

Pauline MAKOWSKI

Master 1 Mondes Médiévaux – Université Toulouse II Jean-Jaurès

Sous la direction de Virginie Czerniak

mai 2017



## **Inventaire des peintures murales et plafonds peints médiévaux**

**de la ville de Carcassonne (Aude)**



## Remerciements

Nous tenons à remercier Virginie Czerniak pour sa direction, ses encouragements, ses conseils ainsi que pour la confiance qu'elle nous a accordée.

Nous remercions également Charlotte Riou, Audrey Fourcade, Hugo Chatevaire et Marie-France Pauly, pour l'aide qu'ils nous ont apporté durant les phases de recherche de ce mémoire, ainsi que Clara Vallès et Lannie Rollins pour leur indéfectible soutien, et Auriane Lavoye pour son aide dans l'utilisation des différents logiciels informatiques.

Nous souhaitons enfin adresser des remerciements particuliers à Pierre Makowski, pour son aide lors des prises de photographies pas toujours faciles et pour sa grande patience.

## Sommaire :

<b>Introduction</b>	<i>p.4</i>
<b>I. Historiographie du sujet</b>	
<b>I. 1. Bilan historiographique des plafonds peints médiévaux carcassonnais</b>	<i>p.8</i>
- Le plafond peint du 34 rue Jules Sauzède	<i>p.13</i>
- Le plafond peint du 19 rue de Verdun	<i>p.16</i>
- Les plafonds peints du 49-51 rue de Verdun	<i>p.20</i>
<b>I. 2. Historiographie des peintures murales médiévales de la ville de Carcassonne</b>	<i>p.29</i>
- Les peintures de l'ancienne cathédrale de Saint-Nazaire de Carcassonne	<i>p.31</i>
<b>II. Catalogue</b>	<i>p.46</i>
- Le plafond peint du 34 rue Jules Sauzède	<i>p.47</i>
- Le plafond peint du 19 rue de Verdun	<i>p.49</i>
- Les plafonds peints du 49-51 rue de Verdun	<i>p.51</i>
<b>III. Cas d'étude – Étude des peintures murales de la salle dite ronde du château comtal de Carcassonne</b>	<i>p.54</i>
<b>Introduction</b>	
<b>1. Le décor peint</b>	<i>p.56</i>
<b>1.1. Historiographie du décor peint</b>	<i>p.57</i>
<b>1.2. Description du décor peint</b>	<i>p.63</i>
<b>2. Analyse</b>	<i>p.89</i>
<b>Hypothèse de datation – Conclusion</b>	<i>p.96</i>
<b>Conclusions générales</b>	<i>p.98</i>
<b>Bibliographie</b>	<i>p.99</i>

## Introduction

La réputation de la ville de Carcassonne comme site touristique médiéval, confortée visuellement par les imposants remparts de la cité, laisse facilement penser que la ville regorge de peintures médiévales. Toutefois, la ville de Carcassonne n'a encore jamais fait l'objet d'un inventaire ciblé. Les inventaires traitant de la question sont anciens, et mentionnent un nombre étonnamment faibles d'ensembles peints. De plus, les peintures de la ville ont toujours été intégrées à des corpus plus généraux, étendus sur tout le département de l'Aude ou de l'ancienne région Languedoc-Roussillon. Les cadres chronologiques de ces inventaires sont également restreints, ne permettant pas une vue d'ensemble de la production picturale de la ville de Carcassonne au Moyen Âge. Le dernier de ces inventaires date de 1984 pour les peintures murales, tandis le dernier inventaire consacré aux plafonds peints de Carcassonne date de 2000<sup>1</sup>. Compte tenu des découvertes de nouveaux ensembles durant les deux dernières décennies, un nouvel état des lieux complet semblait s'imposer, prenant en compte la cité et la ville basse de Carcassonne.

Une constatation est néanmoins dès à présent à faire : la ville de Carcassonne compte un nombre infiniment faible de peintures murales, avec seulement deux ensembles. Cet état est vraisemblablement à imputer au mauvais état des édifices, ainsi qu'aux lourdes restaurations dirigées par Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc dont la cité a fait l'objet au XIXe siècle<sup>2</sup> et semble justifier le fait que la ville n'ait pas fait l'objet d'inventaires ciblés de ses peintures médiévales. Les plafonds peints récemment découverts dans la cité basse de la ville permettent d'élargir ce corpus, en plus de l'ouvrir à une démarche regroupant deux types de décors médiévaux qui ont trop souvent tendance à être dissociés. En effet, les historiens et historiens de l'art n'ont pas toujours adopté la même attitude devant les plafonds peints qu'envers les ensembles de peinture murale, alors que la relation entre ces deux types de décors est très forte (les décors de plafonds n'étaient-ils pas d'ailleurs complétés par des peintures murales?<sup>3</sup>).

---

<sup>1</sup> Les travaux de Christine MONTEIL : *Inventaire des peintures murales de l'Aude et de l'Hérault : 1270-1400*, mémoire de master 2, sous la direction d'Yves BRUAND, Université Toulouse le Mirail, 1984, 2 volumes ; et de Marie-Laure FRONTON-WESSEL *Plafonds et charpentes ornés en Bas-Languedoc (diocèse de Narbonne et Carcassonne)*, thèse de doctorat dirigée par Michèle Pradalier-Schlumberger, Université Toulouse II le Mirail, Toulouse, 2000, 3 volumes

<sup>2</sup> Eugène Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, *La cité de Carcassonne*, ed. Cairn, Pau, 2011 [1<sup>e</sup> ed.1870], 115p.

<sup>3</sup> Comme le montrent les exemples de la salle d'apparat de Guillaume de Piolenc dans la Maison des Chevaliers de Pont-Saint-Espirit, ou encore le Château des archevêques de Narbonne à Capestang.

Le corpus ainsi constitué couvre une période étendue, allant du XII<sup>e</sup> siècle, période de l'ensemble de peinture murale le plus ancien, jusqu'à la toute fin du XV<sup>e</sup> siècle, date de réalisation du plafond le plus tardif. Durant ces trois siècles, la ville de Carcassonne et plus globalement la société médiévale ont connu de très importantes mutations politiques, sociales, économiques et territoriales. En effet, le XII<sup>e</sup> siècle se caractérise par l'agitation de la croisade contre les hérétiques « albigeois », aboutissant en 1209 à la chute de la dynastie comtale des Trencavel qui est alors remplacée par le commandement de Simon de Montfort, comte de Leicester.

