance.

Par son décor héraldique, les plafonds peints du château de Pomas s'inscrivent dans une continuité avec la production contemporaine. Plusieurs ensembles de plafonds peints conservés dans le Languedoc témoignent d'un décor armorié dans lequel se retrouve un même microcosme. Ceci conduit à nous interroger sur la réception et la diffusion de ces ensembles peints, et les relations qui pouvaient exister entre les différents propriétaires de ces ensembles décoratifs.

1.4.3.3. Un discours sur la famille et la fécondité

La prédominance des armoiries dans le répertoire iconographique des deux plafonds accentue l'attention accordée à la famille puisqu'il s'agit avant tout d'une image qui renvoie au lignage avant d'évoquer l'individu. Ce discours se retrouve par la présence des armoiries de la famille Rabot et de leurs alliances, dont la répartition entre les deux plafonds diffère. Par l'organisation des closoirs, la première salle met davantage en avant les écus armoriés des puissants de l'époque ou les personnalités auxquelles les Rabot doivent rendre hommage en raison des différentes seigneuries qu'ils possèdent. Le seigneur est représenté ici seul au sein d'un « microcosme féodal », marquant son ascension sociale ainsi que son intégration au sein des pouvoirs locaux. Au contraire, les armoiries peintes dans la seconde salle évoquent davantage l'entourage privé du commanditaire et ce par la prééminence accordée aux alliances des Rabot. Ces différences interrogent quant aux fonctions des deux salles. Au vu de l'importance et de la richesse des peintures conservées, ces salles apparaissent comme des salles d'apparat, destinées à recevoir un public choisi. Mais au vu des différences constatées dans le discours héraldique, il semblerait que ces espaces n'étaient pas destinés à recevoir des personnes au statut social identique. La première salle semble destinée à recevoir un public beaucoup plus officiel, ou du moins en lien avec les fonctions qu'exercent le seigneur. En revanche, la seconde salle apparaît davantage réservée à un entourage proche du commanditaire. Au regard d'une lecture des closoirs qui accompagnent les armoiries de la famille Rabot, cette dichotomie entre les deux salles est toutefois à nuancer. En effet, au sein de la première salle, les armoiries d'Antoine Rabot sont figurées aux côtés de closoirs sur lesquels sont peints en abondance des œillets et des grenades, symboles d'amour, de fidélité

conjugale et de fécondité (closoirs I1b11 et I1b12). Dans la seconde salle, les armes pleines du seigneur s'insèrent parmi les armoiries des différentes alliances contractées par des membres de sa famille, notamment avec les Olive et les Montfaucon, ainsi que les armoiries de ces deux familles. Cet ensemble fait face à une série de trois closoirs figurant une Annonciation (closoirs Vb9, Vb10 et Vb11). Celle-ci occupe l'axe central de la poutre au détriment de la famille royale décalée à l'ouest, sur la gauche. Un intérêt particulier est alors accordé à cette scène et à la symbolique qu'elle représente. Par ce décor, Antoine Rabot procède à une mise en scène de son lignage par l'utilisation d'image à la capacité symbolique forte évoquant le couple et plus largement la descendance. À travers ce discours, il affirme un goût prononcé pour l'emblématique ainsi que sa volonté d'ancrer de façon permanente l'existence de sa famille à travers la réalisation d'un décor prestigieux.

1.4.3.4. La réception et l'appropriation d'un décor domestique

Plusieurs meubles héraldiques attestent d'altérations volontaires endommageant la surface des closoirs. Cet état conduit à s'interroger sur la réception de ces peintures. Les plus manifestes sont celles constatées sur les armoiries de la famille Rabot, dont la totalité des meubles ont été grattée (**Fig. 63**). Ces dégradations pourraient se justifier par le changement de patronyme d'un descendant d'Antoine Rabot, Gabriel Rabot, seigneur de Pomas à partir de 1576. Celui-ci prend le nom et les armes de son père Guillaume de Voisins, issu d'une famille plus prestigieuse implantée dans le Midi dès le XIII^e siècle. Les marques de dégradation seraient alors le témoignage d'un processus d'appropriation du décor²¹¹. Bien que cet acte symbolique affirme une rupture entre le nouveau seigneur et ses prédécesseurs, il ne fait pas pour autant disparaître la mémoire de la famille Rabot. Malgré leurs mutilations, les armoiries restent identifiables.

D'autres éléments du décor conduisent à s'interroger sur la valeur symbolique de certaines armoiries. Il est possible d'observer dans le plafond de la salle nord, un closoir

²¹¹. « La pratique des bris d'armoiries s'est principalement appliquée, à la fin du Moyen Âge, dans le contexte spécifique des contestations des droits, qu'il s'agisse de droits symboliques, tels que l'appartenance à une famille, ou de droits pratiques, juridiques ou honorifiques comme les patronages d'édifices religieux, militaires ou publics » dans Laurent HABLLOT, « Le bris des armes: l'iconoclasme héraldique dans la société médiévale », *La pensée du regard. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck*, dir. M. Gil, P. Charron et A. Vilain, 2016, p. 181-191, ici p. 185.

présentant un écu inversé (closoir IIIa12). Celui-ci serait à étudier conjointement avec le closoir IIIa13 sur lequel est figuré un homme de dos, la tête à l'envers et portant un manteau rayé (Fig. 64). Ces deux closoirs pourraient être un témoignage de la *subversio armorum*, c'est-à-dire l'exposition publique des armoiries de traitres « sens dessous dessus »²¹². La diffamation héraldique a pour but de condamner symboliquement la trahison ou le parjure commis par un individu en présentant ses armoiries à l'envers. Au cours du XV^e siècle, celle-ci est associée à « l'exécution en effigie » qui met en scène la représentation d'un individu pendu par les pieds (Fig. 65)²¹³. Le cadrage de la composition du closoir IIIa13 empêche de savoir si le personnage figuré est pendu. Toutefois, il s'agit du seul individu peint sur les deux plafonds portant un vêtement rayé. Or, comme a pu le démontrer Michel Pastoureau, les tissus et vêtements rayés permettent d'identifier les personnes exclues ou réprouvées, les individus qui dérangent et perturbent « l'ordre établi »²¹⁴. Cet élément pourrait suggérer qu'il s'agit bien d'une représentation infamante ayant pour but de montrer la déchéance d'un homme. Toutefois, plusieurs éléments remettent en question cette hypothèse. En effet, la même armoirie est figurée à l'endroit dans le plafond de la salle sud (closoir VIa13). De plus, comme il a été évoqué dans la description des plafonds, la poutre III a peut-être été remplacée. De fait, il est possible que le closoir IIIa12 est été remonté à l'envers. Au vu de l'incertitude de ces informations, il n'est à ce jour pas possible d'affirmer pleinement cette analyse.

Ces modifications apportées aux deux plafonds posent la question de la réception de ces décors et de leur appropriation par les différents seigneurs qui se sont succédés, et interrogent de fait quant à la lecture qui peut en être fait aujourd'hui.

²¹². Laurent HABLOT, « Sens dessoubz dessus. Le blason de la trahison », *Actes du colloque La trahison au Moyen Age. De la monstruosité au crime politique (Ve-XVe siècle)*, dir. M. Billoré et M. Soria, , 2009, p. 335-351, ici p. 336.

²¹³. *Ibid.*, p. 342.

²¹⁴. Michel PASTOUREAU, *L'étoffe du diable: une histoire des rayures et des tissus rayés*, Éditions du Seuil., Paris, 2007, p. 10.

Chapitre 2. Représenter l'individu : l'image de soi dans l'univers domestique

Concernant l'étude du reste du programme iconographique, contrairement aux armoiries, qui occupent en majorité des emplacements définis des plafonds, créant dans certains cas de véritables pôles, les autres thèmes iconographiques s'entremêlent dans la composition des plafonds. De fait, la lecture symbolique de ces images devient complexe: leur appréhension ne peut se faire que par le biais d'une lecture analogique. Dès lors, il faut s'interroger sur le sens qui peut être donné à ces images qui dans certains cas apparaissent isolées. En effet, chaque closoir ne fait pas nécessairement parti d'un groupe qui se trouve sur la même poutre, mais peut parfois répondre à d'autres images par différentes stratégies.

2.1. Présentation du corpus

La thématique désignée sous l'appellation de « figures humaines » regroupe l'ensemble des closoirs représentant des personnages ne relevant pas de l'iconographie religieuse. Au total, il a été possible de recenser 27 closoirs répartis sur les deux plafonds, principalement autour des poutres II et IV (**Fig. 66**). Le corpus se compose de portraits en buste avec 20 hommes et 7 femmes. Un seul closoir représente un enfant, probablement de sexe masculin, et ayant des similitudes physiologiques avec les enfants nus ailés peints sur trois closoirs conservés dans la salle sud. Une grande partie de ces panneaux ont été volés en juillet 1987²¹⁵. Leur analyse s'appuie dès lors sur les phototypes argentiques réalisés par André Signoles en 1977 et sur quelques relevés effectués en 1987²¹⁶.

L'étude de ce corpus conduit à s'interroger sur de multiples notions. Tout d'abord se pose la question des termes à employer pour étudier ces peintures. En effet, le concept de portrait est-il approprié pour évoquer ce type de représentation ? Quelles identités sont convoquées à travers ces images ? De même, la diversité sociale des personnages représentés

²¹⁵. Il s'agit des closoirs IIb3 à IIb6, IVa7 et IVa13. Le closoir IIa2 a également disparu en février 1987. Par ailleurs, le closoir VIIa4 étant très fragmentaire, il ne fera pas l'objet d'une étude détaillée. Nous renvoyons alors au catalogue du mémoire pour plus d'informations là-dessus.

²¹⁶. Portefeuille 28, PM 60524 à 60536, 13 relevés à échelle 1, 1984. Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris.

interroge quant aux discours développés par l'exposition de ces peintures et les interactions qui existent entre elles. De fait, la place des femmes, en minorité ici, peut conduire à se questionner sur leur représentation : quelles places occupent-elles et quelles actions font-elles ? Enfin, de nombreux closoirs mettent en scène des personnages qui peuvent être identifiées à des événements particuliers, tel que le Carnaval et plus largement la fête. Dès lors, quel rôle jouent-ils dans la construction iconographique des plafonds et dans leur narration ?

2.2. Étude stylistique

Les figures humaines des plafonds du château de Pomas attestent de traitement stylistique spécifique qui ont fait la renommée de ces peintures²¹⁷. Perçues comme le marqueur de l'ancrage d'un style italien dans le Languedoc, voire annonciateur de la Renaissance²¹⁸, elles témoignent en réalité de préoccupations plastiques et stylistiques multiples insufflant à l'ensemble un dynamisme qui contraste avec la frontalité des écus armoriés.

2.2.1. Entre raideur et mouvement

L'ensemble des closoirs formant ce corpus présente plusieurs similitudes. Les personnages sont tous représentés en buste selon un cadrage rapproché plaçant le visage au centre de chaque peinture. Cette composition s'inscrit dans une continuité avec d'autres plafonds peints du XV^e siècle²¹⁹. Le cadrage volontairement resserré crée une proximité et une intimité avec le spectateur, qui est atténuée par la nature même du médium. En effet, la

²¹⁷. Roger HYVERT, *Dossier de recensement des Monuments Historiques*, Paris, 1945. Monique BOURIN et Claude BALAND, *Images oubliées du Moyen Âge: les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, Montpellier, Direction régionale des affaires culturelles, 2011, p. 94-95.

²¹⁸. J. PEYRON, « À l'aube de la Renaissance: le plafond peint de Pomas (Aude) », art. cit, p. 11. M.-L. FRONTON-WESSEL, *Plafonds et charpentes ornés en Bas Languedoc (diocèse de Narbonne et de Carcassonne)*, op. cit, p. 351.

²¹⁹. En effet, peuvent être cités en exemple le plafond du 19 rue de Verdun à Carcassonne (1492-1495), la maison du 6 rue Foy à Lagrasse (première décennie du XVI^e siècle) ou encore le plafond de la maison des Infirmières (Narbonne) commandité par Jehan Dymes (1499 d'après dendrochronologie). De nombreux plafonds italiens témoignent également d'un cadrage similaire. Pour cela, voir l'ensemble des closoirs du palais de San Martino Gusnago (1477-1491), conservés au Victoria & Albert Museum de Londres, ou encore la collection de 122 closoirs attribués à l'atelier de Bonifacio Bembo (1445-1450) conservés au Musée des Arts décoratifs de Paris.

hauteur à laquelle sont placés les closoirs induit une distance entre les peintures et le spectateur.

Au sein de ce corpus, il est possible de distinguer deux types de figuration. D'une part, les images tirant leur inspiration directe des portraits dit en médaille et qui se caractérisent par un buste de profil et une raideur des figures (**Fig. 67**). Cette tradition figurative puise son inspiration de l'Antiquité et connaît un regain d'intérêt dès le milieu du XIV^e siècle avec la production de médailles. Souvent utilisées comme des étrennes par les nobles et les monarques, leur diffusion accompagne celui d'un goût pour les représentations physiologiques²²⁰. Les portraits en médaille se déploient également dans l'architecture avec la réalisation « sur les chantiers français de médaillons, en pierre ou en terre cuite, sur le modèle italien »²²¹ (**Fig. 68**). Cette production prend pleinement son essor autour de 1500 avec les guerres d'Italie de Charles VIII (entre 1494 et 1495) et le mécénat de Georges d'Amboise, devenu archevêque de Rouen en 1494, qui fait venir alors des créations italiennes en France. Parmi les panneaux s'inspirant de ce type de représentation, il faut citer les closoirs IIa11, IIa12, IVa3, IVa7, IVb10, IVb13 et Vb1.

À côté de ces portraits, les peintres se sont attardés à représenter des personnages en mouvement où les corps et les visages font l'objet d'un traitement novateur de la perspective avec une variation des points de vue. Ce type de portrait est un héritage des peintres flamands du XV^e siècle, tel que Robert Campin (1378 ou 1379 – 1444), qui placent leur personnage de trois quarts. Il est ensuite adopté par les peintres italiens²²². Plusieurs bustes des plafonds du château de Pomis trouvent ainsi des correspondances avec l'art italien. En effet, le closoir IVa5 met en scène un jeune homme nu aux traits fins et aux cheveux longs bouclés. Son expression mélancolique accompagne le mouvement de sa nuque, légèrement courbée vers la droite. Cette attitude se retrouve de manière quasi-identique sur plusieurs closoirs italiens (**Fig. 69**). Ces similitudes appuient la possibilité de transferts artistiques et montre qu'elle n'a pas seulement eu lieu dans les sphères les plus hautes de la société, mais également dans le cadre de commande prestigieuse de petit seigneur. L'adoption d'un style similaire témoigne également de la volonté du commanditaire des plafonds de posséder un décor répondant aux

²²⁰. *France 1500: entre Moyen Âge et Renaissance. Catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 6 octobre 2010 - 10 janvier 2011*, Paris, RMN, 2010, p. 224.

²²¹. *Ibid.*, p. 365.

²²². Claude MIGNOT et Daniel RABREAU, *Temps modernes XVe - XVIIIe siècles*, Paris, Flammarion, 2011, p. 110-111.

dernières modes artistiques qui attesteraient alors de sa culture et de sa richesse. Par ailleurs, avec l'introduction du portrait de face ou de trois-quarts, les artistes peuvent créer des interactions avec le spectateur grâce au jeu de regard, impossible jusqu'alors. Le closoir IIb6 illustre pleinement ce procédé. Il dépeint un homme de trois-quarts dos au visage tourné vers la droite. Son regard semble se diriger vers le spectateur (**Fig. 70**). Situé à proximité des armes de la famille Rabot, son attitude interroge sur son identité : s'agit-il du commanditaire des plafonds ?

2.2.2. Volumes et expressivité des visages

Les closoirs du château de Pomas attestent de plusieurs évolutions stylistiques dans le traitement des corps et des volumes. En effet, dans l'exécution des plafonds peints, les artistes ont pour souci de rendre visible les images de loin. Pour cela, ils ont recours aux cernes noirs autour des figures (**Fig. 71**)²²³. À partir de la seconde moitié du XIV^e siècle, ceux-ci s'atténuent puis disparaissent au profit d'un travail de nuances des couleurs afin de conférer du relief aux visages et de leur insuffler une impression de vie. Cette légèreté dans le rendu des volumes est rompue par moment par un tracé ferme ayant pour but de souligner certaines parties des visages tels que les yeux, la bouche, le nez et les oreilles. Grâce à ce traitement minutieux des chairs couplé d'un attrait pour la physionomie, où laideur et beauté cohabitent, chaque visage semble différent. Entre les portraits de jeunes femmes à la peau laiteuse, aux pommettes rehaussées de rose et aux fronts dégagés s'inscrivant dans les canons de beauté de l'époque (closoirs IIb3, IIb5 et IVa7), apparaissent des fous grimaçants ou tirant la langue aux visages gras recouverts de pustules ou marqués par le temps (closoirs IVa3, IVa6 et Va6). D'autres visages témoignent d'une expressivité novatrice : pétri d'effroi, les hommes des closoirs IVb10 et IVb13 présentent des yeux écarquillés et des mâchoires déformées par leurs cris de terreur. Ces deux closoirs semblent reprendre une typologie de figure humaine déjà visible sur des plafonds antérieurs (**Fig. 72**) ou contemporains (**Fig. 73**), posant encore la question de la circulation des modèles. Toutefois, une différence reste notable dans le traitement de l'expressivité des visages qui fait des plafonds du château de Pomas un ensemble d'une qualité plastique remarquable. L'attention accordée à l'expression des sentiments témoigne d'une volonté de

²²³. M. BOURIN et C. BALAND, *Images oubliées du Moyen Âge*, op. cit, p. 23.

conférer aux modèles un sentiment de réel qui cherche à s'approcher de l'art de l'Europe du Nord et de l'Italie (**Fig. 74**). D'après Nadeije Laneyrie-Dagen, la fin du XV^e siècle connaît l'essor d'artistes, tel que Antonello da Messina (1430 – 1479), qui cherchent à rendre compte par le visage la singularité de chaque homme en saisissant l'expression de leurs sentiments²²⁴.

2.2.3. La place du vêtement

Le vêtement occupe une place importante dans la société de la fin du XV^e siècle. De par ses couleurs, ses matières et ses ornements, il signifie le rang social d'un individu. Témoin de la culture matérielle, il répond à des codes et à des normes plurielles, à la fois sociales, politiques ou religieuses²²⁵. De fait, il joue un rôle important dans les représentations humaines. Au-delà de sa dimension symbolique, le vêtement offre aux artistes la possibilité de montrer leur capacité à rendre compte des différentes textures dans un réel souci du détail et de véracité.

Dans le corpus de l'étude, le cadrage resserré des peintures limite considérablement la place du vêtement. Lorsqu'il est visible, il témoigne d'une grande sobriété, avec l'absence d'ornement, de parure ou de bijoux. En effet, les personnages sont en majorité vêtus de manteaux rouge et ocre pour les hommes, et de tuniques bleues pour les femmes. Les couleurs sont appliquées en aplat, puis rehaussées par une tonalité plus sombre pour suggérer les plis et les volumes des tissus. L'attention est alors dirigée sur les couvre-chefs, qui constituent un ensemble hétérogène aux multiples formes permettant d'identifier le rang social de chaque individu. Bonnets, galeros, guimpes, voiles, masques et capuchons font l'objet d'un traitement particulier. Plus encore, les casques de certains soldats attestent d'un goût prononcé pour le réalisme, comme en témoigne les similitudes stylistiques avec des bourguignottes de la première moitié du XVI^e siècle (**Fig. 75**). Il n'a malheureusement pas été possible de trouver des exemples matériels antérieurs à ceux du State Hermitage de Saint Pétersbourg et du Metropolitan Museum de New York. Toutefois, le British Museum de Londres conserve un dessin de Léonard de Vinci (1452 – 1519) représentant un *condottiere*, dont le casque orné d'ailes et de volutes possède des similitudes avec celui du closoir Vb2 (**Fig. 76**). Il est par conséquent possible que ce type d'armures existaient déjà lors de la réalisation des plafonds

²²⁴. Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2006, p. 71-72.

²²⁵. Sophie CASSAGNES-BROUQUET et Christine DOUSSET-SEIDEN, « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 36, 2012, p. 7-18.

peints. D'après les recherches menées, il s'agit de casques principalement présents en Italie, laissant supposer à nouveau une influence italienne dans la réalisation des peintures.

Dans leur ensemble, le traitement stylistique des vêtements contraste avec l'attention accordée aux visages par les peintres. Il semble que seuls les éléments permettant d'identifier le rang social d'un individu ont fait l'objet d'un traitement moins schématique. Ainsi, ces bustes constituent un miroir de la société de la fin du XV^e siècle, où cohabitent pouvoir religieux, élite nobiliaire accompagnée de ses domestiques, soldats et fous.

2.3. De la manifestation d'une identité collective à l'émergence d'une identité individuelle : la question du portrait

2.3.1. Les notions d'identité et de portrait au Moyen Âge

Afin de proposer une étude complète de ces closoirs, il apparaît nécessaire d'évoquer la notion de portrait à la fin du Moyen Âge²²⁶. Celle-ci implique par extension la représentation de soi et la notion d'identité qu'il faut également interroger et contextualiser pour appréhender au mieux ces images²²⁷.

L'historiographie place l'émergence du portrait ressemblant au début du XIV^e siècle en Occident. Perçue comme une invention de la Renaissance, le portrait découle en réalité d'un phénomène plus large qui touche la société médiévale²²⁸. En effet, son essor est une conséquence directe de la production artistique, mais aussi sigillaire et monétaire, du XIII^e siècle²²⁹. Pour Dominic Olariu, cette transformation de la représentation des femmes et des

²²⁶. Sur l'étymologie du mot « portrait », voir la synthèse réalisée par Élisabeth Gaucher-Rémond. Élisabeth GAUCHER-RÉMOND, « De l'introspection à l'exposition de soi au Moyen Âge », *Le Moyen Age*, Tome CXXII-1, 2016, p. 21-40.

²²⁷. Sur l'étymologie du mot « identité » et des termes employés au Moyen Âge, nous renvoyons à l'article de Fanny Oudin qui résume parfaitement la question : Fanny OUDIN, « Identité et persona. Quelques réflexions liminaires autour de l'image de soi au Moyen Âge », *Questes*, 24, 2012.

²²⁸. Comme l'évoque Jean-Claude Schmitt, « On sait aujourd'hui que d'autres témoignages doivent être aussi pris en compte, qui permettent de relativiser le « mythe » de l'invention du portrait à la Renaissance, tel que Vasari l'a construit contre le Moyen Âge et en excluant (en censurant ?) des formes de ressemblance plastiques tenues pour viles, mais jouissant pourtant, au moins dès le XIII^e siècle, d'une très large diffusion dans la société ». Voir Jean-Claude SCHMITT, « La mort, les morts et le portrait », dans DOMINIC OLARIU (dir.), *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe-XVe siècles*, Allemagne, 2009, p. 15-33, ici p. 17

²²⁹. Pascale CHARRON et Jean-Marie GUILLOUËT, *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 759-761.

hommes se développe à travers les sculptures funéraires, dans un premier temps des papes, mais également par une « nouvelle conception de l'individualité »²³⁰. La notion d'identité renvoie à ce qui est commun à un groupe social dans un rapport réflexif à autrui. À l'échelle de l'individu, elle se manifeste à travers des objets ou des signes qui permettent d'affirmer son pouvoir, son autorité, lorsque celui-ci est absent. C'est en cela que la valeur juridique des sceaux implique l'identité du sigillant sur chaque acte²³¹. Dès lors, l'identité et sa représentation nécessitent l'absence de l'individu lui-même et la relation de son image avec autrui pour pleinement exister. Pour cela, l'identité de l'individu est caractérisée par son identification à un groupe social défini (pouvoir religieux ou temporel, filiation, valeurs, etc.)²³². Avec le portrait, le figuratif sert à l'identification d'un individu en mêlant mimétisme et dimension symbolique de l'image²³³. Ainsi, à la fin du Moyen Âge, la production artistique tend à l'individualisation des traits des visages tout en rappelant l'appartenance sociale d'un individu à un groupe par le recours à des symboles ou des objets²³⁴. Bien que ces phénomènes se développent durant le Moyen Âge, certains auteurs critiquent le portrait du XV^e siècle en tant qu'objet de représentation et d'autoreprésentation médiéval. En effet, pour Hans Belting, les portraits du XV^e siècle ne sont pas médiévaux car ils se distinguent par leur absence de contexte originel et par le fait qu'ils « invitent (...) à reconnaître, dans leurs représentations, l'expression de la notion d'individu ou de sujet »²³⁵.

Malgré ces désaccords, il apparaît que le terme de portrait puisse être employé pour décrire les figures humaines sur lesquelles la présente étude se concentre. Effectivement, chaque personnage est individualisé et peut être rattaché à un groupe social grâce aux vêtements qu'il porte. Dès lors, l'étude tentera de traiter à la fois la représentation des identités collectives, mais également de l'éventuelle émergence d'identités individuelles.

²³⁰. D. OLARIU (dir.), *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe-XVe siècles*, op. cit, p. 83.

²³¹. Brigitte BEDOS-REZAK, « Signes d'identité et principes d'altérité au XII^e siècle. L'individu, c'est l'autre », dans Dominique LOGNA-PRAT et Brigitte BEDOS-REZAK, *L'individu au Moyen Âge: individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, p. 43-57.

²³². F. OUDIN, « Identité et persona. Quelques réflexions liminaires autour de l'image de soi au Moyen Âge », art. cit, p. 36.

²³³. É. GAUCHER-RÉMOND, « De l'introspection à l'exposition de soi au Moyen Âge », art. cit, p. 22.

²³⁴. Martin BÜCHSEL, « Le portrait au Moyen Âge », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2, 2012, p. 401-406.

²³⁵. Hans BELTING, « Le portrait médiéval et le portrait autonome. Une question », dans Dominic OLARIU (dir.), *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe-XVe siècles*, Allemagne, 2009, p. 123-135, ici p. 124

2.3.2. L'expression d'une identité collective

À travers les portraits composant le corpus, les peintres donnent à voir un miroir de la société médiévale de la fin du XV^e siècle. L'identité de chaque individu se manifeste avant tout selon son appartenance à un groupe social défini²³⁶. Celle-ci transparaît par le vêtement. Ainsi, il est possible d'identifier différents groupes à travers les deux plafonds.

2.3.2.1. Le plafond de salle nord

Dans le plafond de la salle nord, la face a de la poutre II rassemble trois closoirs d'hommes de différents âges dont les costumes laissent supposer une appartenance à la noblesse (closoirs IIa12, IIa11 et IIa10). Le plus âgé d'entre eux porte un bonnet à rebords relevés et tailladés qui rappelle de nombreux closoirs italiens (**Fig. 77**). Derrière lui, une domestique tient une bougie (closoir IIa9). Son costume présente des similitudes avec celui d'une servante peinte sur un closoir du plafond de l'ancien presbytère de Lagrasse (**Fig. 78**). Malgré l'absence d'interactions entre les personnages, il semble que ce premier groupe renvoie à la vie au sein du château. Sur la face b de la même poutre se suivent cinq closoirs mettant en scène deux couples (closoirs IIb2 à IIb6). En raison de la disparition et du vol de ces panneaux, leur étude reste limitée. Toutefois, il est possible d'identifier deux moniales portant des guimpes. L'une d'entre elle est tournée vers un cardinal, dont les traits du visage ont été effacés. Les représentations de religieux sont fréquentes dans les plafonds, comme en attestent plusieurs exemples languedociens et provençaux (**Fig. 79**). À côté d'eux, les closoirs IIb5 et IIb6 donne à voir un jeune couple avec une femme tournée vers un homme qui semble nous regarder. Leur costume d'une grande sobriété suggère qu'ils sont issus de la bourgeoisie ou bien de la petite noblesse. Cette série de panneaux pourrait illustrer la cohabitation du pouvoir religieux et temporel.

L'étude de la face a de la poutre IV soulève de nombreuses interrogations. En effet, les portraits se mélangent avec d'autres thèmes iconographiques. Bien qu'il soit possible pour certains de déterminer d'éventuelles relations avec les closoirs adjacents, certains panneaux apparaissent isolés. Leur lecture en est par conséquent limitée. Le closoir IVa15 donne à voir

²³⁶. « La conscience de soi ne peut s'exprimer que dans le rapport aux autres », voir É. GAUCHER-RÉMOND, « De l'introspection à l'exposition de soi au Moyen Âge », *art. cit.*, p. 24.

un homme vêtu d'une tunique blanche assortie au tortil attaché autour de sa tête. Son visage est tourné vers le closoir suivant où un lion semble tenir une chaîne dans sa gueule. Il est possible qu'il s'agisse d'un montreur d'animaux, souvent présent dans les fêtes et les foires de la fin du XV^e siècle²³⁷. À côté d'eux, une femme au regard et à la tête baissés est tournée vers le panneau suivant où apparaît un basilic perché sur un mont (closoirs IVa13 et IVa12). Plus loin, une femme voilée (closoir IVa7) porte son regard sur le closoir voisin où est représenté un saint barbu dépourvu d'attribut. À ce stade de l'étude, il est difficile d'étayer davantage les rapports entre ces différentes images. Derrière elle, se suivent une série de personnages évoquant de nouveau la fête. Parmi eux, un fou grimaçant et au visage marqué par la vieillesse, se tient face au spectateur (closoir IVa6). Son costume possède les attributs habituels du fou, à savoir les oreilles pointues qui renvoient à l'âne et les grelots²³⁸. Un autre, portant un costume doublé d'hermine (closoir IVa3), regarde un homme au masque bicéphale à tête léonine se terminant par une tête d'oiseau (closoir IVa4). Ce détail peut rappeler une pratique rituelle du Carnaval, appelé le Jeudi Jeudiot ou Jeudi gras²³⁹. Après un combat de coq, des enfants s'affrontent les yeux bandés pour décapiter l'animal. Le vainqueur devient le roi des coqs et doit porter la tête de l'oiseau sacrifié. Cette association de l'homme à l'animal transparaît par la suite à travers le vêtement. Une tête de coq termine alors la pointe des capuchons de certains fous (**Fig. 80**). Claude Gaignebet évoque dans ce cadre la dimension protectrice de l'animal, qui préviendrait de la coqueluche à travers le couvre-chef, mais aussi par les cris poussés par la personne déguisée censés rappeler celui de l'oiseau. L'iconographie carnavalesque est globalement assez répandue dans les plafonds peints languedociens (**Fig. 81**). Vera Segre évoque notamment la diffusion de ces représentations autour de la Méditerranée. D'après la chercheuse, cette iconographie se traduit le plus souvent soit par l'évocation du monde à l'envers (présent en particulier sur les plafonds de l'ancien presbytère de Lagrasse), soit à travers le personnage du fou. Ce dernier occupe un rôle important durant les fêtes publiques

²³⁷. Françoise Piponnier évoque la présence d'esclaves africains habillés à la turque et « tenant en laisse des lions » lors de joutes organisées par René d'Anjou. Voir Françoise PIPONNIER et Perrine MANE, *Se vêtir au Moyen Âge*, Adam Biro., Paris, 1995, p. 175. Est-il possible que les closoirs IVa15 et IVa14 renvoient à ce type d'évènements ? Voir également Gaston DUCHET SUCHAUX et Michel PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Le Léopard d'or., Paris, p. 89.

²³⁸. F. PIPONNIER et P. MANE, *Se vêtir au Moyen Âge*, op. cit., p. 178.

²³⁹. Claude GAIGNEBET et Marie-Claude FLORENTIN, *Le carnaval: essais de mythologie populaire*, Payot., Paris, 1979, p. 133-134. Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier DITTMAR, et Vincent JOLIVET, *Image et transgression au Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 72.

et privées²⁴⁰. Dès lors, ces images apparaissent comme des témoignages de l'humour médiéval dont le sens peut être aujourd'hui difficile à comprendre.

2.3.2.2. *Le plafond de salle sud*

Au niveau du plafond de la salle sud, la face b de la poutre IV reçoit une série de quatre closoirs aux expressions variées. Le closoir IVb12 fait écho aux fous présents sur l'autre face de la poutre. Il représente un homme au cou marqué par un embonpoint, portant un bonnet à volutes et grelots. Les closoirs IVb10 et IVb13 dépeignent quant à eux deux soldats criant de peur. Comme il a été souligné précédemment, l'expression des personnages confèrent du réalisme aux peintures. Un seul exemple de manifestation de sentiments similaires a pu être trouvé au plafond de la maison dite des Infirmières à Narbonne (**Fig. 82**). Néanmoins, le traitement du modelé du visage apparaît plus brut et moins maîtrisé. Bien que ce type de représentation soit rare dans les plafonds peints, la figure du soldat est assez récurrente. Plusieurs exemples ont pu être recensés en Languedoc (maison du 6 rue Foy, Lagrasse), en Provence (ancienne maison de la rue Petite-Saulnerie, Avignon) et en Italie (**Fig. 83**). La diffusion de ces mêmes images autour de l'arc méditerranéen témoigne d'un goût partagé par la noblesse et les riches marchands pour ce type de représentations. Néanmoins dans le cas des plafonds du château de Pomas, l'expressivité des visages marque une rupture avec la solennité et la dignité des autres portraits de soldats. De fait, le discours retranscrit par ces closoirs apparaît différent et nécessite d'être lu en relation avec les peintures adjacentes. En effet, le closoir IVb11 met en scène un personnage portant un masque aux traits caricaturaux, aux grandes oreilles pointues et tirant la langue. Ses formes présentent des similitudes avec les masques d'infamie ou d'humiliation qui apparaissent en Allemagne au cours du XVI^e siècle²⁴¹. Plusieurs exemples datables de l'époque contemporaine ont été conservés (**Fig. 84**).

²⁴⁰. Vera SEGRE, « Carnevale, giochi e trasgressione nei soffitti dipinti tardo-medievali, da Bellinzona a Carcasonne », *Archivio Storico Ticinese (AST)*, 159, 2016, p. 4-33.

²⁴¹. « Le musée de la criminalité de Rothenburg conserve quelques gravures de l'époque moderne figurant les femmes échellées pour avoir manifesté, dans leur ménage ou à l'encontre de leurs voisins et voisines, une agressivité qui les qualifie de mégères. Devant leurs maisons, les cheveux défaits et les pieds nus, elles sont enchaînées et deviennent la fable de tout un quartier, dépouillées de la coiffe qui témoignait de leur honorable contenance, nus-pieds comme pénitentes. Certaines, convaincues de bavardages médisants et de faux témoignages sont affublées de masques grotesques. » dans Nicole GONTHIER, « Chapitre III. À tout crime, un châtement », in *Le châtement du crime au Moyen Âge : XIIe-XVIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 111-172.

Néanmoins, l'absence de sources et d'articles ayant faits l'objet de recherches scientifiques empêchent de savoir si de telles pratiques existaient en France au XV^e siècle. Malgré ces lacunes, il apparaît important de souligner que les principaux traits caractéristiques du masque possèdent des connotations péjoratives dès l'époque médiévale. En effet, les longues oreilles renvoient à l'âne, animal ambivalent considéré comme symbole de paresse et de lubricité²⁴². La langue tirée est perçue comme un geste injurieux et infamant²⁴³. Par cela, comme l'évoque les auteurs d'*Image et transgression au Moyen Âge*, c'est un geste qui repousse et a donc pour but de protéger le spectateur. Les soldats criants renverraient alors à une peur qu'il faut exorciser.

Cette dimension apotropaïque semble se retrouver au closoir Va6, où est peint un homme, peut-être un fou, tirant la langue et coiffé d'un chapeau à corne derrière lequel apparaît un tronc d'arbre. Son visage est recouvert de pustules. Ces détails visent à décrédibiliser le personnage. Néanmoins, il apparaît difficile de comprendre le sens de cette image, seule figure humaine peinte sur la face a de la poutre V. De l'autre côté, le closoir Vb1 reçoit le portrait d'une femme aux cheveux soigneusement attachés, rappelant de nombreux portraits de femmes de la noblesse du XV^e siècle (**Fig. 85**). Toutefois, l'absence de parure et la disparition des pigments au niveau du buste empêchent d'étudier plus amplement son statut. La jeune femme est tournée en direction du closoir voisin (Vb2), où figure un soldat en armure portant une bourguignotte richement décorée. Ces détails soulignent le rang social de l'individu. Il s'agit d'un homme ayant les moyens de s'offrir une armure d'une telle facture et donc issu d'un rang social élevé.

2.3.2.3. Lecture croisée

L'étude des différents closoirs a permis de démontrer l'omniprésence des portraits dans la production des plafonds peints médiévaux. De fait, il s'agit de représentations communes qui, à l'instar du programme héraldique, donne à voir au spectateur un miroir de la société de la fin du XV^e siècle²⁴⁴. La variété des portraits, tant dans leur attitude que dans leur costume,

²⁴². Gaston DUCHET SUCHAUX et Michel PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Le Léopard d'or, Paris, p. 25.

²⁴³. Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier DITTMAR et Vincent JOLIVET, *Image et transgression au Moyen âge*, op. cit, p. 113.

²⁴⁴. Sur les corrélations entre portraits et écus armoriés en tant que représentation du corps absent et mortel de l'individu voir Hans BELTING et Jean Bernard TORRENT, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 155-156.

témoigne de l'attrait visuel que constituent ces images. Par cela, elles induisent un rythme dans le décor.

Dans leur ensemble, ces portraits représentent des personnes détentrices d'un pouvoir, issues de classes aisées, ou destinées à amuser le spectateur en puisant dans une culture comique partagée par le commanditaire et son entourage. L'évocation de la fête, et plus précisément du Carnaval, qui rythmait la vie des femmes et des hommes médiévaux²⁴⁵, atteste d'une volonté de posséder un décor avec lequel le spectateur interagit. Plus encore, le seigneur de Pomas renvoie aux relations qu'il entretient avec certaines communautés détentrices d'une autorité et qui occupent des rôles importants. Ainsi, il évoque sa place au sein de la société civile médiévale attestant de l'ascension sociale de sa famille. Le Victoria & Albert Museum de Londres présente sa collection de portraits sur closoir comme une série qui pouvait « soit constituer la généalogie de la famille vivant dans le palais avec au centre le couple récemment marié et les armoiries de la famille ou une généalogie idéale qui montre des hommes illustres particulièrement admirés et considérés comme de bons exemples à suivre pour un citoyen savant »²⁴⁶. Il apparaît donc possible que dans le cadre des plafonds du château de Pomas, les portraits étudiés renvoient en partie à la famille du commanditaire, en témoigne notamment la proximité entre les armes d'Antoine Rabot et les portraits de couple sur la face b de la poutre II. Cette promiscuité est en revanche inexistante dans le plafond de la salle sud. L'étude du reste du programme iconographique permettra peut-être d'étayer cette hypothèse.

À côté de ces images collectives de la société, il apparaît important de s'intéresser à la place des femmes au sein de ces décors. D'après Corine Charles, la fin du Moyen Âge connaît une augmentation des représentations féminines ainsi que de symboles évoquant plus largement la féminité. Ces images se répartissent selon la mise en avant de trois principaux types de relations entre femmes et hommes. La première a pour but de valoriser la femme pour la séduire. La deuxième invoque des principes moraux encadrant la place des femmes, notamment pour en faire des « épouse(s) soumise(s) »²⁴⁷. Enfin, la troisième catégorie d'image positionne la femme dans une relation idéalisée, le mariage. Pour l'autrice ce type de

²⁴⁵. Concernant le temps du Carnaval voir C. GAGNEBET et M.-C. FLORENTIN, *Le carnaval: essais de mythologie populaire, op. cit.*, p. 41-42.

²⁴⁶. Voir la fiche du catalogue en ligne du Victoria & Albert Museum : <https://collections.vam.ac.uk/item/O112564/male-profile-bust-tempera-on-spruce-unknown/>

²⁴⁷. Corinne CHARLES, « Femmes et objets : plaisirs, fantasmes et conventions de l'amour médiéval » dans MUSEO DE BELLAS ARTES, *Hay más en ti: imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, Bilbao, Espagne, Museo de Bellas Artes, 2011, p. 14.

représentation s'affirme pleinement au cours du XV^e siècle. Dans le cadre de la présente étude, les portraits de femmes ne peuvent être étudiés qu'en relation avec les closoirs adjacents. Elles sont toutes tournées vers un homme ou vers un être fantastique. Aucune n'est représentée en position frontale, mais toujours de trois-quarts ou de profil. Une seule femme est en action, à savoir la domestique du closoir IIa9. Elle est par conséquent réduite à sa condition de servante. Or, comme l'évoque Paola Tinagli, les portraits de femmes restent globalement de profil pour le XV^e siècle en opposition aux portraits d'hommes qui engagent une relation avec le spectateur grâce à un jeu de regard (voir l'intégration de personnage admoniteur dans la peinture flamande et italienne à la fin du Moyen Âge). Pour l'autrice, la persistance de ce type de portrait féminin s'expliquerait par la volonté de conserver un idéal incarné par des valeurs conférées aux figures féminines²⁴⁸. Dès lors, une étude plus détaillée des autres closoirs permettra d'examiner plus amplement la question de la place des femmes et de leurs représentations au sein des plafonds, notamment en interrogeant les discours développés à travers les images sur les relations amoureuses idéalisées, dont de nombreux closoirs semblent faire écho.

2.3.3. L'émergence d'une identité individuelle ?

L'étude du portrait interroge sur la mise en scène de l'identité individuelle. À la fin du Moyen Âge, le décor domestique joue un rôle dans la construction de l'identité du propriétaire des lieux²⁴⁹. Au même moment émerge la création d'autoportraits d'artistes destinés à promouvoir l'essor de leur nouveau statut²⁵⁰. En effet, dès le milieu du XV^e siècle, Jean Fouquet (1420 – 1480) réalise un autoportrait sur émail autour duquel il inscrit sa signature (**Fig. 86**). D'autres peintres, comme Piero della Francesca (*La Résurrection*, 1463-1465, fresque et détrempe, Museo Civico di Sansepolcro) ou Sandro Botticelli (*L'Adoration des mages*, vers 1475, tempera sur bois, Galerie des Offices, Florence), s'insèrent dans des scènes narratives plus vastes. Ces personnages admoniteurs qui visent à faire entrer le spectateur dans la scène représentée grâce à un jeu de regard témoigne d'une nouvelle conception de l'identité avec l'émergence de l'individu en tant que sujet à part entière. Dans le cadre de la présente étude,

²⁴⁸. Paola TINAGLI, *Women in Italian Renaissance art: gender, representation, identity*, Manchester, Etats-Unis d'Amérique, Manchester ; New York : Manchester University Press, 1997, p. 49-50.

²⁴⁹. Pierre-Olivier DITTMAR, « Co-habiter avec les images. Pour une anthropologie historique de l'image domestique (XIII^e-XXI^e siècle) », *Images Re-vues*, 15, 2018.

²⁵⁰. C. MIGNOT et D. RABREAU, *Temps modernes XVe - XVIIIe siècles*, op. cit, p. 110-111.

le closoir IIb6 soulève de nombreuses questions. L'attitude du personnage qui semble regarder le spectateur interroge sur son identité. En effet, il s'agit du seul portrait qui interagit directement avec le spectateur. Ce procédé semble avoir été utilisé dans d'autres plafonds peints, comme en atteste un closoir italien déposé au Metropolitan Museum de New York (**Fig. 87**). En outre, la proximité du closoir avec les armes du commanditaire Antoine Rabot (closoir IIb10) pourrait évoquer l'identité du personnage. Cette construction de l'identité par le recours à plusieurs panneaux adjacents semble avoir été utilisée pour le plafond de la maison dite des Infirmières à Narbonne. Comme l'évoquent Monique Bourin et Marie-France Pauly, une série de trois closoirs renverraient à l'identité du propriétaire des lieux, Jehan Dymes²⁵¹. Sur la même poutre se suivent une marque de marchand reprenant les initiales du commanditaire, une devise (probablement la sienne) et le portrait d'un homme interprété comme le sien (**Fig. 88**). Pour ces raisons, l'hypothèse émise ici concernant l'éventuel portrait d'Antoine Rabot apparaît convaincante. Cette volonté de représenter le propriétaire d'une demeure peut se justifier par une volonté de reconnaissance, d'affirmer son rang social mais également d'inscrire ses traits dans un décor pérenne dans le but de perpétuer sa mémoire après la mort. Par cela, comme l'écrit Hans Belting, « le portrait n'entend plus seulement être contemplé, mais reconnu à travers l'évocation d'un souvenir et un acte d'intercession pour le salut spirituel du modèle *in absentia* »²⁵².

²⁵¹. Monique BOURIN, *Plafonds peints de Narbonne*, DRAC Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées et CRMH., Montpellier, 2016, p. 82-91.

²⁵². H. BELTING et J. B. TORRENT, *Pour une anthropologie des images*, op. cit, p. 166.

Chapitre 3. L'animal et le monstrueux

3.1. Présentation du corpus

À côté des représentations donnant à voir une image de la société médiévale du XV^e siècle, se déploie un important bestiaire mêlant animaux réels et fantastiques, monstres et hybrides. Chacune de ces peintures témoigne de manière plus ou moins forte des relations entre l'homme médiéval et l'animal, impliquant ainsi des rapports de domination, de soumission, mêlant valeurs positives et négatives.

Le corpus se compose de 23 closoirs parmi lesquels plusieurs catégories d'êtres sont identifiables. En effet, 14 closoirs représentent des animaux réels, soit des *pecora*, c'est-à-dire des animaux domestiques, soit des *bestiae*, des bêtes sauvages. Il y a également 5 hybrides et 6 êtres fantastiques ou monstrueux. Ces catégories s'expliquent par le fait que certains êtres ne peuvent être aisément identifiable tant leur représentation se détache de la réalité physiologique des espèces dont le classement aujourd'hui se base sur des critères anatomiques. Pour étudier les images animales de la période médiévale, il apparaît nécessaire d'avoir recours aux distinctions des espèces utilisées par les médiévaux comme Isidore de Séville dans le Livre XII des *Étymologies* qui reprend la pensée de saint Augustin. Chaque être est alors classé selon « la nature des relations qu'il entretient avec l'homme après la Chute »²⁵³. Quelques remarques peuvent déjà être faites sur l'emplacement de ces peintures. Elles sont principalement réparties au niveau de la face a de la poutre II, ainsi que sur l'extrémité nord de la face b de la même poutre, et sur les deux faces de la poutre IV (**Fig. 89**).

²⁵³. Jérôme BASCHET et Pierre-Olivier DITTMAR, *Les images dans l'Occident médiéval*, Atelier du médiéviste., Turnhout, Belgique, Brepols, 2015, p. 425.