La croisade contre les hérésies prend fin en 1271 et avec la mort sans héritier d'Alphonse de Poitiers et de son épouse, le comté de Carcassonne est alors définitivement rattaché à la couronne de France. Cette fin de siècle se caractérise par un nouvel élan économique et démographique autour d'un nouvel espace urbain en construction situé de l'autre côté de la rive de l'Aude : la bastide Saint-Louis, du nom de son fondateur. La situation de crise du XIV<sup>e</sup> siècle vient contrebalancer cet essor économique, aux révoltes des années 1330 en réaction à la trop grande pression fiscale engendrée par la guerre de Cent Ans. S'en suivent les épisodes de disette entre 1342 et 1374, eux-mêmes ponctués par l'épidémie de peste de 1348 et par l'incendie de la bastide en 1355. Malgré tout, la ville garde sa position centrale dans les échanges commerciaux entre Toulouse, l'Italie et les régions du nord, lui garantissant un dynamisme économique.

Afin de constituer le corpus de ce mémoire, nous avons débuté nos recherches par la lecture de l'ouvrage de référence de Robert Mesuret, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, publié en 1967. Cet ouvrage nous donnant nos premières pistes, nous avons contacté le Service de l'Inventaire, ainsi que le Conservateur de l'Architecture et des objets d'Art de l'Aude, afin de se renseigner sur l'existence éventuelle de nouveaux ensembles peints mis au jour depuis 1967. En parallèle de la constitution de notre bibliographie, nous avons pris contact avec la Direction Régionale des Affaires Culturelles auprès de laquelle nous avons pu consulter les différentes sources relatives à notre corpus. L'Unité Départementale de l'Architecture et du Patrimoine de l'Aude nous a fourni la majorité des documents (notamment photographiques) dont nous disposons sur les différents plafonds peints de Carcassonne.

Quand elle a été possible, l'observation *in situ* des différents ensembles a été réalisée à plusieurs reprises et documentée par la prise de photographies.

Les fiches de notice constituant le catalogue ont été conçues de façon à être synthétiques et explicites, pour cela, la différence de nature des ensembles peints a dû être prise en compte<sup>4</sup>. Plutôt que de faire une fiche technique commune aux peintures murales et aux plafonds peints, qui risquerait d'être moins efficace et moins précise, le choix a été fait de créer deux modèles de fiches : un premier commun aux différents plafonds peints et un second adapté aux peintures murales.

Au vu du corpus de peintures murales présentes dans la ville de Carcassonne et à la lecture de leurs historiographies respectives, notre choix pour la rédaction d'un cas d'étude s'est naturellement porté sur les peintures murales présentes dans le château comtal de la cité, et cela malgré les articles récents dont elles ont fait l'objet et auxquels il conviendrait d'apporter quelques éléments de réflexion supplémentaires.

Le vocabulaire utilisé pour les fiches d'inventaires et les descriptions des décors de plafonds nécessite cependant une précision préalable. En effet, la ville de Carcassonne ne comporte aucune charpente peinte, les décors se situant sur des plafonds dit « à la française »<sup>5</sup>. Les deux se distinguent par leur fonction dans la structure du bâtiment : le plafond a pour fonction de séparer deux étages d'un même édifice, constituant à la fois le plafond sur sa face intérieure et le plancher sur sa face supérieure; la charpente a quant à elle la fonction de supporter la toiture d'un édifice. Afin de désigner les différentes parties structurelles composant les plafonds, nous avons fait le choix d'employer la terminologie utilisée par Jacques Peyron<sup>6</sup> et Philippe Bernardi<sup>7</sup>, à la seule différence que le terme « ais d'entrevou » a été remplacé par le terme « closoir » utilisé dans les études plus récentes (figure 1).

---

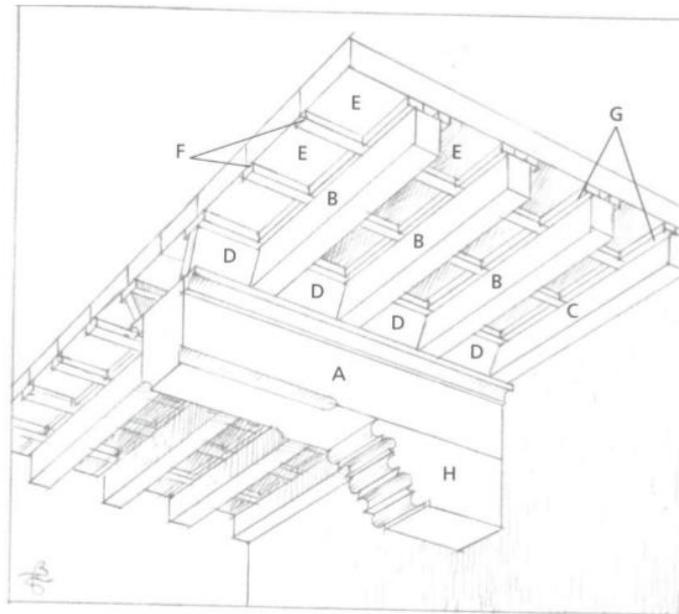
<sup>4</sup> Nous remercions Charlotte Riou pour les conseils qu'elle nous a apporté pour l'organisation des différents champs des notices.

<sup>5</sup> Marie-Laure FRONTON-WESSEL *Plafonds et charpentes ornés en Bas-Languedoc (diocèse de Narbonne et Carcassonne)*, thèse de doctorat dirigée par Michèle Pradalier-Schlumberger, Université Toulouse II le Mirail, Toulouse, 2000, p. 53

<sup>6</sup> PEYRON J., *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de 3e cycle, Université Paul Valéry, Montpellier, 1977, p. 9-23

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.10-23

<sup>7</sup> Philippe Bernardi, « Décor et support : quelques éléments de terminologie relatifs aux charpentes peintes médiévales », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008, Perpignan, ed. Presses universitaires de Perpignan, 2009, p51-66



Vocabulaire du plafond.

Les mots entre parenthèses appartiennent au vocabulaire des textes anciens de l'aire de langue d'Oc.

- A- Poutres (saunier)
- B- Solives (doublis)
- C- Solive de rive ou lambourde (parédal)
- D- Closoir (buget)
- E- Planches du plancher ou aix ou merrains (aix)
- F- Linteau couvre-joint (listel)
- G- Faux couvre-joint
- H- Console ou corbeau

***Fig.1 Vocabulaire du plafond peint à la fraçaise. Image extraite de Hugo Chatevaire, La maison, l'Homme et les images : relations et identité Etude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVème siècle, 2014***

Ce mémoire s'organise donc de la façon suivante : une première partie est dédiée à l'historiographie générale de l'étude des plafonds peints, suivie de celle des peintures murales de Carcassonne. Il nous a paru plus sage que les peintures murales de l'abbatiale Saint-Nazaire de Carcassonne fassent l'objet d'une attention particulière de notre part, du fait du caractère inédit que certaines d'entre elles présentent, son historiographie est donc agrémentée de quelques pre-

miers éléments d'analyse et de datation. Une deuxième partie est dédiée au catalogue d'inventaire dans lequel figurent les plafonds peints, puis les peintures murales. Une troisième et dernière partie est ensuite consacrée à notre étude de cas, dans laquelle sont étudiées les peintures murales de la salle dite ronde du château comtal de Carcassonne.

## **I. Historiographie du sujet :**

### **I.1. Bilan historiographique des plafonds peints médiévaux carcassonnais**

L'existence de plafonds peints médiévaux est connue des historiens et historiens de l'art depuis le XIXe siècle, pourtant leur étude n'a réellement commencé que depuis les années 1990, et surtout au cours de la dernière décennie.

Cet oubli scientifique peut paraître surprenant compte tenu du nombre de plafonds peints que nous recensons actuellement sur le territoire français (plus d'une centaine), aussi bien dans les édifices religieux que dans les demeures civiles. Cette « mise au banc » des plafonds peints dans l'historiographie est due à plusieurs facteurs.

Le premier est intentionnel. En effet, les plafonds peints n'ont pas bénéficié du même enthousiasme de la part des diverses communautés de chercheurs que les peintures murales, où même les images de marges de manuscrits auxquelles elles sont souvent comparées. Car la peinture sur bois, et a plus forte raison sur bois de charpente, hérite d'une réputation beaucoup moins noble et prestigieuse que la peinture de manuscrit, ou que la peinture murale (notamment la peinture *a fresco*, dont l'utilisation à la Renaissance a participé à son prestige). Cette dernière est au XIXe siècle considérée comme l'apanage des élites, démontrant le raffinement de celles-ci, tandis que les images des closoirs des plafonds peints, surprennent par la cohabitation de thèmes tels que des scènes « triviales », parfois paillardes ou sexuelles juxtaposées à des écus royaux ou images divines. De ce fait, les plafonds peints ont pendant longtemps été considérés comme étant des images pittoresques de la culture populaire, destinées au peuple et donc assez peu dignes d'intérêt.

La déconsidération de ces œuvres les a ainsi mis au banc de nombreux inventaires, comme celui effectué par Robert Mesuret en 1966 contenant les plafonds peints médiévaux en Languedoc-Roussillon, mais ne retient que ceux situés dans des édifices publics ou du clergé, faussant ainsi la démarche<sup>8</sup>. Malgré tout, quelques chercheurs ont très tôt compris l'intérêt et les enjeux de telles œuvres, et ont posé les premiers jalons des analyses des plafonds peints, proposant une méthodologie qui a servi de socle aux travaux actuels. La première de ces études, reconnue comme pionnière depuis, date de 1863 et a été réalisée par Léon Alègre, conservateur du musée de Bagnols-sur-Cèze (Gard). Elle concerne le plafond peint de Pont-Saint-Esprit en présentant une description méthodique et rigoureuse des motifs. Et bien que les réflexions de Léon Alègre se soient heurtées au scepticisme et à la déconsidération de ses pairs (en particulier de Louis Bruiguiet-Roure), ses travaux n'ont trouvé leur continuité qu'en 1977 dans la thèse de Jacques Peyron « Les plafonds peints gothiques en Languedoc »<sup>9</sup>. Cette étude est d'une importance de premier plan dans l'historiographie des plafonds peints médiévaux, car elle définit une typologie précise des différents éléments structurels des charpentes en plus d'une méthodologie d'analyse rigoureuse permettant une datation des différents ensembles par l'identification des écus figurés sur les décors<sup>10</sup>. Si la thèse de Jacques Peyron a été reçue très favorablement, elle n'a impulsé que quelques études locales sans vrai retentissement, et il a fallu attendre les années 1990, puis les années 2000, pour que les plafonds peints fassent l'objet de nombreuses publications et de travaux universitaires, montrant combien le sujet est actuellement d'une brûlante activité scientifique<sup>11</sup>. Il faut à ce titre citer pour le Languedoc les travaux de Marie Laure Fronton-Wessel en 2000, dont l'étude centrée avant tout sur l'analyse stylistique des plafonds tente de mettre en évidence les différents réseaux d'influences iconographiques et ateliers dans le

---

<sup>8</sup> Robert Mesuret, « Le décor peint des menuiseries en Languedoc du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1966, p.7-21, la démarche de Robert Mesuret est plus largement commentée par Jacques Peyron dans Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université Paul Valéry, Montpellier, 1977, 3 vol.

<sup>9</sup> Alain GIRARD, « Une expérience pionnière : la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008, Perpignan, ed. Presses universitaires de Perpignan, 2009, p.15-30

<sup>10</sup> Nous aurons l'occasion de revenir sur cette démarche plus tard dans le texte.

<sup>11</sup> Ces travaux universitaires reviennent pour la plupart sur la méthode de classement des thèmes iconographique proposé par Jacques Peyron, celui-ci séparant les thèmes « profanes » des thèmes « monde de la foi », voir à ce sujet les travaux de Nathalie Le Luel dans « Images profanes et réflexions méthodologiques », dans BASCHET J. (dir.), DITTMAR P.-O., et al *Les images dans l'Occident Médiéval*, ed. Brepols, Turnhout, 2015, p.433-444

Bas-Languedoc<sup>12</sup>. Il est également important de citer le mémoire de master 2 d'Hugo Chatevaire de 2014<sup>13</sup>, traitant des plafonds peints de Carcassonne, au regard des nouvelles problématiques que posent ce type d'ensembles.