3.2. Étude stylistique

3.2.1. Le recours à plusieurs cadrages

3.2.1.1. *Des vues générales*

La composition de la majorité des peintures permet de montrer l'entière des corps du bestiaire qui compose les plafonds. Chaque être se meut au centre de chaque panneau. Ce type de représentation est conventionnel et se retrouve largement dans la production artistique, témoignant de la fonction esthétique de ces images. Comme pour les autres closoirs, les animaux, les hybrides et les êtres fantastiques sont figurés sur des fonds monochromes dépourvus de tout élément de décor, qu'il soit architectural ou environnemental. Seuls deux panneaux font exception, à savoir les closoirs IIa14 (un hybride zoomorphe) et IVa12 (un basilic perché sur un mont). Ce décor reste toutefois extrêmement sommaire : il n'y pas de végétation, ni de travail de volume ou de texture pouvant évoquer l'environnement rocheux où se positionnent ces êtres. De fait, le choix d'insérer un cadre spatial dans ces closoirs apparaît difficile à expliquer. En effet, il ne semble pas que ces images renvoient à une source textuelle en particulier qui justifierait l'intégration d'un paysage aux scènes.

3.2.1.2. *Des « portraits » d'animaux*

À côté de ces peintures, certains animaux bénéficient d'un traitement spécifique avec un cadrage resserré autour des gueules. Ce cadrage fait écho à celui utilisé pour les portraits vus dans le précédent chapitre. Par cela, les animaux sont traités d'une manière particulière mettant l'accent sur leur expression. Le cadrage choisi renforce également la symbolique des espèces représentées et accentue leur relation avec les closoirs adjacents, en particulier dans les rapports de dualités avec l'homme (voir les closoirs IIa13 et IIa12, ainsi que IVa15 et IVa14). Parmi les espèces bénéficiant de cette mise en valeur, il s'agit principalement d'animaux avec des caractéristiques physionomiques qui permettent de les identifier facilement. Au total, 6 panneaux ont été recensés, en majorité situé dans la salle nord.

3.2.2. Le traitement du corps

3.2.2.1. *Des corps sinueux*

Une grande partie des corps sont construits par des courbes insufflant du mouvement dans les animaux fantastiques et les hybrides. Par cela, les peintres intègrent du dynamisme dans l'image qui contraste avec l'absence de profondeur de champ des fonds de chaque cloisir. Ces formes créent un rythme dans les peintures et au sein même des plafonds. Par cela, les artistes peuvent jouer sur les lignes et les volumes, ainsi que l'expression du mouvement. En outre, la similitude dans le traitement des queues serpentine de plusieurs espèces laisse supposer qu'un même peintre a réalisé ces différents cloisirs, ou tout du moins qu'il s'agit d'un même atelier ayant plusieurs peintres au style similaire (**Fig. 90**). Par ailleurs, ces formes peuvent être perçues comme un rappel au serpent qui tente Ève à commettre le péché originel dans l'Ancien Testament (Genèse 3, 1-23). Ces corps renvoient alors à des entités dangereuses, source de mal, dont il faut se méfier.

3.2.2.2. *Le traitement des plumes et de la fourrure*

Comme évoqué dans l'étude héraldique, certaines espèces témoignent d'un traitement similaire dans le rendu des plumes. En effet, que ce soit pour les oiseaux ou les hybrides, les plumes sont représentées par des demis ovales successifs plus ou moins allongés (**Fig. 91**). Le même traitement est utilisé pour les écailles d'une sirène. Pour le traitement de la fourrure ou des poils, la plupart des peintures témoigne d'un rendu extrêmement sommaire, le plus souvent par le travail de petits traits successifs réalisés au pinceau ou de traits plus larges probablement effectués à la brosse (**Fig. 92**).

3.3. Les relations entre l'Homme et l'animal : des rapports de domination

3.3.1. L'ordre édénique : la classification des êtres

Pour étudier les images des animaux, il est nécessaire de comprendre les relations qui existaient entre l'homme médiéval et l'animal. Celles-ci sont définies en premier lieu dans la Bible au moment de la Création. Dieu fait des animaux des êtres muets n'ayant pas conscience de leur créateur à l'inverse de l'homme. Il confie à Adam la nomination de chaque espèce, induisant ainsi un rapport hiérarchique de supériorité entre l'homme, fait à l'image de Dieu, et l'animal (Genèse 2, 19). En nommant chaque être, chaque espèce est classée²⁵⁴ (**Fig. 93**). Suite à la Chute, l'ordre édénique entre les espèces est rompu. Seuls les *pecora* continuent à être soumis à l'homme. À l'inverse, les bêtes sauvages deviennent une menace physique et sont chassées²⁵⁵.

3.3.2. La chasse : la valorisation sociale du commanditaire

Parmi les espèces représentées, deux closoirs semblent évoquer la chasse. Décrite par l'Église car considérée comme une pratique sauvage, la chasse fait partie de la vie sociale des seigneurs, des princes et des rois. Ici, les closoirs Ila2 et Ila3 font référence à la chasse au cerf sans pour autant montrer une véritable scène de poursuite (**Fig. 94**). Le chien, probablement un lévrier, fait l'objet d'un traitement pictural particulier. L'attention est accordée à son regard qui lui confère une expressivité singulière. Il semble être représenté à l'arrêt, se retournant vers son maître témoignant de sa fidélité. Au closoir adjacent, apparaît un cerf figuré au pas, et dont les bois ont disparu en raison de la dégradation de la couche picturale du closoir. La chasse au cerf est extrêmement valorisée : elle devient une chasse privilégiée par les rois dès le XII^e siècle²⁵⁶. Elle est également plus acceptée par l'Église pour son caractère plus noble, mais également parce que l'animal est un symbole christique associé au baptême et à la résurrection en raison de ses bois qui repoussent chaque année. Le cerf est également un

²⁵⁴. Jacques LE GOFF, *Un Moyen âge en images*, Paris, Hazan, 2000, p. 182.

²⁵⁵. J. BASCHET et P.-O. DITTMAR, *Les images dans l'Occident médiéval*, op. cit, p. 425.

²⁵⁶. G. DUCHET SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit, p. 39-40.

symbole de chasteté, idéal auquel toute femme doit répondre. Ainsi, la chasse à courre devient une métaphore de la conquête amoureuse²⁵⁷. Comme l'évoque Corinne Charles, la chasse au cerf permet aux hommes « d'affirmer leur pouvoir sur un territoire » mais également « sur les hommes qui les peuplent »²⁵⁸. Ainsi à travers ces closoirs, le commanditaire réaffirme son appartenance à la noblesse, et par extension l'ascension sociale de sa famille. En outre, ces images témoignent de la vie quotidienne du seigneur. Elles doivent être regardées en parallèle avec les portraits de nobles et de domestiques présents plus loin sur la même poutre.

Cette référence aux activités qui animent la vie du château se retrouve au closoir IIa4. Ce panneau met en scène un chat tenant dans sa gueule une souris. Bien que perçu comme un animal malfaisant²⁵⁹, le chat est domestiqué pour chasser les rongeurs et protéger les denrées conservées dans l'habitat dès le XII^e siècle. Sa présence ici semble donc rappeler le quotidien du château. L'image du chat prédateur tenant un être dans sa gueule se retrouve dans un autre plafond peint contemporain. Le félin de la maison dite des Infirmières tient à la place d'un rongeur un phallus (**Fig. 95**). Cette image possède probablement une double dimension à la fois comique, par l'usage du détournement, et apotropaïque.

3.3.3. Les animaux ambivalents

Parmi le bestiaire qui apparaît sur les plafonds peints du château de Pomas, nombreux sont les animaux possédant à la fois une connotation positive et négative. Dans le plafond de la salle nord, le closoir IIb13 donne à voir deux oiseaux posés sur un élément, probablement une branche d'arbre. L'un d'entre eux dispose d'une crête au sommet de sa tête qui pourrait suggérer le sexe de l'oiseau. Chacun porte son regard vers une direction opposée, avec d'un côté des peintures à la symbolique positive, de fidélité et de fécondité, de l'autre des panneaux aux messages pouvant être perçus comme des mises en garde au spectateur. En effet, le closoir IIb15 figure un âne aux oreilles baissées et à la gueule ouverte. Animal ambivalent, il est associé à l'ignorance et la stupidité, mais également à la lubricité. Comme le rappelle Michel Pastoureau, l'âne est pour l'Église « l'image de l'homme incapable de s'élever au monde

²⁵⁷. Sur les liens entre chasse au cerf et chasse amoureuse voir les poèmes *Li Dis dou cerf amoreus* du XIII^e siècle et *le Dit du cerf blanc* du XIV^e siècle. Bruno Roy, « La belle e(s)t la bête: Aspects du bestiaire féminin au moyen âge », *Études françaises*, 10-3, 1974.

²⁵⁸. MUSEO DE BELLAS ARTES, *Hay más en ti: imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, op. cit, p. 15.

²⁵⁹. G. DUCHET SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit, p. 44.

spirituel et esclave de ses appétits charnels et de ses instincts primaires »²⁶⁰. En outre, durant le temps de Carnaval, il est le symbole des hommes trompés ou battus par leur femme²⁶¹. Lors de l'asouade, défilé autour de Mardi Gras pratiqué par le maître de la confrérie de Cornards, les maris cocus montent sur un âne, dos à la tête de l'animal. Pour le diriger, ils tiennent sa queue. Ainsi, l'âne apparaît en opposition avec les closoirs adjacents mettant en avant des valeurs positives du mariage (closoirs IIb11 et IIb12). Dès lors, la figure de l'âne peut apparaître comme une figure d'admonition pour le jeune époux.

Sur la face a de la poutre IV, trois closoirs mettent en scène des animaux pour lesquels il n'est pas toujours possible de proposer une lecture. Par exemple, le panneau IVa9 représente un bovin à la tête légèrement baissée. Animal domestique soumis par l'homme notamment dans les activités agraires, il apparaît difficile de justifier le sens de cette image. Placé à côté d'un saint, il peut être lu avec les panneaux adjacents²⁶². À côté de lui, est représenté un dauphin recouvert par un écu armorié (closoir IVb5). Une lecture de l'animal est rendue possible grâce à un relevé réalisé par Jean-Paul Sarret (**Fig. 96**). Le mammifère est représenté de la même manière que les dauphins héraldiques. Par ailleurs, ce closoir est situé face aux armes de la famille royale : faut-il y voir alors un symbole politique ? Durant le premier quart du XV^e siècle, le titre de roi de France est disputé entre les Plantagenêts et le futur souverain Charles VII suite à la rupture du traité de Troyes. Durant cette période aux conflits multiples, le dauphin est utilisé comme symbole pour marquer son soutien au monarque Charles VII (**Fig. 97**). La présence de cet animal face aux armes royales peut être vu comme un rappel du soutien de la famille Rabot au monarque français²⁶³. Enfin, le closoir IVa14 met en scène un lion, symbole de force, tenant dans sa gueule une chaîne. Comme évoqué dans le précédent chapitre, il est probable que ce panneau interagisse avec le closoir IVa15 qui représenterait alors un montreur d'animaux.

²⁶⁰. G. DUCHET SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit. p.25-26

²⁶¹. C. GAIGNEBET et M.-C. FLORENTIN, *Le carnaval: essais de mythologie populaire*, op. cit, p. 137-138. Maurice DAUMAS, « Les rites festifs du mythe du cocuage à la Renaissance », *Cahiers de la Méditerranée*, 77, 2008, p. 111-120.

²⁶². D'après Michel Pastoureau, le boeuf est associé au sacrifice dans le christianisme et peut-être l'attribut de saint Luc à la place du taureau. Voir G. DUCHET SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit, p. 36.

²⁶³. Le père d'Antoine Rabot est anobli en 1455, peu de temps après la fin du conflit armée entre les royaumes de France et d'Angleterre.

Dans le plafond de la salle sud, trois animaux sont représentés sur la face b de la poutre IV. Tout d'abord, le closoir IVb4 donne à voir une tête d'aigle tournée vers un enfant. Pour Christian de Mérindol, le rapace renverrait ici à la jeunesse et plus largement à la résurrection²⁶⁴. Cette image dialoguerait ainsi avec les représentations d'enfants. Cette hypothèse apparaît cohérente au vu du programme iconographique, puisqu'elle souligne ainsi le renouveau du lignage à chaque nouvelle naissance. Près de ce panneau, apparaît une tortue bipède au traitement détaillé (closoir IVb6). En effet, les peintres se sont attardés à représenter les variations de couleurs de la carapace de l'animal. Toutefois, il semble difficile d'expliquer la présence de ce reptile dans ce plafond peint tant sa présence est rare dans l'univers domestique, mais également dans les bestiaires de manière plus large. Plus loin sur la même poutre, le closoir IVb9 représente un félin, probablement une hyène, tirant la langue. Considéré comme un animal dangereux et mortel pour l'homme²⁶⁵, il semble faire partie d'un ensemble de closoirs, où sont peints des hommes en armure hurlant et un personnage masqué tirant également la langue (closoirs IVb10 à IVb14).

Enfin, le closoir VIIa3, conservé dans le coin sud-est de la salle, donne à voir un oiseau, probablement une chouette ou un hibou. Durant la période médiévale, il est jugé inquiétant en raison de sa vie nocturne. En outre, son cri est perçu « comme annonciateur de la mort »²⁶⁶. Cette peinture s'insère sur la même poutre qu'un démon, un crâne et la décollation de saint Jean-Baptiste. Sa symbolique semble ainsi s'inscrire parfaitement dans le programme iconographique de la poutre, malgré la disparition de nombreux closoirs adjacents.

3.4. Les hybrides : la transgression du monde ordonné

Les hybrides sont l'assemblage de caractères physiques issus de différentes espèces animales, humaines ou végétales. Puisqu'ils ne constituent pas une espèce définie, ils

²⁶⁴. Christian de MÉRINDOL, « Jeux d'enfants et société à la fin de l'époque médiévale d'après le témoignage des plafonds peints », *À quoi joue-t-on ? Pratique et usages des jeux et des jouets à travers les âges*, 1999, p. 117-141, ici p. 125.

²⁶⁵. Michel PASTOUREAU et Gaston DUCHET-SUCHAUX, *Le bestiaire médiéval: dictionnaire historique et bibliographique*, Le Léopard d'or., Paris, 2002, p. 79-80.

²⁶⁶. G. DUCHET SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit., p. 52-54.

transgressent et remettent en cause le monde ordonné selon Dieu. Être non nommés, ils constituent ainsi une aberration dans la Création. En rompant les barrières entre l'homme et les espèces, ils incarnent le désordre et la perte de la raison²⁶⁷. Plus encore, les hybrides anthropomorphes, dont un exemple est conservé au closoir Ila13, marquent la perte de l'humanité au profit d'une bestialité menaçante. En opposition à cette hybride à la gueule béante se trouve un jeune homme. Il est possible de voir ainsi dans ces deux panneaux une évocation des luttes intérieures auxquelles est confronté l'homme médiéval. En effet comme l'évoque Franck Thénard-Duvivier, la fin du Moyen Âge connaît l'essor d'une peur « de la bête intérieure qui sommeille en chaque homme et qui menace d'annihiler ses capacités rationnelles et spirituelles pour le livrer tout entier aux instincts bestiaux, à la concupiscence et à la chair »²⁶⁸. Ce type d'image se retrouve dans d'autres plafonds peints, sans pour autant souligner le caractère menaçant que constituent l'hybridation (**Fig. 98**). À côté de ce closoir est peint un hybride zoomorphe mêlant un escargot et un dragon ailé (closoir Ila14). Par sa nature, l'escargot est perçu comme un être repoussant, souvent utilisé dans les images pour susciter un discours comique avec les représentations du monde à l'envers²⁶⁹. Ici, le rejet de l'animal est accentué par son association au dragon, reptile ailé et polymorphe renvoyant au Diable²⁷⁰.

Pour autant, chaque hybride n'a pas pour unique fonction de rappeler sa dimension transgressive. Les closoirs Ib8 et Ila8 qui se font face, attestent de similitudes dans les courbes sinueuses de leurs corps. Ces images se répondent et créent une rupture au niveau de l'axe central de chaque poutre. Ils apparaissent ainsi comme des éléments esthétiques ayant pour but de séparer différents groupes de closoirs qui constituent des ensembles cohérents. De fait, ils organisent la structure iconographique de la première travée du plafond nord.

²⁶⁷. BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, et JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen âge*, op. cit., p. 26-28.

²⁶⁸. Franck THÉNARD-DUVIVIER, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », *Images Re-vues*, 6, 2009, p. ici p. 15-16.

²⁶⁹. Yves CRANGA et Françoise CRANGA, « L'escargot dans le Midi de la France : approche iconographique », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LVII, 1997, p. 71-90, ici p. 72-78.

²⁷⁰. Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Âge*, Seuil., Paris, 2011, p. 207. Michel FEUILLET, « Lexique des symboles chrétiens », *Que sais-je?*, 4e éd., 2017.

3.5. Le monstrueux et le fantastique : introduction d'un discours moralisateur

Parmi le bestiaire conservé dans les plafonds peints du château de Pomas, sont représentés des êtres fantastiques qui étaient perçus par les médiévaux comme des êtres réels²⁷¹. Ce sont des êtres nommés auxquels sont associés des légendes témoignant de normes sociales²⁷². Comme l'évoque Annie Cazenave, le discours développé au travers des images d'êtres fantastiques ou de monstres implique en réalité une réflexion sur l'homme²⁷³.

Le closoir IIa7 donne à voir une sirène se peignant et se regardant dans un miroir. À la fois femme et poisson, la sirène possède une double nature. Selon Jean Wirth, la queue de la sirène, de par ses écailles, matérialise le danger que constitue cet être perçu comme séducteur²⁷⁴. Ici, elle possède les attributs de l'oisiveté et de la vanité qui lui sont souvent associés²⁷⁵. Pour Audrey Pennel, la sirène est un être transgressif par son attitude et les objets qu'elle porte, et non par sa nature. Elle incite les hommes à la luxure et donc à transgresser la morale chrétienne. Le peigne et le miroir sont souvent associés à la sirène à partir du XIII^e siècle, mais également à d'autres figures féminines pernicieuses (**Fig. 99**). C'est ainsi que la Grande Prostituée de Babylone est représentée dans la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers en une femme se peignant les cheveux et regardant son reflet dans un miroir. Pour les auteurs Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, ces objets remplacent la coupe d'or remplie d'abominations et des souillures de la prostitution²⁷⁶ (Apocalypse 1, 2-17). En outre, Françoise Clier-Colombani rappelle que ces accessoires servent à mettre en garde les hommes contre la beauté des femmes. Le miroir apparaît alors comme un symbole de la mort²⁷⁷. Ici, les peintres ont pris soin de représenter la sirène en respectant les proportions du corps et en lui conférant

²⁷¹. Franck THÉNARD-DUVIVIER, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », *Images Re-vues*, 6, 2009.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ « En parlant d'eux, nos auteurs ont parlé des rapports de l'homme avec l'univers, de sa conception du monde, de sa peur de la mort et du sexe » Annie CAZENAVE, *Images et imaginaire au Moyen âge: l'univers mental et onirique de l'homme médiéval, de Chartres à la Normandie, des Pyrénées aux confins de mondes inconnus*, Cahors, La Louve, 2007, p. 151.

²⁷⁴. MUSEO DE BELLAS ARTES, *Hay más en ti: imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, op. cit., p. 11.

²⁷⁵. Audrey PENNEL, « Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'otiositas féminine à la fin du Moyen Âge », *Questes. Sexualités et interdits*, 37, 2018, p. ici p. 82.

²⁷⁶. LAJOUX Jean Dominique et GAIGNEBET Claude, *Art profane et religion populaire au Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 148-149.

²⁷⁷. Françoise CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine au Moyen âge: images, mythes et symboles*, Paris, France, le Léopard d'or, 1991, p. 117.

un visage aux traits fins et soignés. Par ailleurs, comme l'évoque Odile Blanc, « les invectives des prédicateurs stigmatisant la lubricité des femmes ne visent pas autre chose que la mise en garde des hommes contre la tentation de pécher »²⁷⁸. Ce closoir apparaît ainsi comme un avertissement au spectateur masculin.

En opposition à cette figure est conservé de l'autre côté de la poutre, le closoir Ilb14 sur lequel est peint une sirène à queue de serpent, aux longs cheveux noirs laissant apparaître un buste à la poitrine difforme et sans bras. La fin serpentine du corps pourrait être une évocation au *Roman de Mélusine*, qui connaît un élan de popularité au XV^e siècle²⁷⁹. Comme l'a démontré Françoise Clier-Colombani, les représentations de Mélusine assimilent le plus souvent l'image de la sirène. Dans la plupart des images, la fée-serpente est représentée dans son bain, surprise par un homme, ou s'envolant (**Fig. 100, 101 et 102**). Dans la tradition littéraire, Mélusine épouse un jeune homme en échange d'objets (une peau, un miroir, un peigne). Mais, plusieurs conditions sont à respecter pour garantir cette union. L'homme ne doit jamais « traiter la femme de fée ou de serpente, ni la regarder manger, accoucher, se baigner, ni aller lui-même au bain, ni l'obliger à communier »²⁸⁰. Suite au mariage, le couple connaît « l'abondance et la fécondité, bâtit des châteaux, fonde une puissante et noble lignée jusqu'au jour où le charme est rompu »²⁸¹. Suite à la transgression de l'interdit, Mélusine surprise dans son bain, cesse d'être humaine : son corps informe se termine par une queue de serpent. Après la rupture du pacte, la fée est damnée et condamnée à quitter le monde humain. Par conséquent, elle n'apparaît plus que sous la forme d'une femme serpente. Dès lors, il est possible que le closoir Ilb14 évoque Mélusine après la trahison du pacte entre les époux. Cette hypothèse apparaît possible compte tenu de l'emplacement du panneau. En effet, il se situe à proximité de différents closoirs où se développe un discours sur une vision idéalisée du mariage et les risques qui le menacent. En outre, le corps et le visage de la sirène-serpent sont difformes. Au regard des autres peintures, il semble qu'il s'agisse d'une volonté des artistes d'enlaidir le personnage représenté pour appuyer la dimension moralisatrice.

²⁷⁸. Odile BLANC, « Vêtement féminin, vêtement masculin à la fin du Moyen Âge. Le point de vue des moralistes », *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, Paris, 1989, p. 243-251, ici p. 245.

²⁷⁹. Pour Françoise Clier-Colombani, Mélusine était parfois seulement représentée en sirène ou en « dragonne se peignant et se mirant ». Voir Françoise CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine au Moyen âge: images, mythes et symboles*, Paris, France, le Léopard d'or, 1991, p. 88.

²⁸⁰. GAGNEBET CLAUDE et FLORENTIN MARIE-CLAUDE, *Le carnaval: essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974, p. 96.

²⁸¹. *Ibid.*

Sur la face a de la poutre IV, apparaît un basilic perché sur un mont (closoir IVa12). Cet animal fantastique est considéré comme un être dangereux et nuisible²⁸². Compte tenu de l'emplacement du panneau, il est difficile de le faire dialoguer avec une autre image. Toutefois, l'animal fait face à une jeune femme : s'agit-il alors d'un avertissement ?

Dans le plafond de la salle sud, deux closoirs donnent à voir des êtres fantastiques. Sur le panneau Va2 est visible un phénix. Dans les bestiaires, il est associé au Christ car comme lui il ressuscite après trois jours²⁸³. Pour autant, sa présence dans le plafond ne semble pas se justifier par rapport aux autres peintures. Il est situé près des représentations d'enfants et peut par conséquent, au même titre que l'aigle, souligner l'idée de renouveau, de pérennité du lignage d'une famille. Plus loin sur la même poutre, est conservé un closoir sur lequel est peint une Bigorne dévorant un homme. Cet être est tiré du *Dit de la Bigorne*, dont l'origine serait du XIV^e siècle²⁸⁴. En effet, la Bigorne se nourrit des hommes qui obéissent aux femmes. Elle est l'opposée de la Chicface, décrite avec un corps maigre car elle ne mange que les femmes qui obéissent aux hommes. Ces figures misogynes connaissent un grand intérêt au cours du XV^e siècle, conduisant à la production d'images les représentant (**Fig. 103 et 104**). La Bigorne apparaît ici isolée au regard des closoirs voisins. Pour autant, sa symbolique semble s'inscrire dans une continuité avec le corpus étudié dans le plafond de la salle nord où une série de panneaux met en scène les valeurs du mariage. Il apparaît donc intéressant d'étudier plus amplement l'étendu de ce programme au sein des deux plafonds pour décrire les discours développés au sein de ces décors monumentaux.