Le second facteur de l'arrivée tardive des plafonds peints médiévaux dans l'historiographie est leur « rareté ». Si de plus en plus de plafonds peints sont actuellement mis au jour grâce à la création de secteurs sauvegardés, permettant un contrôle des travaux de réhabilitation effectués dans les édifices anciens, cela n'a pas toujours été le cas. En effet, les plafonds restent peu connus tout au long du XIXe siècle et une grande partie du siècle suivant, ne faisant l'objet que de publications locales sans véritables retentissement scientifique. En 1889, dans leur ouvrage « *La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle* », Paul Gélis-Didot et Henri Laffillée ne citent que trois plafonds peints<sup>14</sup>, soit que la plupart des plafonds dont nous avons connaissance aujourd'hui étaient encore inconnus (camouflés par des badigeons ou faux plafonds XVIIIe siècle), soit ils n'étaient pas recensés, d'où l'impression de leur « rareté ». A l'heure actuelle, certaines zones géographiques, comme l'Est de la France, n'ont toujours pas fait l'objet d'inventaires, soulevant la question de la réelle répartition de ces plafonds et charpentes peints, qui sont généralement (et à tort, si on considère la ville de Metz et sa trentaine d'ensembles peints), considérés comme une spécificité du sud de la France.

Des cas de destruction de plafonds peints par les propriétaires sont également attestés, notamment dans la ville de Carcassonne<sup>15</sup>, par manque d'information ou par appréhension de ce qu'un bien comme celui-ci pourrait impliquer. C'est pour lutter contre ces destructions volontaires ou accidentelles que l'Unité Départementale de l'Architecture et du Patrimoine (UDAP) de l'Aude a imprimé en 2013 des fascicules destinés à la diffusion grand public sous le titre *Bastide en chantier, Le renouveau du centre-ville de Carcassonne*, dont les numéros 4 et 3 concernent deux édifices comportant des plafonds peints médiévaux à Carcassonne. Ces publications s'inscrivent dans un objectif de médiation et de mise en valeur du patrimoine, les indications qu'ils contiennent sont donc synthétiques et n'ont absolument pas vocation à remplacer un article

---

<sup>12</sup> Marie-Laure FRONTON-WESSEL *Plafonds et charpentes ornés en Bas-Languedoc (diocèse de Narbonne et Carcassonne)*, thèse de doctorat dirigée par Michèle Pradalier-Schlumberger, Université Toulouse II le Mirail, Toulouse, 2000, 3 volumes

<sup>13</sup> Les travaux d'Hugo Chatevaire seront donc largement cités dans ce mémoire, néanmoins il nous faut aussi ajouter les travaux de Juliette Bourcereau pour son mémoire de master 2 soutenu en 2008, traitant de l'iconographie féminine des plafonds peints languedociens. N'ayant pas pu lire cette dernière étude, nous nous contenterons de la mentionner ici.

<sup>14</sup> Le plafond de la commanderie du Temple de Metz, de Capestang et de Fréjus.

<sup>15</sup> Jean-Michel MARTIN, « Restauration immobilière, histoire de l'art et fiscalité : un plafond peint XVe siècle découvert à Carcassonne », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, *op.cit.*, p.215-233

scientifique. Pourtant, ce type de diffusion semble plus que nécessaire, dans la mesure où la production de textes scientifiques a un faible pouvoir de sensibilisation pour le particulier susceptible d'avoir des plafonds peints dans sa demeure.

En intégrant ces décors de plafonds aux nouvelles études portant sur la culture visuelle au Moyen Âge, comme les travaux de Cécile Bulté en 2012<sup>16</sup> ou encore les travaux de Christian de Mérindol<sup>17</sup>, Jean-Claude Schmitt et Pierre Olivier Dittmar<sup>18</sup>, les recherches sur ces peintures s'orientent vers de nouveaux enjeux. La notion de « culture urbaine »<sup>19</sup> à également émergé, dans laquelle les images sont analysées par rapport à l'espace urbain dans et pour lequel elles ont été créés ; à ce titre, les plafonds et charpentes peints sont des témoignages plus que précieux. Avec la mise en place de nouveaux corpus permettant une approche globale de la production des plafonds peints<sup>20</sup> et le recours de plus en plus systématique aux analyses chimiques, ainsi qu'à une analyse poussée de l'iconographie et la structuration du décor, ce sont des problématiques autour de l'identité sociale des commanditaires des plafonds peints qui trouvent leurs réponses. L'interdisciplinarité a donc une place majeure dans cette nouvelle méthodologie d'étude<sup>21</sup>.

Aux travaux universitaires s'est également ajoutée la création en 2008 du groupe de Recherche sur les Charpentes et Plafonds Peints Médiévaux (RCPPM). Cette association internationale très active organise régulièrement des rencontres et des colloques d'études, aboutissant à la publication d'ouvrages synthétisant les nouvelles informations relatives aux peintures de plafonds.

La ville de Carcassonne, bien que lourdement transformée au cours des XVIIIe et XIXe siècles, possède actuellement quatre plafonds peints médiévaux, datés de la seconde moitié du XVe siècle et répartis dans trois édifices différents. Trois d'entre eux sont le fruit de découvertes

---

<sup>16</sup> Cécile BULTÉ, *Images dans la ville. Décor monumental et identité urbaine en France à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat sous la direction de Fabienne JOUBERT, Université Paris IV, 2012.

<sup>17</sup> Christian de Mérindol, « Les plafonds peints. État de la question et problématique », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008, Perpignan, ed. Presses universitaires de Perpignan, 2009, p.31-50

<sup>18</sup> Pierre-Olivier Dittmar, Jean-Claude Schmitt, « Le plafond peint est-il un espace marginal ? L'exemple de Capestang », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, op.cit., p.67-18

<sup>19</sup> Pierre Monnet, « Images et culture urbaine », dans BASCHET J. (dir.), DITTMAR P.-O., et al, *Les images dans l'Occident Médiéval*, ed. Brepols, Turnhout, 2015, p.457-470

<sup>20</sup> Christian de MERINDOL, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit: corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen âge en France*, Pont-Saint-Esprit, France, Musée d'art sacré du Gard, 2001, vol. 1/, 473 p.

<sup>21</sup> Céline Joliot, Catherine Vieillescazes, « Apports de l'analyse chimique à la compréhension des techniques artistiques », dans BERNARDI P., et MATHON J.-B. (eds.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux: Provence, Languedoc, Catalogne, Capestang*, RCPPM, 2011, p.52-57

récentes (en 2003 et 2006) entraînées par des travaux de réaménagement des bâtiments de la bastide Saint-Louis. Cette bastide, qui correspond actuellement au secteur sauvegardé de la ville depuis 1997, a été construite à partir de 1247 sous l'ordre de Louis IX suite à la destruction du bourg de la cité. Elle présente un plan orthogonal composé d'îlots anciennement appelés carrons, eux-mêmes divisés en plusieurs parcelles. L'ancienne rue principale de la bastide, la carrière Mage, actuellement rue de Verdun, c'est le long de cette rue ou dans son très proche voisinage qu'ont été découverts les plafonds peints médiévaux (fig.2). Ces derniers ont déjà fait l'objet de plusieurs publications et études approfondies, en particulier durant ces toutes dernières années avec celle d'Hugo Chatevaire précédemment citée.



*Fig.2. Emplacement des plafonds peints médiévaux de la bastide de Carcassonne, relevé de plan cadastral de 1995. Fond de plan : [geoportail.gouv.fr](http://geoportail.gouv.fr)*

**Le plafond du 34 rue Jules Sauzède, dite maison Gally ou maison Mora, Carcassonne (Occitanie, Aude)**

La maison Gally, du nom de la propriétaire du bâtiment lors de son inscription à l'inventaire de 1947, est le premier plafond peint médiéval à avoir été inventorié pour la ville de Carcassonne.

Les dates de découverte et de mise au jour de ce décor nous sont inconnues et le décor est loin d'être conservé dans son intégralité. En effet, il semblerait que la peinture blanche recouvrant actuellement la quasi-totalité du plafond, laissant seulement apparaître les motifs présents sur la majorité des closoirs (fig.3), ait déjà été présente au moment de l'étude de Jacques Peyron en 1977<sup>22</sup>. Le décor des closoirs alternent les motifs d'animaux (en particulier des oiseaux), d'hybrides, d'écus très nombreux et ponctués par endroits de scènes profanes dont une « danse macabre ». L'iconographie religieuse a également une place particulière dans le décor de ce plafond, une rangée entière de closoirs étant dédiée à la figure du Christ entouré des apôtres. Les fonds des closoirs sont peints en rouge ou bleu et ornés de motifs en rinceaux de couleur sombre.



*Fig.3. Maison du 34 rue Jules Sauzède, poutre dédié au Christ entouré des apôtres.*

*Photographie : Marie-France Pauly, 2009*

On peut supposer que d'autres éléments composant le plafond comportaient des motifs, comme les couvre-joints notamment ornementaux comme on peut le trouver sur les plafonds peints

---

<sup>22</sup> Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de 3e cycle, Université Paul Valéry, Montpellier, 1977, t. II, p.204

languedociens, dont certains présents également à Carcassonne sont développés dans ce catalogue.

Il est difficile de déterminer si la peinture camouflant le plafond était déjà présente en 1947 lors du premier recensement du plafond par Roger Hyvert<sup>23</sup>. Il est probable que la peinture ait été appliquée au moment du réaménagement des espaces de la salle au cours du XIXe siècle. Roger Hyvert fait déjà mention d'une vingtaine de closoirs recouverts d'une peinture à l'huile, et précise que le décor peint se situe uniquement sur les closoirs restants. On peut se demander si cette peinture était aussi présente sur les poutres et couvre-joints, que J. Peyron décrit simplement comme vides de décor. Ce vide peut sembler étrange au regard des autres plafonds peints, qui présentent toujours des motifs ornementaux sur les couvre-joints. Jacques Peyron, dans son étude de ces décors définit l'ensemble comme « usé par le temps ou les réfections », indiquant déjà un mauvais état de conservation des peintures.

Jacques Peyron fait une description complète des closoirs visibles, accompagnée de relevés qu'il compare thématiquement aux plafonds albigeois et de Saint-Antonin-Noble-Vals. Bien que l'auteur annonce ces peintures comme étant inédites, il reprend le travail de documentation et d'identification des écus effectué par Roger Hyvert en 1947. Celui-ci avait proposé une première datation des peintures de la maison Gally (entre 1507 et 1509) et avait proposé un commanditaire : le notaire Guillaume Mora<sup>24</sup>(ou Guillaume de Murviel<sup>25</sup>). Ses hypothèses sont reprises et confortées par Jacques Peyron, lequel ajoute à l'étude du plafond une analyse stylistique des closoirs.

Si la datation de Roger Hyvert a été revue par les études qui sont suivies, le nom de Guillaume Mora fait l'unanimité des chercheurs.

---

<sup>23</sup> Roger HYVERT, Dossier de recensement des Monuments Historiques, dactylographié, Paris, 1947

<sup>24</sup> L'auteur a identifié les écus d'Anne de Bretagne et du roi Louis XII, de l'évêque Pierre d'Auxillon (1497-1512), du sénéchal Jean de Lévis (1490-1521), le juge-mage Pierre de Saint-André, le juge criminel Arnaud Boyer (en fonction de 1503 à 1522) ainsi que les familles des Saix, Du Poix et Lhuillier, dans HYVERT R., Dossier de recensement des Monuments Historiques, *op.cit.*. Ces identifications n'ont jamais été contestées dans les études ayant suivi celle de Roger Hyvert.

<sup>25</sup> De Murviel étant le nouveau nom de la famille Mora, dans Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, *op.cit.* p.210



**Fig.4. Maison du 34 rue Jules Sauzède, détail de deux écus.**

**Photographie : Marie-France Pauly, 2009**

Dans son inventaire et étude des charpentes et plafonds ornés du Bas-Languedoc de 2000, Marie-Laure Fronton-Wessel poursuit l'étude de Jacques Peyron et soutient une hypothèse de celui-ci lorsqu'elle propose une datation de l'année 1504 (date correspondant à l'année d'émancipation de Guillaume Mora). Marie-Laure Fronton-Wessel rapproche également la danse macabre à celles présentes sur un plafond peint présent au 22 Passage Saint-Salvi Albi daté des années 1460, mais semble remettre en question certaines identifications, comme celle de la bigorne<sup>26</sup>. Son étude se concentre avant tout sur l'analyse stylistique des closoirs, discernant deux « courants » stylistiques au sein de ce même plafond : un courant aux « tracés noirs épais » et un autre « sans tracés noirs épais »<sup>27</sup>. Elle identifie également une reprise des décors, concluant que certains closoirs ont été redessinés intégralement ou partiellement, afin de recréer le motif d'origine. Malheureusement, cette intervention n'est pas documentée et la facture qualifiée de « grossière » par l'auteure, a contribué à freiner l'étude stylistique. Malgré cette difficulté, Marie-Laure Fronton-Wessel replace ce décor dans la parfaite continuité des plafonds languedociens.