²⁸². G. DUCHET SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit, p. 34.

²⁸³. *Ibid.*, p. 109-110.

²⁸⁴. Jean AVALON, « Une facétie populaire. Bigorne et Chicface », *Passiflora. Histoire de la Médecine. Littérature, Arts, Anecdotes, Variétés*, 1931, p. 61-64.

Chapitre 4. Images de la dévotion domestique

4.1. Présentation du corpus

Souvent considérée comme absente de l'espace domestique, l'iconographie religieuse est présente à plusieurs reprises au sein des plafonds peints du château de Pomas. Au total, 13 closoirs ont été recensés, dont une majorité se trouve au niveau du plafond de la salle sud (**Fig. 105**). Ce thème occupe une place restreinte au regard des autres peintures. Pour autant, il semble se construire autour d'une narration entre plusieurs groupes de closoirs qui mettent en scène des sujets iconographiques précis. Néanmoins, l'état de conservation fragmentaire des plafonds limite la possibilité d'identifier chaque scène représentée. Dès lors, l'analyse proposée dans ce chapitre se limitera dans certains cas à l'évocation d'hypothèses qui ne peuvent bénéficier d'une étude plus poussée.

Puisque ces closoirs regroupent à la fois des représentations humaines et animales dont le traitement stylistique est identique aux closoirs étudiés dans les précédents chapitres, une étude stylistique ne sera pas conduite ici.

4.2. L'intégration d'images religieuses dans l'espace domestique

Le développement d'une iconographie religieuse au sein de l'habitat médiéval témoigne de l'entrée du sacré dans l'espace domestique. De ces images découlent des pratiques qui tendent à développer une dévotion personnelle. De fait, certains sujets iconographiques sont privilégiés avec notamment le choix de figurer certains saints afin d'appuyer leur rôle d'intercesseurs. Mais c'est avant tout à travers la mise en image de thèmes iconographiques précis tirés de la Bible que s'articule une série de closoirs.

4.2.1. La *Mater Dolorosa*

Sur le closoir Ib13 est immortalisé le buste d'une jeune femme en prière et au visage marqué par la douleur. De ces yeux rouges coulent des larmes témoignant de sa souffrance

(Fig. 106). Un grand manteau bleu et une guimpe couvrent sa tête. Cette image présente d'importantes similitudes avec les *Vierge de douleur*, appelée également *Mater Dolorosa* (Fig. 107). Ces images connaissent un grand essor à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle suite aux conflits armés contre le royaume d'Angleterre, et les nombreuses famines et épidémies successives qui ruinent le pays. Face à ces événements, les commandes artistiques tendent à faire représenter des scènes religieuses autour de la mort du Christ où le pathétique et le dramatique sont mis en avant. Les Vierges de douleur sont le plus souvent représentées en lien avec la mort du Christ, notamment dans les scènes de Descente de croix (Fig. 108) ou de la Déploration du Christ. La Vierge est représentée dans un état d'extrême affliction, témoignant de son dévouement pour son fils. De par la manifestation des sentiments, cette image tend à susciter l'empathie et la compassion du fidèle qui la regarde. Il s'identifie alors à la douleur ressentie par la Vierge à la mort de son fils. Les peintres se sont ainsi particulièrement attardés à retranscrire les émotions du personnage. Il semble donc que ce closoir renvoie bien à une scène représentant la Vierge après la Crucifixion. Afin d'étayer cette hypothèse, il apparaît pertinent d'étudier les peintures adjacentes.

À côté de ce panneau est représenté un saint barbu (closoir Ib12). Son regard se dirige vers le ciel. Malheureusement, la détérioration de la couche picturale empêche de pleinement comprendre l'expression de son visage. En outre, l'absence d'attribut limite la possibilité de l'identifier. Placé à proximité de la Vierge, plusieurs propositions peuvent toutefois être émises. En effet, dans les scènes suivant la Crucifixion, la Vierge est accompagnée de plusieurs individus. Parmi les plus récurrents, en plus de Marie Madeleine, Marie Salomé et Marie de Cléophas, sont présents saint Jean, Nicodème et Joseph d'Arimathie. Au regard de l'âge du personnage peint, il est peu probable qu'il s'agisse de saint Jean, le plus souvent représenté en jeune homme, imberbe²⁸⁵. La disparition des closoirs adjacents empêchent de déduire si le saint représenté est Joseph d'Arimathie, souvent montré portant le Christ dans la Déposition de croix ou inhumant son corps lors de la Mise au tombeau²⁸⁶ (Fig. 109), ou Nicodème qui ne disposent pas d'attribut spécifique pouvant les identifier dans le cas présent.

²⁸⁵. Gaston DUCHET-SUCHAUX et Michel PASTOUREAU, *La Bible et les saints: guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 191.

²⁸⁶. G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *La Bible et les saints*, op. cit.

4.2.2. L'Annonciation

Le plafond de la salle sud conserve trois closoirs (Vb9, Vb10 et Vb11) mettant en scène l'Annonciation. En effet, il est possible de reconnaître la Vierge Marie portant un manteau bleu doublé d'hermine. Sa robe rouge rappelle le sacrifice à venir du Christ qui marque son œuvre de Rédemption. La jeune femme est représentée la tête et le regard baissés, témoignant de son humilité et de sa dévotion de face à l'apparition de l'ange. Derrière elle, surgit des nuées la Colombe du Saint-Esprit, poussée par le souffle divin²⁸⁷. Enfin, l'archange Gabriel se présente à la Vierge en regardant vers le ciel. L'Annonciation est racontée dans les évangiles de saint Luc (1, 27-55) et de saint Matthieu (1, 18-23)²⁸⁸

La fin du Moyen Âge est marqué par l'essor d'un véritable culte mariale qui transparaît notamment par la mise en image d'un discours sur la fécondité avec une importance accordée à l'Annonciation. Pour la femme mariée, la stérilité est un défaut dont elle porte seule la responsabilité et qui met en péril l'union conjugale²⁸⁹. La figure maternelle de la Vierge apparaît alors comme un modèle à atteindre. À travers ces closoirs se construit un discours sur la fertilité dans le souhait de garantir la prospérité du lignage. Ce message prédomine face aux autres images qui composent le plafond. Comme il a été évoqué dans un précédent chapitre, l'Annonciation occupe ici une position centrale au détriment des armoiries de la famille royale qui étaient jusqu'à présent placées dans l'axe central de chaque poutre. La Vierge est donc positionnée comme un modèle à suivre, et pourtant impossible à atteindre en raison de la dimension surnaturelle de la conception divine²⁹⁰. Ainsi, la mise en image de l'Annonciation au sein de l'habitat privé constitue, comme le souligne Thor-Oona Pignarre, « un modèle de dévotion féminine, devenant ainsi susceptible d'une appropriation plus forte, et même d'une identification, de la part de femmes qui traitent leur lieu de vie quotidien à l'aune de la maison ou de la chambre de la Vierge »²⁹¹. En outre, les images d'Annonciation situent le plus souvent la scène au sein de la maison de la Vierge (**Fig. 110**), voire dans sa chambre. Ici, le décor architectural est absent de l'arrière-plan. Parmi les autres closoirs connus mettant en image

²⁸⁷. *Ibid.*, p. 147.

²⁸⁸. Etienne CHOPPY, *L'Annonciation*, Marseille, France, Ed. AGEP, 1991, p. 11.

²⁸⁹. Sophie CASSAGNES-BROUQUET, *La vie des femmes au Moyen Âge*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2014, p. 26.

²⁹⁰. *Ibid.*, p. 118-122.

²⁹¹. Thor-Oona PIGNARRE, « S'approprier la maison de la Vierge. Les scènes d'Annonciation flamandes dans les panneaux peints des années 1420 aux années 1480 » Mémoire de Master 2 Mention Histoire sous la direction de Pierre-Olivier Dittmar, EHESS, 2016, p. 248.

cette scène, des éléments d'architectures sont inclus. Le plus souvent, ils se limitent à des arcs en plein cintre soutenus par des chapiteaux corinthiens (**Fig. 111**), s'inscrivant en réalité dans une continuité stylistique et architecture de la production de plafonds peints italiens²⁹². Dans le cas des plafonds peints du château de Pomas, il est possible de voir par ces peintures une mise en abîme de la maison de la Vierge. Placées dans un environnement domestique, sur un support tributaire de l'architecture, la pièce où se situe les peintures se substitue à l'habitat pictural de la Vierge. La présence de cette scène dans le plafond de la salle sud, corrélée avec une étude de l'architecture de château, conduit à supposer sa fonction. En effet, il est probable qu'il s'agisse de la chambre des époux. D'autres thèmes semblent pouvoir appuyer cette hypothèse comme en témoigne trois closoirs sur lesquels figurent des enfants.

À côté de la Vierge est conservé un panneau où est représenté un vieil homme barbu sortant de nuées et présentant un livre ouvert (closoir Vb8). Selon Jacques Peyron et Christian de Mérindol, il peut s'agir de Moïse montrant les tables de la Loi²⁹³. La présence du prophète pourrait s'expliquer ici par la préfiguration de l'Annonciation dans l'apparition de Dieu à Moïse au buisson ardent dans l'Ancien Testament (Exode 3, 1-7). Néanmoins, l'absence des attributs habituels du personnage, à savoir les cornes²⁹⁴, et du buisson conduit à douter de cette hypothèse. En outre, d'autres propositions d'identification peuvent être émises. Tout d'abord, il est possible ici de voir une représentation de Dieu, dont la présence est attestée dans plusieurs œuvres illustrant l'Annonciation²⁹⁵ (**Fig. 112**). Il s'adresserait directement à Marie qui est tournée vers lui. Toutefois, le fait que le personnage tienne un livre ouvert peut remettre en question cette proposition. En effet, Dieu le père est le plus souvent représenté tenant un globe surmonté d'une croix dans les mains²⁹⁶, objet qui témoigne de son pouvoir sur Terre. De plus, le livre est un attribut commun aux évangélistes et aux prophètes. Or, dans sa prophétie Isaïe préfigure l'Annonciation en écrivant : « Voici que la Vierge concevra et enfantera un fils » (Isaïe 7, 14). Cette hypothèse apparaît dès lors possible. En outre, des peintures placent le

²⁹². Nous renvoyons ici aux différents exemples italiens présents dans le volume annexe de ce mémoire.

²⁹³. Jacques PEYRON, « Les plafonds peints gothiques en Languedoc » Thèse de 3e cycle sous la direction de J. Bousquet, Université Montpellier Paul-Valéry, France, 1977, p. 333. Christian de MÉRINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Tome 2, Les décors peints: corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen âge en France*, Pont-Saint-Esprit, France, Musée d'art sacré du Gard, 2001.

²⁹⁴. M. FEUILLET, « Lexique des symboles chrétiens », art. cit. [version en ligne sur Cairn]. G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *La Bible et les saints*, op. cit, p. 250-251.

²⁹⁵. E. CHOPPY, *L'Annonciation*, op. cit, p. 70.

²⁹⁶. G. DUCHET-SUCHAUX et M. PASTOUREAU, *La Bible et les saints*, op. cit, p. 128-129.

prophète parmi les spectateurs de l'Annonciation²⁹⁷, comme c'est le cas dans le *Retable d'Issenheim* (Fig. 114).

4.2.3. La décollation de saint Jean-Baptiste

Le closoir VIIa8 renvoie à la décollation de saint Jean-Baptiste. Thème tiré des Évangiles (Matthieu 14, 3-11 ; Marc 6, 17-28 ; Luc 3, 19-20), il renvoie au Banquet d'Hérode, mettant en scène la mort du saint considéré comme le dernier prophète. Ce récit est également raconté dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (XIII^e siècle). Après avoir dénoncé l'union incestueuse d'Hérode avec la femme de son frère, Hérodiade, saint Jean-Baptiste est emprisonné. La fille d'Hérodiade, Salomé, abuse de la faiblesse de son oncle après avoir danser devant lui afin de demander la mort du saint. Sa tête est alors présentée sur un plateau à Hérodiade. Ici, la tête de l'homme ne semble pas être déposée sur un plat. L'image apparaît séparée de son contexte originel, pour autant elle n'en perd pas moins de sa symbolique. En effet, le traitement du visage du saint témoigne d'un réalisme accru qui atteste de la dureté de la scène et témoigne du savoir-faire des peintres. En raison de la disparition des closoirs adjacents, il est malheureusement impossible de savoir si d'autres peintures évoquaient cette scène biblique. Toutefois, le choix d'insérer cette image au sein d'un plafond où un discours sur le mariage est développé par le biais d'une série de panneau, peut laisser penser que cette scène a pour but d'avertir sur la menace que peut incarner la femme médiévale pour l'homme.

4.3. L'angoisse du salut

4.3.1. Les thèmes macabres

Comme évoqué précédemment, le milieu du XV^e siècle est marqué par la fin des épidémies, des famines et de la guerre de Cent ans²⁹⁸. Malgré la relance économique avec l'essor des réseaux marchands conduisant à leur ascension sociale, l'angoisse du salut persiste. En réponse à celle-ci se développe de nouvelles formes de dévotion auxquelles répondent l'essor d'images

²⁹⁷. *Ibid.*, p. 184.

²⁹⁸. Philippe HAMON, *Les Renaissances: 1453-1559*, Edition compacte., Paris, Belin, 2014.

religieuses, mais plus particulièrement de thème macabre. Pour Jean Wirth, ce thème réapparaît à partir du XIII^e siècle avec le *Dit des trois vifs et des trois morts*²⁹⁹. Le XV^e siècle connaît une multiplication de ces images avec le développement des danses macabres, apparaissant alors comme des *memento mori*, des rappels d'une mort inéluctable. Ces « avertissements bénéfiques »³⁰⁰ apparaissent notamment dans la sphère privée. Ainsi, le closoir VIIa8 représentant un crâne s'inscrit pleinement dans cette production d'image macabre. Situé à côté de la tête de saint Jean-Baptiste, ce closoir rappelle le double message d'un panneau conservé à l'Ancienne commanderie de Rayssac (**Fig. 113**) qui mêle le macabre et la décollation du saint en figurant un crâne dans une assiette. La proximité entre ces deux thèmes interroge sur la diffusion de ces images au cours de l'extrême fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle, dont il semble ne pas exister d'autres correspondances connus.

Par ailleurs, situé sur la même poutre, figure un démon reconnaissable par ses dents pointues et ses cornes (closoir VIIa2). En lien avec la mort, il renforce le discours sur la crainte de l'au-delà et la menace de l'Enfer. Ce type d'association n'est pas rare dans la production artistique de cette fin de siècle comme en atteste le *Polyptique de la Vanité terrestre et de la Rédemption céleste* d'Hans Memling (1430-1494) où se construit un discours moralisateur autour des vices et du salut (**Fig. 115**).

4.3.2. Les pouvoirs prophylactiques des saints

À la fin du Moyen Âge, le renforcement du lien avec l'au-delà conduit à une augmentation du nombre d'intercesseurs. Par cela, les saints jouent un rôle primordial. Face à une réelle inquiétude autour de l'au-delà, les fidèles cherchent à se prémunir par la protection d'un saint patron ou de la Vierge. Le closoir IVa8 donne à voir un saint barbu aux cheveux longs dépourvu d'attribut. L'expression de son visage marqué par des sourcils levés semble traduire un profond désarroi. Toutefois, l'identité du saint semble impossible à déterminer compte tenu de l'absence d'éléments permettant de le reconnaître. La présence d'un bovin sur un closoir adjacent pourrait renvoyer à l'évocation de saint Luc, mais cette hypothèse apparaît peu probable tant les liens entre l'animal et le saint sont ici inexistantes. Il est aussi possible qu'il s'agisse d'un saint patron, mais en l'absence d'éléments figuratifs supplémentaires il ne peut

²⁹⁹. Jean WIRTH, *L'image du corps au Moyen Âge*, Firenze, Italie, SISMEL edizioni del Galluzzo, 2013, p. 167.

³⁰⁰. *Ibid.*, p. 169.

être identifié. La présence de saints dans l'habitat médiéval reste très fréquente, en témoignent de nombreuses peintures murales ou plafonds peints (rue de Verdun à Carcassonne par exemple) dans la région.

4.3.3. L'évocation du rite eucharistique

Sur la face a de la poutre VI sont conservés trois closoirs illustrant les objets liturgiques utilisés au moment de l'Eucharistie. Il est possible de distinguer deux patènes (closoirs VIa4 et VIa15), destinées à recevoir l'hostie, c'est-à-dire le corps du Christ, et deux burettes (VIa14), qui contiennent du vin, deuxième espèce qui correspond au sang du Fils de Dieu.

Au XIII^e siècle, le concile de Latran IV (1215) rappelle l'importance du sacrement de l'eucharistie et du dogme de la transsubstantiation. Dès lors, est instaurée la croyance en la présence réelle du Christ sur Terre au moment de l'eucharistie à travers l'hostie³⁰¹. Selon Jean Wirth, les images domestiques devaient participer à la dévotion personnelle qui s'organisait essentiellement autour des psautiers ou autres livres de prières, des diptyques ou encore des crucifix³⁰². Ici, les closoirs semblent rappeler l'importance de l'eucharistie comme un des sacrements les plus importants dans la vie du fidèle. En outre, la présence de ces objets liturgiques, reproduisant l'Incarnation de Dieu à travers le corps du Christ, fait écho à l'Annonciation. En effet, l'Annonciation marque le début de l'œuvre de rédemption du Christ puisqu'elle évoque l'Incarnation. Le Fils est fait homme à l'image de Dieu. Il existe une corrélation théologique entre les deux³⁰³. Celle-ci transparaît dans certaines images, notamment sur un vitrail illustrant l'Annonciation et où sont posées deux patènes sur un meuble (**Fig. 116**). Les closoirs étudiés se situent en face de l'Annonciation, témoignant de la construction d'un réel discours à travers ces images. Ces peintures ne sont donc pas des images isolées, dénuées de sens. Elles s'inscrivent dans une narration, où chaque élément se répond.

La présence de ce type d'image dans les plafonds peints semble assez rare. Dans les ensembles connus, peu d'exemples peuvent être cités et ont été tous réalisés au cours du XIV^e siècle (**Fig. 117**). Il n'a pas été possible de trouver des comparaisons contemporaines aux plafonds du château de Pomas.

³⁰¹. Hans BELTING et Jean Bernard TORRENT, *La vraie image: croire aux images ?*, Paris, France, Gallimard, 2007, p. 123-124.

³⁰². Jean WIRTH, *L'image à la fin du Moyen Age*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 98-102.

³⁰³. *Ibid.*, p. 212.

Bien que minoritaire, la présence de cette iconographie religieuse au sein des plafonds du château de Pomas peut se justifier par plusieurs raisons. D'une part, comme il a été vu dans le chapitre, la fin du siècle est profondément marquée par une angoisse autour du salut de l'âme. De fait, il est possible de constater l'essor d'un très grand nombre d'images et d'objets à destination d'une dévotion privée. Celle-ci est à mettre en parallèle avec le développement de l'imprimerie et de la production d'estampes permettant de produire des images sérielles à moindre coût. Dans cette course au salut éternel, des commandes de grande envergure sont également réalisées. Ainsi, à côté des plafonds étudiés, d'autres ensembles attestent d'un intérêt profond pour l'art religieux comme en témoigne le plafond du 19 rue de Verdun à Carcassonne où le Christ est figuré entouré des apôtres et de nombreux saints³⁰⁴. En outre, le recours à une iconographie religieuse participe à la construction d'un discours autour de valeurs partagées par le propriétaire. Ainsi, l'importance accordée à la famille, à la pérennité du lignage transparaît également à travers le sacré.

³⁰⁴. H. CHATEVAIRE, *Étude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVe siècle*, op. cit, p. 165.

Chapitre 5. La représentation de l'enfance : introduction d'une nouvelle forme de représentation ?

5.1. Présentation du corpus

Parmi les thèmes iconographiques développés sur les deux plafonds, trois closoirs mettent en scène l'enfance. Celle-ci est évoquée par le recours au jeu et aux jouets pratiqués par des enfants nus et ailés peints sur un ensemble de closoirs situé au-dessus de l'entrée de la seconde salle. Ces panneaux ont jusqu'à présent fait l'objet d'une seule étude réalisée par Christian de Mérindol en 1999³⁰⁵. À partir d'un corpus de six plafonds³⁰⁶, l'auteur propose de recenser une série de closoirs sur lesquels sont représentés des enfants jouant afin d'en effectuer une étude comparative au regard des sources textuelles. Bien que cette première étude amorce des pistes de réflexions pertinentes et intéressantes, il apparaît nécessaire de la reprendre au vu de la recherche actuelle. Il est également nécessaire de réaliser une étude stylistique de ces peintures dans le but d'inscrire ces dernières au sein de la production artistique contemporaine. À terme, l'intérêt est de comprendre les sources d'inspiration de ces images pour tenter d'en affiner la lecture dans le but de les faire dialoguer avec le reste du programme iconographique.

Parmi les scènes peintes, le closoir IVb3 représente un enfant ailé chevauchant un cheval-bâton richement orné qu'il tient grâce à des guides. Ce jouet constitue un des premiers jeux offerts aux enfants nobles et préfigure l'apprentissage de l'équitation³⁰⁷. La préciosité accordée ici à l'objet par le traitement du détail de la tête du cheval et de son harnachement, mais également dans les formes torsadées du bâton, atteste qu'il s'agit d'un jouet d'une grande richesse probablement destiné à un prince, à un aristocrate ou à un enfant noble. Danièle

³⁰⁵. C. de MÉRINDOL, « Jeux d'enfants et société à la fin de l'époque médiévale d'après le témoignage des plafonds peints », art. cit.

³⁰⁶. Christian de Mérindol prend pour exemple les plafonds de Montagnac (Hérault), de Gannat (Allier), d'Aigueperse (Puy-de-Dôme), de Pont-Saint-Esprit (Gard), d'Albi (Tarn) et de Pomas (Aude).

³⁰⁷. Danièle ALEXANDRE-BIDON, Didier LETT et Pierre RICHÉ, *Les enfants au Moyen âge, Ve-XVe siècles*, Paris, France, Hachette, 1997, p. 159.

Alexandre-Bidon a en effet évoqué les variations que pouvaient connaître certains jouets en fonction du niveau social de l'enfant³⁰⁸. Celui-ci pouvait posséder des formes rudimentaires³⁰⁹ (**Fig. 118**) ou bien avoir fait l'objet d'un véritable travail de sculpture et d'ornementation (**Fig. 119**). À travers ce closoir, il semblerait que les peintres se sont attardés à représenter un enfant issu d'un milieu noble auquel le commanditaire appartient. La dimension ludique du jouet disparaît ici au profit de l'exhibition de la richesse du commanditaire.

Aujourd'hui disparu, le closoir IVb7 a pu être étudié à partir de relevés réalisés en 1984 (**Fig. 120**) et de phototypes argentiques pris par André Signoles en 1987. Ce panneau met en scène un couple agenouillé se faisant face et semblant s'adonner à une lutte au corps à corps. L'enfant de gauche, peut-être de sexe masculin, pose ses deux mains autour du cou d'une fillette. Celle-ci a sa main droite posée sur son ventre rond, tandis qu'elle tient de sa main gauche un long bâton venant de l'entrejambe du garçon. Cet objet pourrait renvoyer au jeu du court-bâton, cité parmi les jeux de Gargantua³¹⁰. Le but est de faire s'affronter deux personnes assises qui tirent l'une vers l'autre un bâton. La première qui lâche perd. Une représentation de ce jeu existe en marge d'un feuillet du *Livre d'Heures de la famille Ango* ou *Livre des Enfants* daté de 1500 (**Fig. 121**), mais également dans un plafond de l'ancien presbytère de Lagrasse (fin XV^e siècle) (**Fig. 122**). L'attitude des enfants de Pomas, de même que l'emplacement du bâton, diffèrent fortement soulevant des interrogations sur la scène représentée. Le geste du garçon envers la fillette apparaît difficile à interpréter. S'agit-il d'un geste de tendresse ou de violence ? Les enfants sont-ils en train de se battre ? Plusieurs scènes de lutte sont représentées sur d'autres plafonds comme à la maison des Piolenc à Pont-Saint-Esprit. Dans ces plafonds, réalisés entre 1449 et 1450, se côtoient plusieurs scènes de jeux dont la lutte à main nue (**Fig. 123**) et la lutte avec un bâton (**Fig. 124**). Encore une fois, l'attitude des enfants de Pomas est différente et empêche d'identifier pleinement la scène. Celle-ci pourrait revêtir d'un double sens difficile à déchiffrer aujourd'hui. Un parallèle semble possible avec les plateaux d'accouchée, appelés également les *deschi da parto*, majoritairement réalisés vers la

³⁰⁸. D. ALEXANDRE-BIDON, D. LETT et P. RICHÉ, *Les enfants au Moyen âge, Ve-XVe siècles*, op. cit.

³⁰⁹. Dans le cas du cheval-bâton, il pouvait se composer uniquement d'un bâton en équerre. Voir D. ALEXANDRE-BIDON, « Les jouets », dans Christiane PRIGENT, *Art et société en France au XVe siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 713-714.

³¹⁰. François Rabelais, *Gargantua. La Vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel [texte imprimé], jadis composée par l'abstracteur de quinte essence. Livre plein de pantagruélisme*, François Juste, Lyon, 1535, BnF. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86000209/f59.double>

fin du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle (**Fig. 125**). Comme l'évoque Christiane Klapisch-Zuber, ces objets étaient souvent peints d'images d'enfants masculins nus ou de *putti* qui devaient encourager la femme enceinte à avoir un enfant mâle³¹¹. L'analyse détaillée de ce closoir reste malheureusement limitée en raison de son vol en juillet 1987.

Le closoir suivant, IVb8, met en scène une petite fille nue et ailée soufflant dans une buisine sur laquelle est suspendu un étendard blanc. Cette figure rappelle les nombreuses représentations d'anges ou d'enfants musiciens parcourant les marges de manuscrits, comme en témoigne le *Bréviaire de Marie de Savoie* (vers 1430) (**Fig. 126**). Ici, l'enfant souffle dans un instrument auquel est accroché un étendard aux armes de la duchesse de Milan. A Pomas, l'absence d'armoiries et d'emblème empêchent de savoir s'il y a une volonté de rendre hommage au commanditaire ou à sa famille. D'autres représentations mettent en scène des enfants nus jouant d'instruments à vent que ce soit dans le *Livres d'Heures de la famille Ango* (**Fig. 127**), ou encore sur des closoirs italiens (**Fig. 128 et Fig. 129**). Ces exemples se rapprochent davantage du closoir IVb8, en particulier le closoir du Palazzo Calini ai Fiumi de Brescia mettant en scène deux petits anges nus placés de part et d'autre d'une scène centrale et soufflant dans une flûte³¹². L'attention accordée à la figure de l'enfant jouant de la musique peut s'expliquer par une volonté d'apporter une dimension sonore à ces images. Ce choix iconographique semble donc se justifier par une volonté d'avoir un motif plaisant à regarder, qui apporte une dimension supplémentaire au décor par l'introduction du mouvement et du son.

5.2. Étude stylistique

5.2.1. Le traitement du corps : à la recherche de réalisme ?

L'ensemble des figures attestent d'un traitement stylistique similaire. Les corps se caractérisent par des formes arrondies, potelées, soulignées par de légers rehauts de couleur rouge. Les visages juvéniles sont arrondis et joufflus. Les cheveux sont suggérés par de petits

³¹¹. Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Mariages à la florentine: femmes et vie de famille à Florence (XIVe-XVe siècles)*, Paris, EHESS : Gallimard : Seuil, 2020, p. 96-98.

³¹². Paola BONFADINI, *Colori di legno: soffitti con tavolette dipinte a Brescia e nel territorio (secoli XV-XVI)*, Brescia, Starrylink, 2005, p. 68.

traits successifs. Les enfants sont tous figurés en pied, les démarquant des autres représentations anthropomorphes des deux plafonds. Les peintres ont cherché à représenter de véritables enfants comme en atteste la précision anatomique des personnages qui se traduit avec la figuration des organes sexués des fillettes. En revanche, pour les enfants de sexe masculin, le phallus n'est pas dessiné. Il semble cependant être évoqué par le recours à des objets de formes phalliques, à savoir un bâton et un cheval-bâton placés à chaque fois au niveau de l'entre-jambe de l'enfant.

Malgré qu'elles soient représentées en action, les figures témoignent d'un certain hiératisme qui se manifeste essentiellement par une rigidité des corps et un traitement maladroit de la perspective. Les volumes sont également disproportionnés et manquent de réalisme comme en atteste le closoir IVb7, témoignant de la difficulté des peintres à maîtriser la représentation du corps dans un espace tridimensionnel. Les personnages apparaissent ainsi dans des positions statiques, qui sont accentuées par l'absence de profondeur de champ du closoir. En effet, bien qu'il y ait une volonté des artistes de rendre compte des volumes des corps par le recours aux rehauts de couleur, ils apparaissent aplatis par le fond monochrome du closoir. Pour autant, ils tentent d'insuffler du mouvement à ces personnages comme en témoigne le closoir IVb8. La fillette est représentée les joues gonflées, soufflant dans son instrument de musique. Cette figure rappelle une sculpture réalisée par Donato di Niccolo di Betto Bardi (1386 – 1466) en 1436 (**Fig. 130**). Celle-ci s'inspire de bronzes fondus par Donatello en 1429 qui ornent le baptistère de Sienne. Pour Charles Dempsey l'artiste florentin crée avec ces rondes-bosses un nouveau motif introduisant la notion d'ornement en action³¹³. Également appelées *spiritelli*, elles sont « l'incarnation des rythmes de la musique »³¹⁴ grâce aux modelés des visages et des corps. À partir de la seconde moitié du XV^e siècle, ce modèle se diffuse dans les œuvres françaises et témoigne de l'essor de nouvelles préoccupations stylistiques originaires d'Italie.

³¹³. Charles DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill (N.C.), University of North Carolina Press, 2001, p. 34.

³¹⁴. Marc BORMAND, « La migration des spiritelli dans l'art français », *Rencontres de l'École du Louvre: La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques. Actes du colloque 9, 10 et 11 décembre 2010*, 2015, p. 77-90, ici p. 79.

5.2.2. L'adoption d'une nouvelle figure ornementale : le *putto*

Plusieurs choix iconographiques sont opérés dans le traitement de ces figures enfantines. Elles témoignent tout d'abord d'une influence de l'art italien et plus largement de l'Antiquité. En transformant les enfants en ange, les artistes s'inspirent des figures ailées sculptées sur les sarcophages funéraires romains. Ces génies de la mort se trouvent traditionnellement de part et d'autre d'un médaillon dans lequel s'inscrit le portrait du défunt. Cette composition, qui peut être désignée sous le terme d'*imago clipeata*, est reprise et adaptée durant la période paléochrétienne. Elle revêt alors une dimension christique avec l'emploi de symbole comme le chrisme qui remplace les portraits funéraires. Plusieurs ensembles conservés en France attestent de ce transfert iconographique (**Fig. 131**) avec l'adaptation d'un motif purement ornemental. Par la suite, les écus armoriés se substituent aux médaillons. Dempsey utilise le terme de *reggitemma*, pour décrire ces *putti* volant placés de part et d'autre d'armoiries ou de devises³¹⁵. Ce type de composition se retrouve dans l'art français dès le XV^e siècle. Il est possible de citer en exemple remarquable un folio des *Heures d'Etienne Chevalier* réalisé par Jean Fouquet (1420 – 1480) (**Fig. 132**) ou encore *le tombeau des enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne* sculpté par le napolitain Girolamo Paciarotto (1463 – 1540) (**Fig. 133**). Ces œuvres prestigieuses témoignent de l'introduction d'un nouveau motif ornemental d'origine italienne dans l'art français de la seconde moitié du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle³¹⁶. Ces compositions se rencontrent également dans des productions de facture plus modeste comme sur un closoir de l'ancienne commanderie des Hospitaliers de Rayssac à Albi³¹⁷ (**Fig. 134**). En présentant des armoiries, les *putti* rendent hommage à leur détenteur et mettent en avant son statut social. Ils ont un rôle avant tout ornemental en occupant un espace secondaire tout en participant de manière passive à l'action principale.

Bien qu'ils présentent un physique identique, le *putto* ou *spiritello* ne possède que peu de lien avec l'enfance³¹⁸. Pour Fabien Lacouture, il témoigne avant tout d'un recours à des formes classiques puisées dans l'art antique dans le but de créer des figures symbolisant

³¹⁵. Charles DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, op. cit, p. 28 ; M. BORMAND, « La migration des spiritelli dans l'art français », art. cit, p. 78.

³¹⁶. M. BORMAND, « La migration des spiritelli dans l'art français », art. cit, p. 77.

³¹⁷. Lannie ROLLINS, « Les plafonds peints médiévaux d'Albi » Mémoire de Master 2 Mondes médiévaux, Université Toulouse Jean-Jaurès sous la direction de Mme Virginie Czerniak, 2018, p. 174.

³¹⁸. Fabien LACOUTURE, « Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIV^e - XVI^e siècles » Thèse de doctorat sous la direction de Nadeije Lanyrie-Dagen, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017, p. 42.

« l'innocence volatile, au-delà de toute notion de bien et de mal »³¹⁹. Plusieurs termes italiens sont donc utilisés pour décrire ces figures³²⁰, présentées comme des enfants ou des anges destinés à orner des espaces secondaires, à embellir, dans le but de mettre en avant une image centrale. Or, les enfants du château de Pomas ne sont pas représentés comme de simple motif d'ornementation. Ils ne sont pas là pour mettre en valeur un objet, mais par leur action, leur gestuelle, ainsi que la place qu'ils occupent, ils participent de la même manière que les autres closoirs au discours développé sur le plafond. D'autre part, de nombreux liens peuvent être fait avec les représentations contemporaines d'enfants, laissant supposer qu'il y ait avant tout eu une volonté de représenter des enfants jouant. Néanmoins, l'ajout des ailes par les peintres confèrent à ces figures une dimension supplémentaire qui semble bien témoigner d'une influence artistique italienne. Le terme de *putti* pourrait alors être utilisé pour parler de ces images.

Le recours à ce type de figure témoigne donc d'une volonté manifeste d'imiter les commandes des plus grands. Toutefois, il est possible de constater de la maladresse dans le traitement stylistique des *putti* en comparaison aux commandes plus prestigieuses citées ci-dessus. Ils attestent tout de même d'un désir d'obtenir un décor répondant aux dernières modes, s'inscrivant dans un mouvement artistique et iconographique plus large profondément marqué par l'art italien. Ces closoirs affirment la culture que possède le commanditaire qui cherche à marquer pleinement son appartenance à la noblesse en se référant aux commandes des élites.

5.3. La mise en scène de l'enfance

L'étude stylistique de ces images a permis de démontrer le caractère ornemental que pouvait avoir la figure de l'enfant. Elle permet ainsi d'introduire de nouvelles formes stylistiques pouvant sublimer une scène principale et participer à son discours. Cependant, il apparaît

³¹⁹. *Ibid.*, p. 43.

³²⁰. Parmi ceux-ci, il est possible de citer les *amorini*, les *genietti*, les *fanciulli nudi*, les *spiritelli*, etc.

nécessaire de prendre en considération la dimension symbolique, sociale et culturelle de ces images qui semblent avant tout témoigner d'un intérêt pour l'enfance au Moyen Âge.

5.3.1. La place de l'enfant dans la société médiévale du XV^e siècle

À partir d'un bref bilan historiographique, cette sous-partie a pour intention de reprendre un certain nombre de travaux permettant de mieux appréhender la place qu'occupe l'enfant dans la famille de la fin du qu'XV^e siècle. L'objectif de cette démarche est de percevoir la dimension symbolique que peuvent avoir les images étudiées.

La recherche française a été marquée par plusieurs courants traitant de la place de l'enfant dans la société médiévale. Dans les années 1960, les travaux précurseurs de Philippe Ariès démontrent un désintérêt pour l'enfance au Moyen Âge. Ce constat a depuis été nuancé, voire réfuté, par de nombreux historiens et historiennes tels que Didier Lett et Danièle Alexandre-Bidon. En effet, il apparaît que le sentiment d'affection envers les enfants connaît une évolution et une progression au cours de la période médiévale. Cet amour parental se retrouve dans de nombreux textes dès le XIII^e siècle. Dans *Le livre du gouvernement des princes*, Gilles de Rome (1247 ? – 1316) écrit :

Les pères et les mères aiment leurs enfants de manière plus intense que ne le font les enfants, parce que l'amour des pères et mères pour leurs enfants dure plus longtemps que l'amour des enfants pour eux (...) ³²¹

Comme le rappellent Jacques Le Goff et Nicolas Turong, ce sentiment transparaît également dans la religion, notamment avec le développement d'épisodes autour de l'enfance du Christ tirés des évangiles apocryphes dans l'iconographie³²². Ces scènes, qui émergent à partir du XIII^e siècle, témoignent d'une appétence des fidèles pour des représentations plus familières qui rendent le Christ plus proche d'eux³²³. En parallèle de l'essor d'un culte autour de l'Enfant Jésus, le baptême des enfants prend de plus en plus d'importance. Celui-ci intervient en réponse à de nouvelles préoccupations liées à la mortalité infantile, témoignant

³²¹. Extrait de Gilles de Rome, *Le livre du gouvernement des princes*. [Édition et traduction de S.-P. Molenaer, New York, 1889, p.192] dans Pierre RICHÉ (dir.), *Être enfant au Moyen âge: anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle*, Paris, France, Fabert, 2010, p. 77.

³²². Jacques LE GOFF et Nicolas TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2006, p. 119.

³²³. Parmi celles-ci, il peut être cité la Nativité, mettant en image la maternité virginale de Marie, l'Adoration des mages ou encore la Présentation au temple.

d'une peur exprimée par les parents quant au Salut de leur descendance³²⁴. Cette crainte transparaît dans les écrits de Christine de Pizan (1364 ? – 1430 ?) :

*Quel trésor ce peut être pour toi ! Certes, si en ce monde plus de richesse et de biens n'avaient que ces beaux enfants, si as-tu cause d'être bien joyeuse, quoique, sans mentir, je sache assez que cœur fort aime n'est point sans souci de peur de perdre ce qui lui est si cher ; Dieu, par sa grâce, veuille te les sauver et donner bonne joie*³²⁵

Pour Didier Lett, il existe donc un « véritable sentiment de l'enfance » au Moyen Âge avec une expression de l'amour parental, en particulier paternel³²⁶. Ce sentiment se traduit par un intérêt pour l'éducation des enfants, mais surtout par un désir d'enfant dont les images peuvent être un témoignage. En effet, Pierre-Olivier Dittmar voit dans les représentations de jeux d'enfants un « appel à la fertilité du couple »³²⁷. Pour les closoirs étudiés, cette dimension semble perceptible puisque ces derniers se situent dans la même salle où est mise en image l'Annonciation (closoirs Vb8, Vb9, Vb10 et Vb11). Ces peintures pourraient ainsi suggérer la capacité du couple à avoir une descendance.

5.3.2. Les jeux d'enfants

Le jeu, et plus spécifiquement les jouets, occupent une place importante dans l'iconographie des closoirs étudiés. C'est un type de sujet qui se retrouve abondamment dans la production artistique de la fin du Moyen Âge et plus particulièrement dans les marges des manuscrits. Pour Danièle Alexandre-Bidon, ils témoignent d'un goût de la noblesse pour l'enfance, imité par la suite par l'élite marchande. Cet intérêt est attesté dans des inventaires, comme celui du château d'Annecy où sont mentionnées des « tapisseries » aux jeux d'enfants

³²⁴. À partir de la seconde moitié du XV^e siècle, la mortalité infantile semble diminuer malgré l'arrivée de nouvelles épidémies comme le typhus et la syphilis. Voir P. HAMON, *Les Renaissances*, op. cit, p. 56.

³²⁵. Extrait de Christine de Pizan, *La Cité des Dames* (XV^e siècle), édition Éric Hicks, Thérèse Moreau, Stock, 1986, p.138 cité dans P. RICHÉ (dir.), *Être enfant au Moyen âge: anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle*, op. cit, p. 49.

³²⁶. Didier LETT, « Les relations entre les enfants et les adultes au sein des familles médiévales », *Le Telemaque*, n° 46-2, 2014, p. 87-101, ici p. 88.

³²⁷. Pierre-Olivier DITTMAR, « Des images au plafond. Une source exceptionnelle sur la naissance de la culture visuelle », *Bulletin des amis de Montagnac*, 82, 2011. Version en ligne sans pagination. URL : <https://imagedmed.hypotheses.org/21>

ou « aux enfants jouant à battre l'eau d'une fontaine » »³²⁸. Un exemple de ce type d'objet est conservé au musée des Arts décoratifs de Paris (**Fig. 135**).

Les clossoirs étudiés témoignent de l'utilisation de formes stylistiques associées aux *putti* qui sont humanisés par l'introduction d'éléments du réel avec le recours aux jeux d'enfants. Ces jouets concernent les premiers âges de la vie et conditionnent les enfants à imiter les adultes. Ils initient ainsi l'enfant à son futur rôle social et ont donc une portée éducative. Par cela, ils témoignent de l'intérêt de la société médiévale pour l'enfant et sa psychologie³²⁹. Parmi les jeux identifiés, la musique permet l'enseignement des règles de courtoisie qui passent alors par le chant et l'apprentissage d'un instrument. Mais c'est surtout les jeux guerriers qui sont privilégiés. La formation de l'homme guerrier passe par l'exercice du corps avec la lutte et de l'équitation préfigurée par le cheval-bâton. Ces jeux ont pour intérêt de « s'initier au maniement complexe du bouclier ou de l'épée, autant d'apprentissages qui, en des temps troublés, présentaient une utilité pratique évidente »³³⁰. Pour Charles Dempsey, ces images ont pour but d'amuser le spectateur, de le divertir en contrastant avec le sérieux de la scène principale³³¹. Ce type de mise en scène est notamment utilisé dans le volet d'un triptyque figurant une *Présentation au Temple* (**Fig. 136**). L'enfant jouant au cheval-bâton est placé à l'avant de la scène principale. Par cela, le peintre intègre un élément de la vie quotidienne dans une scène biblique permettant de divertir le spectateur. Mais, ces images n'ont pas seulement pour but de susciter l'amusement du spectateur.

La représentation d'enfants jouant à des jeux guerriers témoignerait de l'importance de la chevalerie dans la société médiévale, encore prégnante à la fin du XV^e siècle. La pratique de ces jeux, exercices physiques qui simulaient le combat armé, était encouragée chez les enfants conférant une place particulière à ces jouets³³². La dimension guerrière des jeux apparaît de manière subtile à Pomas, fortement atténuée par le recours à la figure du *putto* qui s'oppose à l'image de l'enfant comme à Pont-Saint-Espirit ou à l'Hôtel des Brignac à Montagnac (**Fig. 137**). Le recours à ce type d'image au sein de la production artistique méridionale montre un attrait des commanditaires, en majorité membre de l'élite, pour ce type de représentation.

³²⁸. D. ALEXANDRE-BIDON, « Les jouets », dans C. PRIGENT, *Art et société en France au XVe siècle*, op. cit, p. 713-714.

³²⁹. D. ALEXANDRE-BIDON, D. LETT et P. RICHÉ, *Les enfants au Moyen âge, Ve-XVe siècles*, op. cit, p. 161.

³³⁰. Jean-Michel MEHL, *Les jeux au royaume de France du XIIIe au début du XVIe siècle*, Fayard., 1990, p. 58.

³³¹. DEMPSEY CHARLES, *Inventing the Renaissance Putto*, op. cit, p. 38.

³³². Pierre RICHÉ et Danièle ALEXANDRE-BIDON, *L'enfance au Moyen âge*, Paris, France, Seuil : Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 161.

Néanmoins, l'analogie de ces jeux au combat armé peut être perçue de manière négative. En effet, ces images peuvent aussi attester des appréhensions et des affres qui marquent la fin du siècle. Un extrait des *Évangiles des quenouilles*, recueil de contes du XV^e siècle, montre que ces jeux de guerre pouvaient avoir une connotation péjorative :

Quant on voit ces petis enfans courir parmi les rues a chevaulx de bois, a tout lances, et desguises par maniere de gens de guerre. Cest tout vray signe de prochainement avoir guerre et discencion au pays.

*Glose. Perrine Hulottote dist sur ce pas que quant les petis enfans portent bannieres, et confanons en chantant par les rues, cest tout signe de mortalité.*³³³

La présence d'enfants jouant à des jeux guerriers pouvait ainsi être synonyme de mauvais présages. Comme le soulignait Christian de Mérindol pour les plafonds du château de Pomas, les closoirs adjacents à ceux étudiés ici renvoient à des représentations qui évoqueraient « le mal, le désordre »³³⁴. En effet, au-dessus de la même poutre figurent deux hommes hurlant de peur, dont un est en armure. Ils font face à un personnage portant un masque de diable et un animal au cou puissant, peut-être une hyène, tirant la langue (**Fig. 138**). En tant qu'ensemble, ces images pourraient avoir une dimension apotropaïque, c'est-à-dire qu'elles auraient le pouvoir de conjurer l'angoisse d'une guerre mortifère source de chaos³³⁵.

³³³. « Les Evangiles des quenoiles », XV^e siècle, manuscrit en français, BnF, Paris, Français 2151, f. 18r

³³⁴. C. de MÉRINDOL, « Jeux d'enfants et société à la fin de l'époque médiévale d'après le témoignage des plafonds peints », *op. cit.*, 1999, p.125.

³³⁵. Le milieu du XV^e siècle est marqué par la fin de la guerre de Cent ans qui opposa pendant près d'un siècle le royaume de France et d'Angleterre.

Chapitre 6. Le monde végétal : entre ornements et nature domestiquée.

6.1. Présentation du corpus

Le monde végétal est un thème iconographique peu représenté au sein des plafonds peints médiévaux. Comme l'évoque Hugo Chatevaire³³⁶, il existe trois types de représentations qui sont communes aux plafonds languedociens. Tout d'abord, il y a les végétaux qui occupent des espaces secondaires du plafond et qui ont une fonction purement ornementale. Parmi eux, il est possible de distinguer ceux présents seuls ou accompagnés de motifs géométriques sur les couvre-joints et les planchettes de bord, et ceux qui sont intégrés à des scènes figuratives en ornant les fonds des closoirs. À côté de ces motifs ornementaux, quelques végétaux font l'objet d'une attention particulière en étant peints comme élément central de la représentation. Dans les plafonds étudiés, il est possible de recenser cinq closoirs recevant ce type d'image et dont la grande majorité est conservée sur le plafond de la salle nord. De ce constat, le propos s'articule autour de deux axes centraux avec d'une part la question de l'ornement et d'autre part l'iconographie du monde végétal, et plus particulièrement de la nature domestiquée.