<sup>26</sup> Marie-Laure FRONTON-WESSEL, *Plafonds et charpentes ornés en Bas-Languedoc (diocèse de Narbonne et Carcassonne)*, thèse de doctorat dirigée par Michèle Pradalier-Schlumberger, Université Toulouse II le Mirail, Toulouse, 2000, p.341. Au sujet de la représentation de danses macabres sur les plafonds peints d'Albi, voir Lannie ROLLINS, *Les plafonds peints médiévaux à Albi (1456-1524)*, mémoire de maîtrise Études Médiévales, sous la direction de Virginie Czerniak, Université Toulouse II Jean Jaurès, 2016, p.36-37

<sup>27</sup> Marie-Laure FRONTON-WESSEL, *Plafonds et charpentes ornés en Bas-Languedoc*, *op.cit.* p.343

La dernière étude des plafonds du 34 rue Jules Sauzède est récente, il s'agit du mémoire de Hugo Chatevaire de 2014<sup>28</sup>. Son étude vise plus particulièrement à une analyse sociale des décors domestiques médiévaux de Carcassonne, et son travail sur la maison Mora vient alimenter son hypothèse d'une production à but de valorisation sociale du commanditaire. Bien plus que « le microcosme carcassonnais » évoqué par Jacques Peyron<sup>29</sup>, Hugo Chatevaire démontre l'existence d'affirmations d'appartenances et d'identification sociales passant par l'exhibition du « réseau social » du commanditaire et la démonstration de sa fidélité au roi Louis XII<sup>30</sup>. Ses recherches établissent également le motif du Christ entouré des apôtres comme une spécificité des décors peints domestiques carcassonnais. A ce titre, il compare les closoirs de la maison Gally avec ceux, voisins, du 19 rue de Verdun de Carcassonne.

N'ayant pas pu observer ce décor peint *in situ*, il nous est impossible de nous prononcer sur l'état de conservation actuel des closoirs. Les dernières photographies à nous être parvenues, et qui constituent la matériel de recherche des récentes études, datent de 2009<sup>31</sup>. Nous pouvons y observer un écaillage de la peinture blanche autour des closoirs, signe d'un manque d'entretien de l'ensemble du plafond qui est préoccupant, d'autant qu'une activité domestique dans la maison peut devenir un facteur de détérioration rapide pour les peintures.

### **Le plafond du 19 rue de Verdun, Carcassonne (Occitanie, Aude)**

Le plafond peint médiéval situé au rez-de-chaussée du 19 rue de Verdun a été découvert en 2007 lors de travaux de réaménagement de l'immeuble. Situés au centre d'un îlot de plusieurs bâtiments s'organisant autour de deux cours, les décors nous sont parvenus dans leur quasi-totalité, conservés sous un badigeon gris et camouflés sous un plafond en plâtre de la fin du XVIIIe siècle<sup>32</sup>. Avant les travaux d'aménagement, l'espace qu'occupe le plafond était divisé en deux par une cloison moderne, une partie servant d'appartement tandis que l'autre constituait le local d'une imprimerie. Sur trois travées composant ce plafond, seules deux

---

<sup>28</sup> Hugo CHATEVAIRE, *La maison, l'Homme et les images : relations et identité, étude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVème siècle*, mémoire de master 2 Histoire, sous la direction de Jean-Claude SCHMITT, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2014, p.179-188

<sup>29</sup> Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, *op.cit.* p.210

<sup>30</sup> Hugo CHATEVAIRE, *La maison, l'Homme et les images*, *op.cit.*, p.180-181

<sup>31</sup> Nous remercions Marie-France Pauly, du service de l'Unité départementale de l'Architecture et du Patrimoine de l'Aude, pour la communication de ces photographies.

<sup>32</sup> Marie-France Pauly, « Découverte et conservation de plafonds peints en secteur sauvegardé », dans BERNARDI P., et MATHON J.-B. (eds.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux: Provence, Languedoc, Catalogne, Capestang*, RCPMP, 2011, p.35-49

conservent encore leur décor peint, où peut observer deux types de décors : le registre strictement ornemental réservé aux couvre-joints et aux moulures, et le registre figuratif situé sur les closoirs. Les couvre-joints, dont certains sont positionnés en trompe l'œil afin de définir la structure en modules carrés des entrevous, présentent un décor en dents de scies noir sur les bordures, ainsi que des motifs végétaux alternant des feuilles bleues et rouges au centre (fig.5.). Les moulures disposées à la jonction entre les poutres et les closoirs présentent des motifs uniquement géométriques.



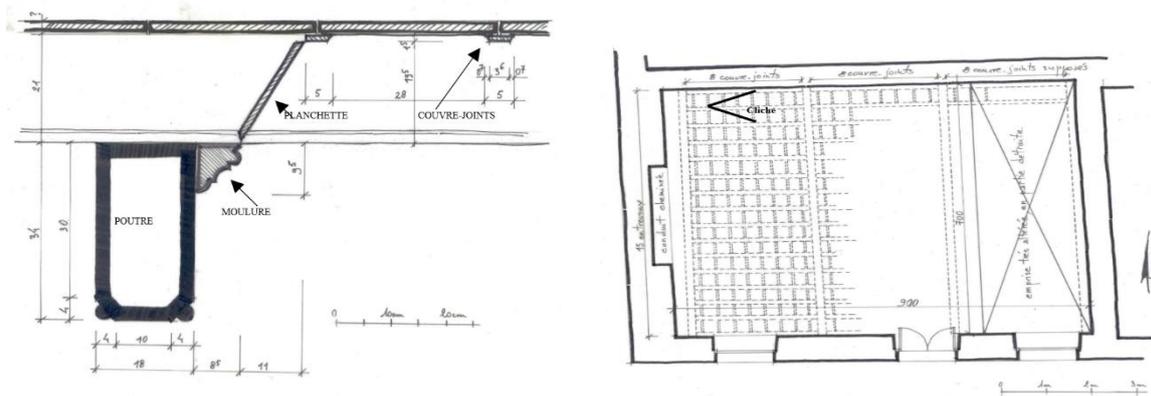
*Fig.5. Plafond du 19 rue de Verdun, couvre-joint déposé pour restauration. Photographie : Marie-France Pauly, 2009*

Les closoirs sont thématiquement très variés et supposent une organisation complexe et cohérente, soutenue par une unité des fonds rouges ou bleus sur lesquels s'entrelacent des éléments végétaux de couleur foncée exécutés au pochoir. Une face de poutre est consacrée au Christ entouré des apôtres, ainsi que d'un ange et d'un évêque, tandis que le décor du reste du plafond alterne les hybrides, animaux, scènes profanes, bouquets de fleurs et décor d'écus (fig.6.) .