Il existe peu de travaux de recherche sur l'ornement dans les plafonds peints médiévaux. L'intérêt ici est de recenser les différents motifs employés dans l'objectif de créer une première base de données qui puisse à terme regrouper un corpus plus important de plafonds afin de réaliser une étude sérielle de ces motifs. Ce travail permettrait d'identifier d'éventuelles constances dans les ornements utilisés, de percevoir les changements géographiques ainsi que chronologiques. De manière plus large, les recherches entreprises ici conduisent à s'interroger sur le rôle que peut jouer le végétal dans le décor des plafonds peints.

³³⁶. Hugo CHATEVAIRE, *Les fonctions de la représentation du végétal dans l'espace domestique du Moyen Âge: l'exemple des charpentes peintes de Carcassonne au XVe siècle*, Université Clermont Auvergne, 2018.

6.2. Le végétal comme motif ornemental

Jusqu'à présent, le travail entrepris dans le cadre de ce mémoire s'est entièrement concentré sur l'analyse iconographique des peintures réalisées sur les closoirs. Pour autant, il ne s'agit pas des seuls éléments structurels des plafonds recevant un décor peint. Cette sous-partie traitera de l'ornement végétal développé sur les couvre-joints et les planchettes de bords situés au-dessus des closoirs et en sous-face des planchers. Ces motifs végétaux seront ensuite comparés à ceux ornant les fonds des closoirs, puis à d'autres ensembles connus pour identifier les éventuelles correspondances stylistiques.

6.2.1. Typologie des ornements végétaux

L'étude permet de distinguer deux types de décor propre à différents supports. Pour les couvre-joints et les planchettes de bord, les peintres ont privilégié des ornements floraux sous forme de frise s'adaptant parfaitement à la forme allongée des supports. Les fonds des closoirs reçoivent quant à eux de multiples motifs floraux qui s'organisent autour d'une représentation centrale.

6.2.1.1. *Les ornements sous forme de frise (couvre-joints et chanfreins)*

Les ornements végétaux se concentrent principalement sur les couvre-joints et les planchettes de bord (appelées également chanfreins) qui forment de faux caissons au niveau des interstices des planches composant le plancher du niveau supérieur. Une grande partie de ces éléments a aujourd'hui disparu. Parmi ceux conservés, un certain nombre témoigne d'arrachement, notamment au niveau des travées ayant reçu de faux plafonds en lattis. De plus, l'état de conservation de la couche picturale est dans l'ensemble hétérogène. Seuls ont été conservés les ornements peints avec des pigments rouges. Certaines traces de motifs initialement peints en bleu sont perceptibles par endroit, mais il est impossible d'en faire une étude précise.

Afin d'examiner ces motifs, des relevés d'après photographies ont été effectués dans le but d'établir une typologie³³⁷. L'intérêt est d'identifier les motifs utilisés afin de percevoir d'éventuels répétitions et de pouvoir les comparer avec d'autres ensembles connus, puis de localiser ces motifs ornementaux au sein des plafonds.

L'observation générale de ces motifs permet de conclure qu'il s'agit principalement d'une flore ornementale généralisée, c'est-à-dire de « représentation[s] végétale[s], stylisée[s] ou de fantaisie »³³⁸. La description des différents motifs est faite à partir d'éléments strictement formels. Il est en effet difficile, voire impossible, d'identifier les espèces peintes tant leurs formes sont schématiques. Au total, il a été possible de repérer six motifs distincts répétés sur l'ensemble des deux plafonds étudiés. Ils se répartissent en deux groupes (**Fig. 139**) :

Tout d'abord, le plat des couvre-joints est orné d'un même motif, à savoir une frise continue de feuilles de marronniers stylisés avec une alternance chromatique rouge et bleu (**a**). Les pans coupés sont quant à eux peints d'une frise de dents-de-scie noires et blanches.

Le second groupe concerne les planchettes de bord placées en sous-face du plancher. Celles-ci reçoivent cinq motifs différents. Parmi eux, il est possible de distinguer à nouveau deux groupes avec les frises à fleurettes à quatre pétales ou quadrilobe (**b, c, d, e**) et les frises à fleurettes à six pétales (**f**). L'agencement de ces frises au sein des plafonds ne semble pas répondre à une organisation stricte d'alternance et de rythme. Celles-ci sont réparties aléatoirement entre les deux salles. De manière générale, ces ornements prennent des formes longitudinales s'adaptant parfaitement à l'espace qu'ils décorent.

6.2.1.2. Les ornements présents sur les closoirs

Concernant les ornements peints sur les closoirs, six motifs différents sont utilisés à plusieurs reprises en accompagnement d'une scène centrale (**Fig. 140**). Parmi eux, il existe trois groupes distincts à savoir des fleurs à six pétales (**a ; d ; e**), des fleurs à cinq pétales (**c ; f**) et des feuilles (**b**).

L'étude de l'emplacement de ces motifs conduit à émettre plusieurs remarques. Tout d'abord, le fait qu'ils ornent les fonds monochromes des closoirs témoigne de préoccupations

³³⁷. Nous tenons à remercier Lannie Rollins pour son aide dans la campagne photographique de l'inventaire du château réalisée en décembre 2019.

³³⁸. Laurence de FINANCE et Pascal LIÉVAUX (dir.), *Ornement: vocabulaire typologique et technique*, Paris, Ed. du Patrimoine, 2014, p. 37.

plastiques avec d'une part une envie de remplir un espace laissé vacant, d'autre part de créer des effets visuels par le choix des couleurs utilisées. En effet, un jeu chromatique est réalisé par l'emploi de rouge ou de bleu pour les motifs en fonction de la couleur du fond du panneau. De même, l'organisation de ces ornements se fait autour d'une représentation centrale dans le but de l'embellir et de la mettre en avant. Il s'agit donc d'un décor annexe et complémentaire ayant pour but principal d'orner un espace choisi. Il existe plusieurs combinaisons qui mêlent différents motifs en même temps avec dans certains cas la superposition de deux motifs de couleurs distinctes. Aussi, le même motif peut être utilisé avec une gamme chromatique variée (rouge, pourpre, bleu, bleu foncé et blanc) toujours dans un souci de contraste avec la couleur du fond du closoir, mais aussi dans une volonté de créer un rythme dans l'image.

6.2.2. Schématisme et stylisation des formes

Les motifs étudiés présentent plusieurs traitements stylistiques communs. Tout d'abord, ils possèdent des formes extrêmement simplifiées, réalisées par des aplats de couleurs unies. Ce schématisme en complément de l'absence de volume dans les motifs donne à voir des formes qui tendent vers l'abstraction. Il est donc impossible d'identifier assurément les espèces végétales et forales représentées. Par ailleurs, le traitement répétitif des formes pourrait s'expliquer par l'utilisation de pochoirs dans la réalisation des peintures³³⁹. Leur usage offre la possibilité aux peintres d'orner plus rapidement les surfaces choisies impliquant ainsi un travail sériel. Ce procédé technique semble avoir été employé dans d'autres plafonds peints, comme à l'ancienne commanderie des Hospitaliers de Rayssac à Albi³⁴⁰ et à l'abbaye de Saint-Hilaire (**Fig. 141**). Le recours à l'ornement végétal, le plus souvent abstrait et schématique, est fréquent dans l'art médiéval. Il est présent en abondance dans des espaces considérés comme secondaires tels que les marges des manuscrits (**Fig. 142**). Ce constat témoigne d'une continuité dans la création artistique du bas Moyen Âge et dans le goût pour ce type de représentation, probablement perçue comme agréable à regarder.

Des similitudes stylistiques dans le traitement des ornements végétaux avec d'autres ensembles pourraient dans un premier temps laisser penser à une influence commune propre

³³⁹. M. BOURIN et C. BALAND, *Images oubliées du Moyen Âge*, op. cit, p. 24.

³⁴⁰. L. ROLLINS, *Les plafonds peints médiévaux d'Albi*, op. cit, p. 136-137. L'autrice souligne également le recours au pochoir pour les peintres dans d'autres plafonds albigeois, parmi lesquels les plafonds peints de la maison de Simon Saunal et les plafonds de plusieurs maisons situées au passage Saint-Salvi.

à une période et à une zone géographique définie. En effet, comme il est évoqué dans l'ouvrage collectif *Images oubliées du Moyen Âge : les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, plusieurs plafonds attestent d'un décor ornemental similaire en particulier pour les couvre-joints. Le motif de type « feuilles alternées rouge et bleu » se retrouve aussi bien à Pomas qu'à Carcassonne³⁴¹ (**Fig. 143**). Mais, il existe d'autres modèles ornementaux mêlant motifs végétaux et formes géométriques. C'est le cas notamment à Gabian (**Fig. 144**) mais également au palais des archevêques de Narbonne à Capestang (**Fig. 145**) et sur plusieurs plafonds biterrois (**Fig. 146**). Il existe donc des constances stylistiques entre plusieurs sites géographiquement proches. Néanmoins, l'utilisation de même motifs ornementaux ne semble pas être le marqueur d'une réalisation propre à un seul atelier, mais plutôt le constat d'un goût partagé pour certains ornements et la circulation de motifs similaires³⁴².

Concernant les motifs ornant la surface des closoirs, ils présentent dans la majorité des plafonds peints connus en Languedoc des formes schématiques placées autour d'une représentation centrale. Cependant, quelques exceptions peuvent être mentionnées. Par exemple, le plafond de la maison du 6 rue Foy à Lagrasse conserve sur les closoirs des ornements végétaux qui ont fait l'objet d'une attention particulière³⁴³ (**Fig. 147**). Les espèces florales ont été peintes avec minutie et témoignent d'une grande variété tant dans les formes que dans la palette chromatique utilisée. Les peintres se sont attachés à réaliser un travail remarquable dans les volumes des pétales et le développement de nombreux détails. Ces ornements attestent d'une grande préciosité plastique similaire aux représentations centrales qui rendent compte de la richesse et du prestige du commanditaire.

6.2.3. Les fonctions de l'ornement

L'ornement possède plusieurs fonctions qui participent au discours d'un programme iconographique plus large. Parmi celles-ci, il faut distinguer la fonction visuelle et la fonction symbolique.

³⁴¹. H. CHATEVAIRE, *Étude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVe siècle*, op. cit, p. 152.

³⁴². Il est important d'évoquer le phénomène de circulation des modèles entre les ateliers, qui peuvent servir de base à la réalisation de décor peint. L'existence de ces échanges a pu être démontrée dans la réalisation des teintures avec la diffusion de cartons servant à la confection de tapisseries reprenant les mêmes scènes historiées.

³⁴³. Laura CECCANTINI, « La maison du 6 rue Foy de Lagrasse (Aude). Analyse structurelle et iconographique d'une charpente peinte de la fin du XVe - début du XVIe siècle » Mémoire de Master 2 Recherche Histoire - Histoire de l'art médiéval sous la direction de Géraldine Mallet et Géraldine Victoir, Université Montpellier Paul-Valéry, 2014.

6.2.3.1. La fonction visuelle de l'ornement

Le végétal est privilégié en tant qu'ornement dans les plafonds peints. En combinaison avec les motifs géométriques, il est présent dans des espaces spécifiques. Il possède ainsi un rôle syntaxique dans le décor, c'est-à-dire qu'il ordonne l'espace et crée une hiérarchisation entre les différentes scènes³⁴⁴. Celles-ci sont séparées et délimitées par l'ornement qui confère un dynamisme et un rythme à la composition générale des peintures. Dans le cadre d'un plafond peint, ces séparations visuelles peuvent s'appuyer sur les éléments structurels de la charpente comme les couvre-joints ou les planchettes de bord. L'ornement végétal souligne alors les différents espaces et éléments de la structure. Placé en sous face du plancher, il remplit une zone réduite, le plus souvent peu propice à la réception de figures humaines ou animales, avec laquelle le spectateur interagit finalement peu³⁴⁵. Sur les closoirs, ces motifs ornementaux ont pour fonction d'embellir le fond monochrome des panneaux, mais surtout de mettre en valeur la figuration centrale. De fait, il oriente et accompagne le regard du spectateur.

Comme évoqué précédemment, certains ornements végétaux se développent en frise pour épouser au mieux l'espace disponible des éléments structurels du plafond qu'ils ornent. De fait, ces motifs mettent en avant les couvre-joints et autres planches qui composent la sous-face du plancher. Au château de Pomas, ils participent au rythme créé par ces éléments formant de faux caissons (**Fig. 148**). La structure du plafond est par conséquent accentuée par l'ornement. Ce type de procédé décoratif se retrouve sur d'autres ensembles connus et se déploie de façon beaucoup plus complexe épousant parfaitement l'entièreté de la structure de certaines charpentes de planchers. Les plafonds de l'ancien presbytère de Lagrasse, étudiés par Laura Ceccantini³⁴⁶, disposent d'un décor ornemental d'une grande richesse où chaque moulure de poutres possède un motif qui lui est propre (**Fig. 149**)³⁴⁷. La structure des plafonds

³⁴⁴. Jean-Claude BONNE, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe - XIIe siècle). Le modèle insulaire », *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e « International Workshop on Medieval Societies »*, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992) sous la direction de Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, 5, 1996, p. 207-240, ici p. 220.

³⁴⁵. « Dans son usage décoratif, un motif ornemental n'est pas un objet de contemplation. Il doit être saisi dans une orchestration d'ensemble dont il constitue un jalon fait pour être vu, ou plutôt simplement reconnu en passant sans qu'on y prête nécessairement attention (...) » dans *Ibid.*

³⁴⁶. Laura CECCANTINI, *Maison du Patrimoine de Lagrasse. 16 rue Paul Vergnes (B230). Inventaire archéologique et iconographique des charpentes peintes.*, Lagrasse, 2015. Cette étude a été réalisée dans le cadre d'un programme collectif de recherche (PCR) sur la commune de Lagrasse sous la responsabilité de Nelly Pousthomis (Laboratoire TRACES – UMR5608).

³⁴⁷. Pour plus de détails sur ces éléments, voir *Ibid.*, p. 49-52.

est alors parfaitement mise en valeur et fait l'objet d'une attention particulière. À l'inverse, des exemples hispaniques témoignent d'un traitement de l'ornement entièrement différent. Le Palacio Catala de Valeriola de Valence conserve un plafond entièrement peint d'un décor couvrant avec un motif géométrique noir et blanc qui crée une illusion d'optique faisant entièrement disparaître les volumes des solives³⁴⁸ (Fig. 150).

6.2.3.2. La fonction symbolique de l'ornement

Au-delà de sa fonction visuelle, l'ornement revêt une dimension symbolique. Celle-ci transparaît de plusieurs manières. Dans le cadre des plafonds peints, l'ornement végétal se développe sur de multiples supports et confère à la salle une dimension particulière. Minoritaire par sa taille et par les emplacements restreints qu'il orne, le végétal est en réalité omniprésent. Pour reprendre les termes de Monique Bourin, son abondance confère aux plafonds une impression de « jardin suspendu »³⁴⁹. De fait, il n'est pas sans rappeler l'ordre et l'abondance qui règnent au jardin d'Eden avant la Chute. Ce type de décor peut ainsi être perçu comme une vision idéalisée de la nature où chaque être occupe une place définie selon la hiérarchie de la Création.

Comme le reste du décor, le fait d'utiliser un vocabulaire commun permet de montrer son appartenance à une classe sociale, de montrer son ascension et de revendiquer sa culture. Cette réflexion justifierait en partie la profusion de motifs similaires dans plusieurs plafonds peints au-delà d'un simple goût esthétique. Comme l'écrit Jean-Claude Bonne, « le décor ornemental (ou non) peut régulièrement faire fonction d'emblème du statut, de la position ou du prestige de son détenteur et de l'identité sociale des dépendants matériels ou spirituels de celui-ci »³⁵⁰. Dès lors, bien que cantonné à des espaces spécifiques généralement petits et situé au second plan, l'ornement végétal possède une qualité symbolique qui participe à la renommée du commanditaire. Il n'est donc pas seulement présent pour remplir des espaces vides ou pour réchauffer par sa polychromie et ses formes une salle, mais il possède une rôle symbolique similaire aux autres images développées sur les plafonds.

³⁴⁸. Voir <http://rcppm.org/blog/2020/03/actualite-un-nouveau-type-de-plafond-peint/>. Consulté le 1/03/2021

³⁴⁹. M. BOURIN et C. BALAND, *Images oubliées du Moyen Âge*, op. cit, p. 25. *Ibid.*, p. 72.

³⁵⁰. J.-C. BONNE, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe - XIIe siècle). Le modèle insulaire », *art. cit*, p. 221.

6.3. La représentation d'une nature domestiquée

6.3.1. Le végétal comme sujet de représentation à part entière

Le végétal comme objet de représentation centrale est rare dans les plafonds peints. Dans sa thèse, Jacques Peyron identifie seulement deux ensembles mettant en scène le monde végétal, à savoir le château de Pomas et le musée du Pays de Cocagne de Lavar (fin XV^e siècle)³⁵¹. Aujourd'hui, d'autres plafonds ou closoirs déposés ont pu être recensés, mais le thème reste largement minoritaire au regard des autres sujets iconographiques³⁵².

Dans le cadre de la présente étude, seulement cinq closoirs sur les 135 recensés mettent en scène la nature. Malheureusement, l'état de conservation de certains panneaux limite la possibilité de proposer une analyse détaillée de cette iconographie. Plusieurs remarques peuvent toutefois être faites sur ces derniers. Le closoir Ib5 est composé en réalité de deux panneaux fortement dégradés et dont la couche picturale est peu lisible. Sur le panneau de gauche, il est possible de distinguer des feuillages accompagnés par des fleurettes à cinq pétales bleus probablement réalisées au pochoir. Le panneau de droite est quant à lui beaucoup plus altéré. Il s'agirait de petites fleurs ou bourgeons rouges assez similaire à un closoir conservé au 19 rue de Verdun à Carcassonne³⁵³ (**Fig. 151**). Le closoir IIa5, uniquement couvert de fleurs peintes au pochoir, possède également des similitudes stylistiques avec le plafond carcassonnais. Enfin, le closoir Va5 semble représenter trois fruits dans des feuillages. Il pourrait s'agir de pommes, souvent représentées dans l'art médiéval³⁵⁴. Néanmoins la disparition des pigments et l'absence de détail empêchent d'affirmer cette hypothèse.

En outre, l'étude de l'emplacement de ces closoirs au sein des plafonds apporte des informations supplémentaires (**Fig. 152**). Il existe une différence importante dans la répartition

³⁵¹. Il s'agit d'un ensemble de sept closoirs déposés, probablement issus de la maison presbytérale de Lavar. J. PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, op. cit, p. 340 ; C. de MÉRINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Tome 2, Les décors peints: corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen âge en France*, op. cit, p. 270.

³⁵². Parmi les exemples connus, peuvent être citées la Maison du Patrimoine de Lagrasse (ancien presbytère aux plafonds datés de l'extrême fin du XV^e siècle) et la Maison des infirmières au 10 rue Rabelais à Narbonne (daté par dendrochronologie en 1499).

³⁵³. H. CHATEVAIRE, *Étude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVe siècle*, op. cit, p. 185.

³⁵⁴. Puisqu'il est le fruit défendu responsable de la faute d'Adam et Ève et donc de la Chute, il est souvent représenté avec le Christ enfant ou la Vierge à l'Enfant pour évoquer l'œuvre de Rédemption et par conséquent le sacrifice du Fils de Dieu.

du monde végétal entre les deux salles. La majorité de ces closoirs se trouve dans la salle nord et au niveau des deux premières travées. Les closoirs Ib5 et IIa5 se font face, tandis que les closoirs IIb11 et IIb12 se suivent. Ils semblent par ailleurs s'inscrire dans une continuité avec les closoirs adjacents. La salle sud ne possède qu'un seul closoir pour lequel il est difficile de percevoir les relations éventuelles avec le reste du décor. Toutefois, en raison de la disparition de nombreux panneaux dans cette salle, il n'est pas impossible qu'il y eût une iconographie du monde végétal initialement plus importante.

6.3.2. La valeur sociale du végétal : une métaphore d'un idéal amoureux

Le recours au végétal comme sujet central témoigne de l'intérêt pour la dimension symbolique conférée aux plantes. Elles participent ainsi au discours général du décor en mettant en scène les valeurs du commanditaire et sa culture. Le terme de « nature domestiquée » semble le plus approprié pour parler de ces représentations. En effet, ces panneaux mettent en scène une nature dominée par l'homme à laquelle sont associées des vertus. Parmi ces images, deux closoirs illustrent parfaitement cette notion. Le closoir IIb11 représente un bouquet d'œillet rouge dans un vase à deux anses, le plaçant dans un espace domestique³⁵⁵. Les pétales extrêmement stylisés ont été réalisés au pochoir. Le closoir IIb12 donne à voir une abondance de grenades.

Ces deux plantes partagent des vertus et une symbolique complémentaire. L'œillet est associé aux fiançailles, en particulier dans les provinces flamandes³⁵⁶, et plus largement à l'amour³⁵⁷. Plus encore, il évoque la fidélité conjugale³⁵⁸. Pour ces raisons, il est fréquemment représenté dans des portraits de couples pour célébrer leur union (**Fig. 153**). La grenade, comme tous les fruits à grains, est associée à la fertilité et à la fécondité³⁵⁹. Dans les

³⁵⁵. Le recours au vase comme contenant n'est pas sans rappeler les nombreuses représentations de lys dans les scènes d'Annonciation. La fleur est transposée dans un espace domestique privée pour décorer une salle tout en manifestant un message symbolique participant à la scène biblique. En exemple de tableau, nous pouvons citer Hans Memling, *Fleur dans une cruche* (verso), vers 1485, huile sur panneau, 29,2x22,5cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Voir URL : <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/memling-hans/flowers-jug-verso>

³⁵⁶. James HALL et Alix GIROD, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, France, G. Monfort, 1997, p. 288.

³⁵⁷. Esther MOENCH, *Flore en Italie: symbolique et représentation de la flore dans la peinture italienne du Moyen âge et de la Renaissance*, Avignon, France, Musée du Petit Palais, 1991, p. 70.

³⁵⁸. Matilde BATTISTINI et Dominique FÉRAULT, *Symboles et allégories*, Paris, France, Hazan, 2004, p. 337. Lucia IMPELLUSO et Dominique FÉRAULT, *La nature et ses symboles*, Paris, France, Hazan, 2004, p. 115.

³⁵⁹. E. MOENCH, *Flore en Italie: symbolique et représentation de la flore dans la peinture italienne du Moyen âge et de la Renaissance*, op. cit, p. 52 ; Delphine LESBROS, « Quelques enjeux matrimoniaux à travers les faces cachées de

représentations de la Vierge à l'Enfant, elle symbolise la chasteté³⁶⁰, mais aussi la résurrection. Cette métaphore tire sa source de l'Antiquité, et plus particulièrement de l'association de la grenade au mythe de Perséphone qui, suite à son enlèvement par Hadès, retourne sur Terre chaque année pendant six mois marquant alors l'arrivée du printemps³⁶¹. Le fruit fait également allusion à la déesse Héra, protectrice du mariage et de la fécondité³⁶². Pour Delphine Lesbros, qui étudie les images développées sur les coffres de mariage florentins (les *cassoni*), « la résurrection suggère une métaphore de renouveau du couple ou de la famille à chaque génération »³⁶³. La grenade et l'œillet évoquent ainsi un idéal amoureux souhaité au jeune couple. Leur présence ici pourrait renvoyer à un événement dans la vie du commanditaire : un mariage ou la venue d'un enfant. Malheureusement, il n'est pas possible de faire correspondre la réalisation de ces peintures aux sources conservées et connues sur Antoine Rabot. Cette lecture reste donc une hypothèse.

L'évocation d'un idéal amoureux avec un désir de fécondité n'est pas un thème iconographique rare dans la production artistique européenne du XV^e siècle. De nombreux supports, souvent réalisés pour célébrer un heureux événement³⁶⁴, reçoivent ce type d'images à forte valeur symbolique. À côté de ces objets amovibles, ces images apparaissent également sur des décors domestiques tributaires de l'architecture. Le plafond peint du château de Grinzante Cavour (Italie) met en scène une série de portraits parmi lesquels un couple se regarde de part et d'autre d'un vase rempli de grenade (**Fig. 154**). De même, l'ancien plafond de la maison Camille Desmoulins à Beaucaire, aujourd'hui déposé, possède plusieurs closoirs sur lesquels sont peints des grenades à la fois fermées et ouvertes laissant entrevoir les graines des fruits (**Fig. 155**). Pour Christian de Mérindol, ces images peuvent être mises en relation avec les écus armoriés du couple royal, Charles VII et Marie d'Anjou, évoquant alors le désir de

cassoni », *La famille, les femmes et le quotidien (XIV^e-XVIII^e siècle) : textes offerts à Christiane Klapisch-Zuber*, 2006, p. 309-332, ici p. 316.

³⁶⁰. L. IMPELLUSO et D. FÉRAULT, *La nature et ses symboles*, *op. cit.*, p. 145.

³⁶¹. *Ibid.*

³⁶² Mégumi TANABE, « Une nouvelle réflexion sur le style de l'ornement végétal dans les livres d'heures bretons au xve siècle », in CONNOCHIE-BOURGNE CHANTAL et DOUCHET SÉBASTIEN (dir.), *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 255-262.

³⁶³. D. LESBROS, « Quelques enjeux matrimoniaux à travers les faces cachées de cassoni », *art. cit.*, p. 316.

³⁶⁴. Il est possible de citer les *cassoni*, généralement commandité par la famille de l'époux dans le but de garantir la fertilité du mariage, mais également les plateaux d'accouché, appelés en italien les *deschi da parto*, dont l'iconographie témoigne d'un souhait de garantir la pérennité de la famille avec un enfant mâle. Voir Christiane KLAPISCH-ZUBER, « Coffres de mariage et deschi da parto. La signature des objets », *Images de soi dans l'univers domestique: XIII^e-XVI^e siècle. sous la direction de Gil Bartholeyns, Monique Bourin et Pierre-Olivier Dittmar*, 2018, p. 135-141.

prospérité et de fertilité souhaité au royaume suite à la victoire du roi face au Anglais en 1453³⁶⁵. Par-delà la symbolique amoureuse, ces fruits appuient alors un message politique. Pour les plafonds peints du château de Pomas, ils semblent avant tout s'inscrire dans un discours autour des valeurs du mariage. En effet, les deux closoirs étudiés sont suivis par trois autres panneaux sur lesquels figurent des animaux et des êtres fantastiques aux valeurs moralisatrices fortes, parmi lesquels un âne et une évocation du mythe de Mélusine. Il apparaît alors nécessaire de faire dialoguer ces images pour comprendre le discours qui est développé.

³⁶⁵. Christian de MÉRINDOL, *Images du royaume de France au Moyen Age, Décors monumentaux peints et armoriés*, Pont-Saint-Esprit, Conseil Général du Gard, 2013, p. 90.

Chapitre 7. Lecture croisée des programmes iconographiques. Essai de synthèse.

L'étude des peintures des plafonds du château de Pomas a permis d'apporter des éléments de réponse concernant la fonction éventuelle des salles qu'ils ornent. En effet, il a été possible d'identifier deux principaux discours qui tendent à suggérer une fonction privée ou semi-privée des salles. En corrélation avec l'analyse de l'architecture, il est probable que chacune des salles ait été la chambre des époux. En outre, les plafonds témoignent d'une unité stylistique suggérant la réalisation par un seul et même atelier.

Ce chapitre de synthèse a donc pour but de proposer une lecture croisée des différents programmes iconographiques étudiés jusqu'alors séparément afin de déterminer plus amplement les différents discours développés à travers ces plafonds.

7.1. La mise en scène d'une identité : l'affirmation d'une ascension sociale.

À travers le programme héraldique qui compose la majorité des closoirs des deux plafonds, le commanditaire Antoine Rabot cherche à marquer l'ascension sociale de sa famille. Anoblis en 1455, les Rabot obtiennent plusieurs seigneuries en quelques années autour de Limoux. Le seigneur de Pomas met en scène son nouveau statut en insérant ses armes parmi celles des puissants de l'époque. En outre, il inscrit sa famille dans un décor tributaire de l'architecture perpétuant ainsi sa mémoire. Pour Danièle Alexandre-Bidon, ce phénomène s'explique par le fait que « la maison est un lieu privilégié où se fonde et se perpétue une famille. Elle est le principal support du patrimoine matériel et spirituel d'une lignée »³⁶⁶. L'entrée des images dans la maison témoigne de leur appropriation. Par cela, le commanditaire joue un rôle dans la construction d'un discours visuel. Il cherche alors à mettre en scène son statut, sa famille, sa culture. Il s'approprie également des images connues pour véhiculer un

³⁶⁶. Danièle ALEXANDRE-BIDON, Françoise PIPONNIER, Jean-Michel POISSON et CONGRÈS INTERNATIONAL D'ARCHÉOLOGIE MÉDIÉVALE, *Cadre de vie et manières d'habiter (XIIe-XVIe siècle)*, Caen, Publications du CRAHM, 2006, p. 187.

discours qui est le sien, mais qui reste inscrit dans une culture partagée par les élites. Par le programme héraldique, Antoine Rabot affirme un intérêt pour sa famille, car comme il a été évoqué précédemment, ce sont des images qui convoquent le lignage avant de mettre en avant l'identité individuelle.

La mise en scène de l'ascension sociale du commanditaire transparaît également par les nombreux portraits d'apparat présents dans les deux plafonds, mais également en convoquant des images renvoyant à des activités pratiquées par les nobles. En cela, la chasse au cerf illustre pleinement l'intégration à la noblesse de la famille Rabot.

7.2. Un discours sur la famille : entre idéal amoureux et désir de fécondité.

À travers le programme héraldique, le seigneur de Pomas établit un discours autour de la famille et de la pérennité du lignage. Celle-ci transparaît également par différents closoirs évoquant un idéal amoureux à atteindre et un désir de fécondité. En effet, les closoirs qui suivent les armoiries d'Antoine Rabot donnent à voir un discours de dualité sur le mariage (**Fig. 156**). Le closoir central, où sont peints des oiseaux se faisant dos, articule un double discours, avec d'un côté des valeurs positives, perçue comme un idéal pour le couple, à savoir la fidélité et la fécondité, de l'autre, des valeurs négatives exprimées par la trahison d'un pacte (le *Roman de Mélusine*), ainsi que l'adultère personnifié par un âne lubrique. Ce discours mettant en garde les époux, et plus particulièrement la femme, se retrouve avec la représentation de la Bigorne dévorant un homme obéissant à sa femme (**Fig. 157**). D'après Christiane Klapisch-Zuber, les images de soumission de l'homme à la femme, induisant ainsi une inversion des rôles conjugaux au Moyen Âge, sont fréquentes. En effet, dès la fin XIV^e siècle, les artistes n'ont cessé d'illustrer le « mari malmené et humilié par son épouse »³⁶⁷. Par cela, la figure d'Aristote soumis à Phyllis est régulièrement présente, voir détournée pour apparaître comme un avertissement au comportement de l'épouse (**Fig. 158**). La remise en cause de la domination de l'homme sur la femme dans le couple médiéval est pleinement perçue comme

³⁶⁷. C. KLAPISCH-ZUBER, *Mariages à la florentine*, op. cit, p. 113.

« un contre-exemple de l'amour vrai »³⁶⁸. Par conséquent, ces images s'adressent à la jeune épouse en lui rappelant le rôle qu'elle doit avoir au sein du ménage. Elles sont donc à voir comme un avertissement.

En outre, la prolifération d'images renvoyant à la fécondité par la présence d'enfants, mais aussi de l'Annonciation et d'allégories de la résurrection rappelant le renouvellement nécessaire de la famille à chaque génération, s'inscrit dans une culture visuelle plus large qui n'est pas le propre des plafonds peints. Pour l'autrice Paola Tinagli, les objets ornant la chambre d'un couple, tels que les *cassoni*, sont recouverts d'images dont le but est de renvoyer aux époux un idéal amoureux à atteindre³⁶⁹. Bien qu'elles aient pour dessein de s'adresser aux deux conjoints, ces images ne cessent de rappeler la place de la femme au sein du foyer³⁷⁰. Comme l'évoque la chercheuse, « les jeunes femmes étaient perçues comme souples et intrinsèquement faibles, elles avaient donc besoin d'une orientation morale constante »³⁷¹. Par cela, la présence de la Vierge Marie dans la salle sud semble pleinement participer au discours de mise en avant d'un modèle féminin à suivre.

Ce type de décor domestique ne constitue pas un *unicum*. En effet, le plafond de l'hôtel de Brignac à Montagnac semble également développer un discours autour du couple (**Fig. 159**), de même que celui de la maison du 6 rue Foy à Lagrasse³⁷². En outre, les discours moralisateurs sur la place de la femme dans l'union conjugale sont également présents dans des plafonds carcaissonnais³⁷³. La femme pêcheresse est ainsi perçue comme une menace à la fécondité et donc à la pérennité de la famille. Pour répondre à cette crainte misogyne des hommes, les images dans l'espace domestique sont construites pour éduquer et prévenir tout comportement blasphématoire. Elles ont par conséquent un pouvoir apotropaïque destiné à protéger le couple et la famille. Au regard de la production des plafonds peints, il semble que ces thématiques soient particulièrement présentes à partir de la seconde moitié du XV^e siècle

³⁶⁸. *Ibid.*

³⁶⁹. P. TINAGLI, *Women in Italian Renaissance art: gender, representation, identity*, op. cit, p. 29.

³⁷⁰. « Painted panels for nuptial furniture have been interpreted by some art historians as being addressed specifically to an audience of women, to be understood within a feminine frame of reference and seen through feminine experiences, shared among the women who lived in the domestic spaces assigned to them » dans *Ibid.*, p. 35.

³⁷¹. *Ibid.*, p. 23.

³⁷². L. CECCANTINI, *La maison du 6 rue Foy de Lagrasse (Aude). Analyse structurelle et iconographique d'une charpente peinte de la fin du XVe - début du XVIe siècle*, op. cit, p. 103.

³⁷³. H. CHATEVAIRE, *Étude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVe siècle*, op. cit.

et du début du XVI^e siècle. Il serait intéressant de conduire une étude plus large et poussée autour de ces thématiques pour comprendre plus amplement la diffusion de certaines images, la construction de ces discours moralisateurs par l'iconographie afin d'identifier les éventuels transferts artistiques mais également de procéder à une étude des mentalités dans le dessein d'identifier quelles classes sociales sont le plus concernées par ce type de discours.

Conclusion

Les recherches menées au cours de ces trois années ont permis de proposer une étude des plafonds peints du château de Pomas, en corrélation avec une analyse de l'architecture. Par cela, il a été possible d'émettre pour la première fois une hypothèse sur la fonction des deux salles.

À travers une approche thématique, il a été possible de proposer une nouvelle analyse de ces images qui jusqu'à présents n'ont que peu bénéficié de recherches. Par l'étude du programme héraldique, il a été possible de déterminer les choix opérés par le commanditaire dans les armoiries représentées. D'une part, il y a une volonté de souligner l'ascension sociale du propriétaire en le représentant parmi les puissants de l'époque. Ceci permet de montrer qu'il possède la culture matérielle des élites en reprenant des codes iconographiques initialement propres à celle-ci. D'autre part, le commanditaire a cherché à mettre en scène son lignage et ses alliances dans le but d'ancrer de façon pérenne les traces de cette famille à travers un décor peint indissociable de l'architecture. Le programme héraldique des plafonds du château de Pomas s'insère donc dans les préoccupations d'une classe émergente qui s'approprie la culture de la haute noblesse. En outre, les portraits apparaissent comme un complément à la construction de cette nouvelle identité. Ils témoignent d'une volonté de mettre en scène les différents individus participant à l'organisation de la société au même titre que les armoiries. De plus, de par la qualité stylistique des visages et l'intégration de la tridimensionnalité avec le recours au mouvement, aux positions de trois-quarts et l'expressivité des regards, ces closoirs témoignent d'une influence de l'art italien et des nouvelles manières de représenter le monde.

À côté de ces peintures, se développe tout un discours sur la fécondité et le mariage. Ces images moralisatrices se construisent à travers plusieurs closoirs, formant un ensemble d'une grande cohérence se répondant de manière subtile en jouant sur la dimension symbolique de chaque représentation. Ainsi, ces plafonds témoignent d'une réflexion profonde sur les procédés de narration qui peuvent être utilisés dans le cadre d'un décor monumental. Par cela, il est certain que le commanditaire ait joué un rôle important dans le choix et l'organisation des images. En outre, les écus armoriés ne constituent pas le discours principal des plafonds. Il semble en réalité accompagner et appuyer une réflexion plus profonde sur la

vie conjugale et la place des femmes à la fin du XV^e siècle. En cela, ces peintures offrent un témoignage intéressant des mentalités et incitent à élargir l'étude sur les représentations du mariage, entre amour idéalisé et menaces, sur d'autres supports qui participent à décorer l'habitat médiéval. Des recherches en ce sens ont déjà été conduites sur l'espace italien. Il apparaît intéressant de mener une approche semblable sur le Languedoc médiéval.

Ce mémoire a permis ainsi de démontrer l'intérêt patrimonial, culturel et historique que revêt ces plafonds de l'extrême fin du XV^e siècle. Les closoirs étudiés n'ont que très rarement fait l'objet de comparaison avec la production artistique contemporaine. Il a été possible ici de replacer ces peintures au sein d'une production artistique plus large et de s'apercevoir des nombreuses influences avec l'art italien, mais également avec les ensembles contemporains géographiquement proches par le choix de certains thèmes iconographiques, comme à Lagrasse et à Carcassonne. Ces plafonds reçoivent ainsi une abondance d'images qui témoigne pleinement du développement d'une culture visuelle domestique.

Enfin, les recherches conduites par le biais de ce mémoire ont permis de recenser un certain nombre de closoirs ou fragments de plafonds peints déposés au sein de collections privées et muséales. Le nombre conséquent de ces ensembles séparés de leur contexte d'origine et souvent mal connu atteste de la nécessité de communiquer davantage autour de ces œuvres. Afin de faciliter la recherche dans ce domaine et créer des échanges entre les différentes institutions et les chercheurs, la mise en place d'une base rassemblant à la fois le patrimoine conservé *in situ* et les ensembles déposés dans les musées constituerait un outil promulguant la connaissance sur les plafonds peints. Un tel projet pourrait constituer ainsi un sujet de recherches futures.

Sources

1. Sources manuscrites

Archives départementales de l'Aude (AD11)

Sous-série 2 E, Familles et sociétés

2 E 102/1-2 : Actes concernant la famille de Voisins (antérieurs à l'entrée de Brugairolles, par héritage, dans les possessions familiales) 1231-1764 et s.d.

2 E 102/2 : Titres concernant la famille Rabot, seigneurs de Pomas (transmis par mariage à la famille de Voisins), 1327-1589.

Série T, Enseignement, affaires culturelles, sports (1800-1940)

4 T 238 : Pomas (château et croix de la chapelle du cimetière). Travaux de restauration : comptes, correspondance, calques des blasons ornant les plafonds du château. (1855, 1932-1935)

Sous-série 2 Fi, Documents de format inférieur à 24 cm x 30 cm

2 Fi 1622 : Carcassonne : pierre tombale de Jacques de Pomas frère mineur de Carcassonne, décédé en 1319, dans l'ancien couvent des Cordeliers. Photographie noir et blanc. 8 cm x 11,5 cm. s.d. (déb. XX^es.)

Bibliothèque Nationale de France

« Armorial de l'Europe et de la Toison d'or », XV^e siècle, Paris, BNF, Ms-4790.

« Traité de blason », XV^e siècle, Paris, BNF, Ms Fr 14357.

« Le Mirouer historial de « Vincent » [de Beauvais], traduction de « Jehan du Vignay » », XV^e siècle, Paris, BNF, Ms Fr 50.

« Armoriaux, l'un du temps de « Loys, daulphin de Viennois, filz de Charles septiesme », [plus tard Louis XI], l'autre de peu postérieur », XV^e siècle, Paris, BNF, Ms Fr 24920.

« Livre de armoiesies [sic] de la cronique du très crestien roy de France, François de Vallois, premier de ce nom et de ses très haultz nobles barons et libéraulx chevalliers », XVI^e siècle, Paris, BNF, Ms Fr 25183.

« Grand armorial colorié, dont les blasons sont rangés sous les rubriques suivantes », XVI^e siècle, Paris, BNF, Ms Fr 5232.

« Heures de la famille Ango. », Rouen ? 1514.

Le Mirouer historial de Vincent de Beauvais, traduction de Jehan du Vignay, 1401.

« Le traittié intitulé les euvangiles des quenoilles faittes a l'onneur et exaucement des dames », Bruges ?, 1479.

« Traité de blason avec de nombreuses armoiries coloriées », XVI^e siècle, Paris, BNF, Ms Fr 5231.

Médiathèque de l'architecture et du Patrimoine (Paris)

1996/025/0113, Casier archéologique, 30 novembre 1945.

Portefeuille 28, PM 60524 à 60536, 13 relevés à échelle 1, 1984.

11293-4-001, Extrait de la Commission régionale du patrimoine historique, archéologique et ethnologique, 20 mars 1987.

2. Sources imprimées

ARTEFEUIL Louis Ventre, *Histoire héroïque et universelle de la noblesse en Provence*, Avignon, impr. de Vve Girard, 1776.

AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS François-Alexandre, *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France*, 3^e édition., Paris, Schlesinger frères, 1863.

BONVALLET Adrien, *Armorial de la Franche-Comté, suivi de la liste des maisons reçues dans les chapitres nobles de la province, dans le parlement, admises au gouvernement municipal de Besançon, etc.*, Besançon, Bulle, 1863.

BOUGES Thomas, *Histoire ecclésiastique et civile de la ville et diocèse de Carcassonne, avec les pièces justificatives, et une notice ancienne et moderne de ce diocèse.*, Paris, Pierre Gandovin, 1741.

BREMOND Alphonse, *Armorial Toulousain, armorial général des familles nobles du pays toulousain, comprenant les noms patronymiques des familles, ceux de leurs fiefs, le blason de chacune d'elles*, Hébrail, Durand et Cie, 1869.

GAUTHIER Jules et GAUTHIER Léon, *Armorial de Franche-Comté*, H. Champion., Paris, 1911.

GELIS-DIDOT Pierre et LAFFILLEE Henri, *La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle*, 2e éd., Paris, May et Motteroz, 1889.

JOUGLA DE MORENAS Henri, *Grand armorial de France*, Paris, Les éditions héraldiques, 1934.

LA ROQUE Louis de, *Armorial de la noblesse de Languedoc : généralité de Toulouse*, 1980.

LA ROQUE Louis de, *Armorial de la noblesse de Languedoc : généralité de Montpellier*, 1860.

LA ROQUE Louis de, *Armorial de la noblesse de Languedoc : généralité de Montpellier*, 1860, vol.2.

LE BORGNE Guy, *Armorial breton, contenant par ordre alphabétique et méthodique, les noms, qualitez, armes & blasons des nobles*, Rennes, 1667.

LE BOUVIER Gilles-Jacques, *Armorial de France, Angleterre, Écosse, Allemagne, Italie et autres puissances, composé vers 1450 par Gilles Le Bouvier dit Berry, premier roi d'armes de Charles VII, roi de France.*, Paris, 1866.

MASSELIN Jean, *Journal des États généraux de France tenus à Tours en 1484 sous le règne de Charles VIII*, Éd. et trad. A. Bernier., Paris, Imprimerie royale, 1835.

MAHUL Alphonse, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne*, Paris, V. Didron, 1857, vol. VIII.

MAHUL Alphonse, *Dictionnaire biographique, généalogique et héraldique des familles et des citoyens de la ville de Carcassonne*, s.d.

RENESE Théodore de, *Dictionnaire des figures héraldiques*, Bruxelles, Société Belge de Librairie, 1894.

RIETSTAP Jean-Baptiste, *Armorial général. Précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, Gouda, G.B. van Goor Zonen, 1884.

ROMAN Joseph, *Inventaire des sceaux de la collection des pièces originales du Cabinet des titres à la Bibliothèque nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1909.

ROSCHACH Ernest, *Histoire graphique de l'ancienne province de Languedoc*, Toulouse, E. Privat, 1904.

SABARTHES Alphonse, *Les manuscrits consulaires de Limoux, Aude : étude historique et philologique*, Paris, 1930.

SABARTHES Antoine, *Dictionnaire topographique de la France. 5. Dictionnaire topographique du département de l'Aude : comprenant les noms de lieu anciens et modernes*, Paris, Comité des travaux historiques et Scientifiques, Imprimerie nationale, 1912.

Bibliographie

- ABBE Jean-Loup, *Histoire de Limoux*, Toulouse, Editions Privat, coll. « Histoire des villes », 2009.
- ALEXANDRE-BIDON Danièle, « Grandeur et renaissance du sentiment de l'enfance au Moyen Âge », *Éducatons médiévales. Revue d'histoire de l'éducation*, n°50, mai 1991, p. 36-63.
- ALEXANDRE-BIDON Danièle, LETT Didier et RICHE Pierre, *Les enfants au Moyen âge, Ve-XVe siècles*, Paris, France, Hachette, 1997.
- AUDOIN Gérard, *L'art héraldique*, Nouvelle édition revue et Augmentée., Versailles, Mémoire et documents, 2009.
- AVALON Jean, « Une facétie populaire. Bigorne et Chicheface », *Passiflora. Histoire de la Médecine. Littérature, Arts, Anecdotes, Variétés*, 1939 1931, p. 61-64, coll. « Les laboratoires de la Passiflorine ».
- BARTHOLEYNS Gil, BOURIN Monique et DITTMAR Pierre-Olivier, *Images de soi dans l'univers domestique. XIIIe-XVIe siècle*, Collection Art&Société., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.
- BARTHOLEYNS GIL, DITTMAR PIERRE-OLIVIER, et JOLIVET VINCENT, *Image et transgression au Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2008.
- BASCHET Jérôme et DITTMAR Pierre-Olivier, *Les images dans l'Occident médiéval*, Atelier du médiéviste., Turnhout, Belgique, Brepols, 2015.
- BATTISTINI Matilde et FERAULT Dominique, *Symboles et allégories*, Paris, France, Hazan, 2004.
- BELTING Hans et TORRENT Jean Bernard, *La vraie image : croire aux images ?*, Paris, France, Gallimard, 2007.
- BELTING Hans et TORRENT Jean Bernard, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BERNARDI Philippe, *Aux sources des plafonds peints médiévaux : Provence, Languedoc, Catalogne*, Capestang, RCPMP, 2011.
- BERNARDI Philippe, *Forêts alpines & charpentes de Méditerranée : exposition créée au Musée Museum Départemental*, L'Argentière la Bessée, Editions du Fournel, 2007.
- BLANC Odile, « Vêtement féminin, vêtement masculin à la fin du Moyen Âge. Le point de vue des moralistes », *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, Paris, 1989, p. 243-251, coll. « Cahiers du Léopard d'or ».