*Fig.6. Plafond peint du 19 rue de Verdun. Photographie : atelier Baudin-Savreux, 2007*

Une restauration du plafond a pu être mise en place dans les mois qui suivirent la découverte des peintures, grâce à la réactivité du STAP de l'Aude et à la coopération des propriétaires. Le rapport de l'atelier de restauration fait une première description exhaustive des décors, en attendant une étude plus poussée de ceux-ci<sup>33</sup>. L'intérêt qu'a porté Marie-France Pauly<sup>34</sup> à ce plafond lui a fait réaliser en parallèle de sa restauration, une première étude de la composition et de la structure du plafond, accompagnée d'une riche documentation photographique et de la réalisation de plusieurs schémas reproduisant la structure du plafond (fig.7 et fig.8).



**Fig.7. Plafond du 19 rue de Verdun - coupe (SDAP) Fig.8. Plafond du 19 rue de Verdun – plan**

Dans son mémoire soutenu en 2014, Hugo Chatevaire réalise la seule véritable étude de ce plafond que nous ayons à ce jour<sup>35</sup>, procédant par comparaison des différents documents d'archives ainsi qu'une analyse du décor peint.

L'analyse dendrochronologie des poutres réalisée en 2012 datant l'abattage du bois aux années 1480<sup>36</sup> a donné une première indication concernant la date de réalisation du décor. Cette date a pu être affinée aux années 1492-1495 grâce à l'identification par Hugo Chatevaire des armes du dauphin Charles Orland (1492-1495)<sup>37</sup> figurant sur un des closoirs du plafond peint. L'établissement de cette date a guidé les recherches vers les documents d'archives, afin de

<sup>33</sup> Atelier Baudin-Savreux, *19 rue de Verdun, Dégagement et mise en conservation de polychromies sur un plafond bois, travaux effectués du 1 août au 15 décembre 2007*, 2008, 73p.

<sup>34</sup> De l'Unité départementale de l'Architecture et du Patrimoine de l'Aude

<sup>35</sup> L'étude ne sera ici résumée que dans sa généralité, l'article dont elle est l'objet et rédigé par Hugo Chatevaire étant en cours de publication dans la revue de la Société d'Etude Scientifiques de l'Aude (SESA).

<sup>36</sup> L'étude dendrochronologique a été réalisée par Frédéric Guibal et Emilien Bouticourt en juin 2012

<sup>37</sup> Hugo CHATEVAIRE, *La maison, l'Homme et les images, op.cit.*, p.63

trouver une mention de la parcelle pouvant renseigner sur son activité et ses propriétaires. Cette recherche, si elle ne s'est pas uniquement soldée par des certitudes, permet de retrouver une grande partie de l'historique du carron où se situe l'actuel 19 rue de Verdun, et donc l'historique du plafond peint du rez-de-chaussée. Le dépouillement effectué par Hugo Chatevaire des anciens compoix de la ville et la comparaison des anciens cadastres a permis de rapprocher la parcelle du 19 rue de Verdun de l'hôtellerie de la Couronne, qui devient au XVII<sup>e</sup> siècle le logis du Lion d'Or, donnant également son nom au carron<sup>38</sup>. Deux hypothèses se présentent alors comme identification des propriétaires et donc commanditaires des décors du plafond. Le premier nom évoqué dans un compoix de 1472 est celui de la « veuve de Baudouin Amelin »<sup>39</sup>, cette famille étant néanmoins absente de tout autre registre, Hugo Chatevaire a préféré privilégier une seconde hypothèse. Celle-ci identifie la famille des Vigores comme commanditaire probable du plafond peint, au moment où l'activité de leur hôtellerie de la Couronne était florissante (1490) et avant le déclin qui peut être observé dans le compoix de l'année 1533<sup>40</sup>.

La position dans la rue principale de la bastide (ancienne carrière Mage) ainsi que la situation du marché à moins d'une centaine de mètres de l'hôtellerie a permis de supposer que la clientèle de l'hôtellerie devait se constituer pour bon nombre d'officiers royaux et de marchands, ce qui aurait donné son nom à l'hôtellerie. La salle du rez-de-chaussée où se situe le décor peint aurait été, selon Hugo Chatevaire, la salle de réception du lieu. L'originalité de ce plafond tient dans sa vocation à être regardé par un large public de passage<sup>41</sup>.

Hugo Chatevaire s'est alors intéressé à la corrélation entre la fonction du bâtiment et les images choisies par le commanditaire pour orner son plafond. Cette recherche est menée à l'aide d'un travail de description très complet des closoirs et d'identification des motifs, ainsi que l'analyse de la répartition spatiale des différents thèmes. Nous ne développerons pas ici cette étude, au vu de la publication très prochaine d'un article lui étant dédié, néanmoins, nous mentionnerons simplement que l'organisation iconographique du plafond peint s'avère singulière par rapport aux autres ensembles de plafonds peints connus de la région, comme celui de Capestang, de Lagrasse ou encore de Montpellier et de Carcassonne même. En effet, le plafond du 19 rue de

---

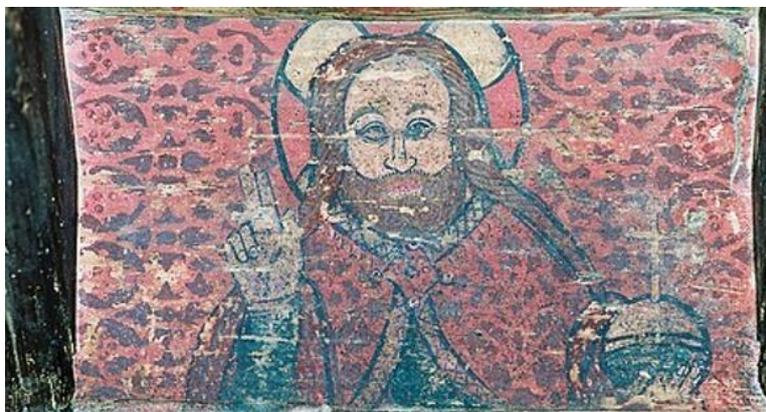
<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.p.63