BONFADINI Paola, *Colori di legno: soffitti con tavolette dipinte a Brescia e nel territorio (secoli XV-XVI)*, Brescia, Starrylink, coll.« Skyline », 2005.

BONNE Jean-Claude, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe - XIIe siècle). Le modèle insulaire », *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992) sous la direction de Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt*, 5, 1996, p. 207-240, coll. « Cahiers du Léopard d'or ».

BONNE Jean-Claude, DENOYELLE Martine, MICHEL Christian, NOUVEL-KAMMERER Odile et COQUERY Emmanuel, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 1, 30 juin 2010, p. 27-42.

BOOS Emmanuel de, « Les décors héraldiques sont-ils des armoriaux ? », *Cahiers du Léopard d'or*, Vol.8, 1997, p. 281-289.

BOOS Emmanuel de, « Les armoiries. Lecture et identification. »

BORMAND Marc, « La migration des spiritelli dans l'art français », *Rencontres de l'École du Louvre : La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques. Actes du colloque 9, 10 et 11 décembre 2010*, 2015, p. 77-90, coll. « École du Louvre ».

BOURIN Monique, *Plafonds peints de Narbonne*, DRAC Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées et CRMH., Montpellier, coll. « Patrimoine protégé », 2016.

BOURIN Monique et BALAND Claude, *Images oubliées du Moyen Âge : les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, Montpellier, Direction régionale des affaires culturelles, coll.« Monuments duo objets », 2011.

BOURIN Monique et BERNARDI Philippe (éd.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc : actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008*, Perpignan, France, Presses universitaires de Perpignan, 2009.

BOURREL Charles, « Excursion du 8 mai 1904 à Pomas et à Saint-Hilaire », *Bulletin de la Société d'études scientifiques de l'Aude*, T. XVI, 1905, p. 31-56.

BOUTICOURT Émilien, *Charpentes méridionales. Construire autrement : le Midi rhodanien à la fin du Moyen Âge*, Honoré Clair., Arles, 2016.

BOZOKY Edina, « Les moyens de la protection privée », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 8, 2001, p. 175-192.

BÜCHSEL Martin, « Le portrait au Moyen Âge », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2, 2012, p. 401-406.

- BULTE Cécile, « Du proverbe à l'image », *Arts et Savoirs*, 3, 2013, <http://aes.revues.org/407>.
- CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *La vie des femmes au Moyen Âge*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2014.
- CASSAGNES-BROUQUET Sophie et DOUSSET-SEIDEN Christine, « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 36, 2012, p. 7-18.
- CAUCANAS Sylvie, *Charpentes et plafonds peints médiévaux en pays d'Aude : exposition présentée du 26 mai au 24 juin 2011 aux Archives départementales de l'Aude*, Carcassonne, Archives départementales de l'Aude, 2011.
- CAZENAVE Annie, *Images et imaginaire au Moyen âge : l'univers mental et onirique de l'homme médiéval, de Chartres à la Normandie, des Pyrénées aux confins de mondes inconnus*, Cahors, La Louve, 2007.
- CECCANTINI Laura, *Maison du Patrimoine de Lagrasse. 16 rue Paul Vergnes (B230). Inventaire archéologique et iconographique des charpentes peintes.*, Lagrasse, 2015.
- CECCANTINI Laura, « La maison du 6 rue Foy de Lagrasse (Aude). Analyse structurelle et iconographique d'une charpente peinte de la fin du XVe - début du XVIe siècle », Mémoire de Master 2 Recherche Histoire - Histoire de l'art médiéval sous la direction de Géraldine Mallet et Géraldine Victoir, Université Montpellier Paul-Valéry, 2014.
- CHARRON Pascale et GUILLOUËT Jean-Marie, *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, Robert Laffont, 2009.
- CHATEVAIRE Hugo, *Les fonctions de la représentation du végétal dans l'espace domestique du Moyen Âge : l'exemple des charpentes peintes de Carcassonne au XVe siècle*, Université Clermont Auvergne, coll. « Perceptions et représentations du motif végétal sur les matériaux périssables en Europe Occidentale, XIIe - XXe siècles », 2018.
- CHATEVAIRE Hugo, « Étude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVe siècle », Mémoire de Master 2 EHESS Mention Histoire, sous la direction de Jean-Claude Schmitt, 2014.
- CHOPPY Etienne, *L'Annonciation*, Marseille, France, Ed. AGEF, 1991.
- CLIER-COLOMBANI Françoise et LE GOFF Jacques Préfacier, *La fée Mélusine au Moyen âge : images, mythes et symboles*, Paris, France, le Léopard d'or, 1991.
- CRANGA Yves et CRANGA Françoise, « L'escargot dans le Midi de la France : approche iconographique », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LVII, 1997, p. 71-90.

DAUMAS Maurice, « Les rites festifs du mythe du cocuage à la Renaissance », *Cahiers de la Méditerranée*, 77, 2008, p. 111-120.

DEMPSEY CHARLES, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill (N.C.), University of North Carolina Press, coll.« Bettie Allison Rand lectures in art history », 2001.

DITTMAR Pierre-Olivier, « Co-habiter avec les images. Pour une anthropologie historique de l'image domestique (XIIIe-XXIe siècle) », *Images Re-vues*, 15, 2018, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/6022> [Haut de page Auteur](#).

DITTMAR Pierre-Olivier, « Des images au plafond. Une source exceptionnelle sur la naissance de la culture visuelle », *Bulletin des amis de Montagnac*, 82, 2011, [https://www.academia.edu/6897663/ Du plafond au mur limage domestique](https://www.academia.edu/6897663/Du_plafond_au_mur_limage_domestique) .

DITTMAR Pierre-Olivier, « Naissance de la bestialité. Une anthropologie du rapport homme-animal dans les années 1300 », Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Claude Schmitt, École des Hautes Études en Sciences sociales, 2010.

DITTMAR, PIERRE-OLIVIER, « Le propre de la bête et le sale de l'homme », p. 147-164.

DOMENGE Joan et CONEJO Antonio, « Charpente et décor », in *Forêts alpines et charpentes de Méditerranée*, Gap, Éditions du Fournel, 2007, p. 233-243.

DOSSAT Yves, *Le Languedoc et le Rouergue dans le Trésor des chartes*, C.T.H.S., 1983.

DUCHET SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Le Léopard d'or., Paris.

DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints : guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994.

FERAULT Marie-Agnès, *Plafonds en bois : du Moyen Âge au XVIIe siècle*, Paris, Éditions du Patrimoine - Centre des monuments nationaux, coll.« Centre de recherches sur les monuments historiques », 2014.

FEUILLET Michel, « Lexique des symboles chrétiens », *Que sais-je?*, 4e éd., 2017, <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/lexique-des-symboles-chretiens--9782130792406-page-5.htm>.

FINANCE Laurence de et LIEVAUX Pascal, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, coll. « Principes d'analyse scientifique », 2014.

FOLTRAN Julien, « Les monastères et l'espace urbain et périurbain médiéval en Pays d'Aude : Lagrasse, Alet et Caunes », Thèse de doctorat sous la direction de N. Pousthomis et J.-L. Abbé, Université Toulouse Jean Jaurès, 2016.

FRONTON-WESSEL Marie-Laure, « Plafonds et charpentes ornés en Bas Languedoc (diocèse de Narbonne et de Carcassonne) », Thèse de doctorat sous la direction de M. Pradalier-Schlumberger, Université Toulouse Le Miral, 2000.

FRONTON-WESSEL Marie-Laure, « Les thèmes profanes des plafonds peints du diocèse de Carcassonne », *Le miroir des miséricordes (XIIIe-XVIIe siècle) : actes du colloque organisé par le Groupe de recherches Images et sociétés et la Section d'histoire de l'art de l'Université de Toulouse-Le Mirail, à Conques, les 27 et 28 mai 1994. Les Cahiers de Conques.*, n°2, 1996, p. 235-243.

GAIGNEBET Claude et FLORENTIN Marie-Claude, *Le carnaval : essais de mythologie populaire*, Payot., Paris, 1979.

GAUCHER-REMOND Élisabeth, « De l'introspection à l'exposition de soi au Moyen Âge », *Le Moyen Age*, Tome CXXII-1, 2016, p. 21-40.

GIRAULT Pierre-Gilles (éd.), *Flore et jardins : usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen âge*, Paris, France, le Léopard d'or, 1997.

GIRAULT Pierre-Gilles, « La fonction symbolique de la flore. Héritage flamand et expression dynastique dans l'œuvre du Maître de Saint-Gilles », *Flore et jardins. Usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge*, p. 145-176.

GONTHIER Nicole, « Chapitre III. À tout crime, un châtiment », in *Le châtiment du crime au Moyen Âge : XIIe-XVIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2015, p. 111-172.

GRENET Delphine, « Le décor peint des édifices civils en Provence au XVe siècle », Mémoire de Master 2, Sous la direction de Philippe Lorentz, Université Paris IV-Sorbonne, 2014.

GRINBERG Martine, « Hommes sauvages, cornards et travestis : femmes absentes ? », *Le carnaval, la fête et la communication. Actes des premières rencontres internationales, Nice, 8 au 10 mars 1984*, 1985, p. 275-285, coll. « Éditions Serre ».

GUILLAUME-GENTIL Léa, « Bonifacio Bembo (1420-1477) et les closoirs du monastère de La Colombe. Étude stylistique et matérielle d'un cycle de peintures décoratives », Mémoire de Master de Conservation-Restauration sous la direction de Karolina Sopka, Haute École des Arts de Berne, 2012.

- HABLOT Laurent, « Art, esthétique et productions héraldiques au Moyen Âge », *Heraldic Artists and Painters. In the Middle Ages and Early Modern Times.*, 1, 2017, p. 24-40, coll.« Thorbecke ».
- HABLOT Laurent, « Autoportrait et emblématique princière à la fin du Moyen Âge », *Autoportrait et représentation de l'individu, sous la direction d'Élisabeth Gaucher-Rémond. Le Moyen Âge*, t. 122, fasc 1, 2016, p. 67-81, coll. « De Boeck supérieur ».
- HABLOT Laurent, « Le bris des armes : l'iconoclasme héraldique dans la société médiévale », *La pensée du regard. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck, dir. M. Gil, P. Charron et A. Vilain*, 2016, p. 181-191.
- HABLOT Laurent, « Aux origines de la dextre héraldique. Écu armorié et latéralisation au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 56, 2013, p. 281-294.
- HABLOT Laurent, « Sens dessous dessus. Le blason de la trahison », *Actes du colloque La trahison au Moyen Age. De la monstruosité au crime politique (Ve-XVe siècle), dir. M. Billoré et M. Soria*, 2009, p. 335-351.
- HABLOT Laurent, « Le décor emblématique chez les princes de la fin du Moyen Âge : un outil pour construire et qualifier l'espace », in *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public., p. 147-165.
- HALL James et GIROD Alix, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, France, G. Monfort, 1997.
- HAMON Philippe, *Les Renaissances : 1453-1559*, Edition compacte., Paris, Belin, coll.« Histoire de France sous la direction de Joël Cornette [5] », 2014.
- HEERS JACQUES, *Fêtes des fous et carnavals*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2007.
- HEERS JACQUES, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen âge*, Montréal Paris, Institut d'études médiévales Jvrin, coll. « Conférence Albert-Le-Grand », 1971.
- HILTMANN Torsten, « L'héraldique dans l'espace domestique. Perspectives historiques sur les armoiries et le décor héraldique dans l'espace profane (espace germanique, XIIIe - XVIe siècle) », *Le Moyen Âge*, 3-t. CXXIII, 2017, p. 527-570.
- HUSER Astrid, BAUDREU Dominique et BONNAUD Serge, « *Le Château* », *Pomas (Aude) : rapport de diagnostic*, Nîmes, Inrap MED, 2008.
- HYVERT Roger, « Les armoiries sur les édifices publics et privés (Départements de l'Aude et de l'Hérault) », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1953, p. 323-341.

- HYVERT Roger, « Un cheval de bois dans un plafond du XVe siècle », *Folklore*, 41, 1946.
- HYVERT Roger, *Dossier de recensement des Monuments Historiques*, Paris, 1945.
- IMPELLUSO Lucia et FERAULT Dominique, *La nature et ses symboles*, Paris, France, Hazan, 2004.
- LOGNA-PRAT Dominique et BEDOS-REZAK Brigitte, *L'individu au Moyen Âge : individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005.
- JALBY ROBERT, *Le folklore du Languedoc (Ariège - Aude - Lauraguais - Tarn)*, Paris, G-P Maisonneuve & Larose, coll. « Contributions au folklore des provinces de France Tome XI », 1971.
- KLAPISCH-ZUBER Christiane, *Mariages à la florentine : femmes et vie de famille à Florence (XIVe-XVe siècles)*, Paris, EHESS : Gallimard : Seuil, 2020.
- KLAPISCH-ZUBER Christiane, « Coffres de mariage et deschi da parto. La signature des objets », *Images de soi dans l'univers domestique : XIIIe-XVIe siècle. sous la direction de Gil Bartholeyns, Monique Bourin et Pierre-Olivier Dittmar*, 2018, p. 135-141, coll.« Presses universitaires de Rennes ».
- KLAPISCH-ZUBER Christiane, DUBY Georges et PERROT Michelle (éd.), *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*, Paris, France, Perrin, 2002.
- LACOUTURE Fabien, « Représenter l'enfant en Italie du Nord et Italie centrale : XIVe - XVIe siècles », Thèse de doctorat sous la direction de Nadeije Lanyrie-Dagen, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017.
- LAIJOUX JEAN DOMINIQUE et GAIGNEBET CLAUDE, *Art profane et religion populaire au Moyen âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2006.
- LANGLOIS Gauthier, FOLTRAN Julien et SARRET Jean-Pierre, « La maison de Bérenger Mage, viguier de Lagrasse au XIIIe siècle et son plafond peint armorié », *Bulletin de la Société d'Études Scientifiques de l'Aude*, Supplément numérique au t.116, 2016, p. 1-26.
- LASSALMONIE Jean-François, « Un discours à trois voix sur le pouvoir : le roi et les états généraux de 1484 », *Penser le pouvoir au Moyen Âge (VIIIe-XVe siècles). Études d'histoire et de littérature offertes à François Autrand*, p. 127-155.
- LE GOFF Jacques, *Un Moyen âge en images*, Paris, Hazan, 2000.
- LE GOFF Jacques et TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, coll. « Piccolo 44 », 2006.

LECLERQ MARX JACQUELINE, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge : du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, coll. « Mémoires de la Classe des Beaux-arts », 1997.

LESBROS Delphine, « Quelques enjeux matrimoniaux à travers les faces cachées de cassoni », *La famille, les femmes et le quotidien (XIV^e-XVIII^e siècle) : textes offerts à Christiane Klapisch-Zuber*, 2006, p. 309-332, coll. « Publications de la Sorbonne, Paris ».

LETT Didier, « Les relations entre les enfants et les adultes au sein des familles médiévales », *Le Telemaque*, n° 46-2, 2014, p. 87-101.

LINDQUIST Sherry Christine Maday (éd.), *The meanings of nudity in medieval art*, Farnham, Surrey, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique, 2012.

MARTIN Jean-Michel, « Restauration immobilière, histoire de l'art et fiscalité : un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne », *Les plafonds peints médiévaux en Languedoc. Actes du colloque de Capestang, Narbonne et Lagrasse, 21-23 février 2008*, 2009, p. 215-231.

MEHL Jean-Michel, *Les jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Fayard., 1990.

MERINDOL Christian de, *Images du royaume de France au Moyen Age, Décors monumentaux peints et armoriés*, Pont-Saint-Espirit, Conseil Général du Gard, 2013.

MERINDOL Christian de, « Héraldique et société à propos de décors peints et armories récemment publiés, XIII^e et XVe siècles. La problématique des grilles de lecture », Picard, 2012.

MERINDOL Christian de, « Les plafonds peints : état de la question et problématique », Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2009.

MERINDOL Christian de, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Espirit. Tome 2, Les décors peints: corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen âge en France*, Pont-Saint-Espirit, France, Musée d'art sacré du Gard, 2001.

MERINDOL Christian de, « Jeux d'enfants et société à la fin de l'époque médiévale d'après le témoignage des plafonds peints », *À quoi joue-t-on ? Pratique et usages des jeux et des jouets à travers les âges*, 1999, p. 117-141, coll. « Montbrisson ».

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

MERINDOL Christian de, « Recueils d'armoiries et décors monumentaux peints à la fin de l'époque médiévale », 1998, vol.8.

MESQUI Jean, *Châteaux et enceintes de la France médiévale, de la défense à la résidence. 2. La résidence et les éléments d'architecture*, Paris, Picard, coll. « Grands manuels », 1993.

MESURET Robert, « Le Décor peint des menuiseries en Languedoc du XIIIe au XVIe siècle », *Extrait du Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1965, p. 16.

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

MIGNOT Claude et RABREAU Daniel, *Temps modernes XVe - XVIIIe siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire de l'art », 2011.

MOENCH Esther, *Flore en Italie : symbolique et représentation de la flore dans la peinture italienne du Moyen âge et de la Renaissance*, Avignon, France, Musée du Petit Palais, 1991.

MUSEO DE BELLAS ARTES, *Hay más en ti: imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, Bilbao, Espagne, Museo de Bellas Artes, 2011, vol. 2/.

NAVELLE André, *Familles nobles et notables du Midi toulousain au XVe et XVIe siècles, généalogie de 700 familles présentes dans la région de Toulouse avant 1550*, Fenouillet, Recherches historiques du Midi, 1991, vol. 10/.

OLARIU Dominic (éd.), *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe-XVe siècles*, Allemagne, 2009.

ORTALLI Gherardo, *La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle*, Gérard Monfort., Paris, 1994.

ODIN Fanny, « Identité et persona. Quelques réflexions liminaires autour de l'image de soi au Moyen Âge », *Questes*, 24, 2012.

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

PASTOUREAU Michel, *Traité d'héraldique*, 5e édition., Paris, Picard, coll. « Grands manuels Picard », 2008.

PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable : une histoire des rayures et des tissus rayés*, Éditions du Seuil., Paris, 2007.

PASTOUREAU Michel, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'or, 1986.

PASTOUREAU Michel et DUCHET-SUCHAUX Gaston, *Le bestiaire médiéval : dictionnaire historique et bibliographique*, Le Léopard d'or., Paris, 2002.

PENNEL Audrey, « Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'otiositas féminine à la fin du Moyen Âge », *Questes. Sexualités et interdits*, 37, 2018, <https://journals.openedition.org/questes/4448>.

- PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Architecture : description et vocabulaire méthodiques*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, coll. « Principes d'analyse scientifique », 2011.
- PEYRON Jacques, « Les blasons du château de Pomas (Aude) », *Archivum Heraldicum*, 95, 1981, p. 34-38.
- PEYRON Jacques, « À l'aube de la Renaissance : le plafond peint de Pomas (Aude) », *Menestral, l'art des pays d'oc*, oct-nov-19, 1978, p. 7-11.
- PEYRON Jacques, « Les plafonds peints gothiques en Languedoc », Thèse de 3e cycle sous la direction de J. Bousquet, Université Montpellier Paul-Valéry, France, 1977.
- PIGNARRE Thor-Oona, « S'approprier la maison de la Vierge. Les scènes d'Annonciation flamandes dans les panneaux peints des années 1420 aux années 1480 », Mémoire de Master 2 Mention Histoire sous la direction de Pierre-Olivier Dittmar, EHESS, 2016.
- PIPONNIER Françoise et MANE Perrine, *Se vêtir au Moyen Âge*, Adam Biro., Paris, 1995.
- POTIER DE COURCY Pol, *Nobiliaire et armorial de Bretagne*, Editions des Régionalismes, 2015, vol.III.
- PRIGENT Christiane, *Art et société en France au XVe siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999.
- PUCHAL Georges, « Plafonds peints. Le grand imagier du Moyen Âge », *VMF*, n°281, septembre 2018, p. 46-53, p. 46-53.
- RENCONTRES DE L'ÉCOLE DU LOUVRE, « La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques. Actes du colloque 9, 10 et 11 décembre 2010 », Paris, École du Louvre, 2015.
- RICHE Pierre (éd.), *Être enfant au Moyen âge : anthologie de textes consacrés à la vie de l'enfant du Ve au XVe siècle*, Paris, France, Fabert, 2010.
- RICHE Pierre et ALEXANDRE-BIDON Danièle, *L'enfance au Moyen âge*, Paris, France, Seuil : Bibliothèque nationale de France, 1994.
- ROBERT Jacob, « Bannissement et rite de la langue tirée au Moyen Âge. Du lien des lois et de sa rupture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°5, 2000, p. 1039-1079.
- ROLLINS Lannie, « Les plafonds peints médiévaux d'Albi », Mémoire de Master 2 Mondes médiévaux, Université Toulouse Jean-Jaurès sous la direction de Mme Virginie Czerniak, 2018.
- ROY Bruno, « La belle e(s)t la bête : Aspects du bestiaire féminin au moyen âge », *Études françaises*, 10-3, 1974, <http://id.erudit.org/iderudit/036584ar>.

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Éditions Gallimard., 2001.

SEGRE Vera, « Carnevale, giochi e trasgressione nei soffitti dipinti tardo-medievali, da Bellinzona a Carcassonne », *Archivio Storico Ticinese (AST)*, 159, 2016, p. 4-33.

SEGRE Vera, « Illustrazioni cavalleresche fra manoscritti e carte dipinte nella Lombardia del Tre e Quattrocento », Viella, 2014.

SOURNIA Bernard et VAYSSETTES Jean-Louis, *L'ostal des Carcassonne. La maison d'un drapier montpelliérain du XIIIe siècle*, Montpellier, Direction régionale des affaires culturelles, coll. « Monuments duo objets », 2014.

TANABE Mégumi, « Une nouvelle réflexion sur le style de l'ornement végétal dans les livres d'heures bretons au xve siècle », in CONNOCHIE-BOURGNE CHANTAL et DOUCHET SEBASTIEN (éd.), *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2020, p. 255-262.

TARBOURIECH Christiane, *Projet de restauration et aménagement du château de Pomas. Diagnostic.*, Carcassonne, 2008.

TEYSSOT JOSIANE, *Le mariage au Moyen âge : XIe-XVe siècles : actes du Colloque de Montferrand du 3 mai 1997*, Clermond-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 1997.

THENARD-DUVIVIER Franck, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », *Images Re-vues*, 6, 2009, <https://journals.openedition.org/imagesrevues/686>.

TIMBAL Pierre, *Un conflit d'annexion au Moyen Âge, l'application de la coutume de Paris au pays albigeois*, Paris, 1950.

TINAGLI Paola, *Women in Italian Renaissance art : gender, representation, identity*, Manchester, Etats-Unis d'Amérique, Manchester ; New York : Manchester University Press, 1997.

WIRTH Jean, *L'image du corps au Moyen Âge*, Firenze, Italie, SISMELE edizioni del Galluzzo, 2013.

WIRTH Jean, *L'image à la fin du Moyen Age*, Paris, Éditions du Cerf, 2011.

ZUCKER Arnaud, *Physiologos: le bestiaire des bestiaires*, J. Millon., Grenoble, 2004.