<sup>40</sup> La famille Vigores est clairement nommée comme propriétaire de l'hôtellerie en 1533, ainsi que dans un document de 1519 dans lesquels ils sont assimilés à une hôtellerie, *Ibidem*, p.65. Ils sont également propriétaires de plusieurs bâtiments voisins du carron du Lion d'Or, pour des parcelles de valeurs moyennes: une forge, une bâtisse en ruine et quelques terres agricoles. *Ibidem*, p.80

<sup>41</sup> *Ibidem*.p.83

Verdun ne semble pas porter un message individuel émanant du propriétaire de l'hôtellerie, mais plutôt un message global, objectif et impersonnel destiné à la clientèle nombreuse du lieu, résultant un effet de « protection impersonnelle » apporté notamment par la figure centrale du Christ entouré des apôtres <sup>42</sup>(fig.9)



*Fig.9. Plafond du 19 rue de Verdun, poutre centrale, figure du Christ ; Photo : atelier Baudin-Savreux, 2007*

L'ensemble peint présent sur le plafond a pu être observé par Hugo Chatevaire en 2014. Il le décrit alors comme en « relatif bon état ». Étant donné la restauration récente du plafond le protégeant des affres du temps et de l'activité domestique de la pièce, nous pouvons supposer que l'état général du plafond n'a pas (ou très faiblement) varié depuis la dernière fois où il a été documenté.

### **Le plafonds du 49 et 51 rue de Verdun, Carcassonne (Occitanie, Aude)**

Les plafonds peints situés au 49-51 rue de Verdun sont un nouvel exemple de découverte fortuite de décors médiévaux à l'occasion de travaux d'une restauration immobilière. L'immeuble présente un plan qui a été modifié au XIXe siècle (ajout d'un escalier, percement des murs et menuiseries), les salles abritant les plafonds peints se situent dans la partie centrale du bâtiment, dans la partie correspondant au deuxième corps de logis du carron de Pech (de son appellation du XVIe siècle). Les travaux de réaménagement avaient pour objectif de

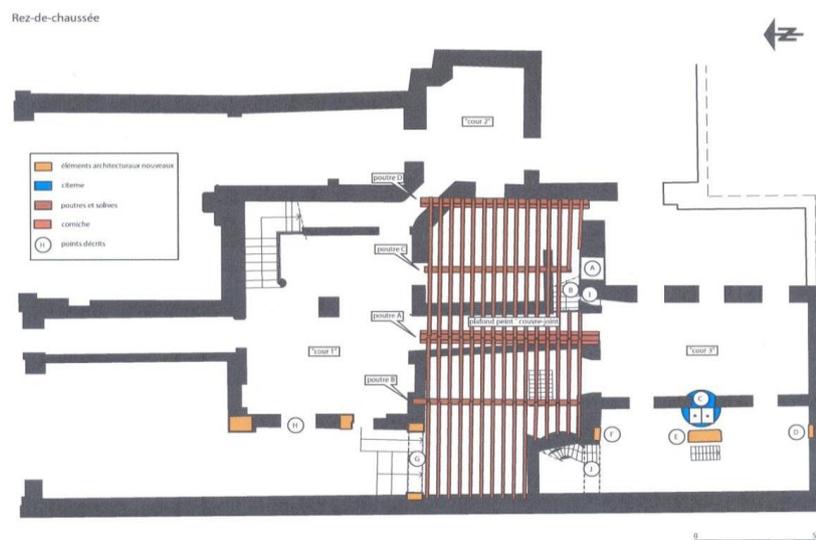
---

<sup>42</sup> *Ibidem*.p.175

transformer les pièces du premier étage en logement et de laisser les pièces du rez-de-chaussée conserver leurs espaces de commerces.

Découvert en 2003 lors de sondages, puis mis au jour en 2006, ces plafonds ont pu faire l'objet de plusieurs études ces dernières années, dont la dernière est de nouveau celle d'Hugo Chatevaire, mentionnée dans les précédentes notices<sup>43</sup>.

Le plafond du rez-de-chaussée, anciennement dissimulé sous un faux plafond et sous un badigeon blanc, nous est parvenu, sinon dans son intégralité, dans un excellent état de conservation, à tel point que la ville n'a pas jugé nécessaire de le faire restaurer. Une partie de la surface où le plafond semble se poursuivre est actuellement occupée par un commerce, néanmoins, les sondages effectués sous le faux plafond XVIIIe siècle toujours en place semblent attester de l'absence de décor peint dans cette partie. Une seconde partie du plafond présente dans ce même commerce n'a quand a elle pas pu faire l'objet de sondage, un faux plafond plus récent obstruant l'accès aux poutres médiévales (fig.10 et fig.11).



**Fig.10. Plan du plafond du rez de chaussée du 49-51 rue de Verdun. Image : Jean-Michel Martin**

<sup>43</sup> Hugo CHATEVAIRE, *La maison, l'Homme et les images, op.cit.*



*Fig.11. Plafond peint du 49-51 rue de Verdun, rez-de-chaussée après dégagement. Photo : Marie-France Pauly, 2007*

Les motifs peints s'étendent sur les couvre-joints et les closoirs. Les couvre-joints sont fixés aux merrains de façon à réaliser des carrés, et sont peints sur leurs extérieurs de deux bandes en dents de scie noires. Ces bandes encadrent une frise de feuilles bleues et rouges rehaussée de noir sur un fond blanc, duquel se détache par endroit une fleur noire (fig.12).



*Fig.12. Couvre-joint du 49-51 rue de Verdun. Photo : Marie-France Pauly, 2007*

Les fonds des closoirs, dont cinquante-neuf sont encore visibles, présentent un décor exécuté au pochoir, formant des motifs géométriques, de feuilles, d'entrelacs ou de fleurs à quatre ou cinq pétales, sur des fonds rouges ou bleus. La majorité des sujets des closoirs alternent des figures animales et hybrides (zoomorphes ou anthropomorphes), ainsi que des scènes profanes complétées de phylactères, tandis que sur une poutre figurent des artisans au travail. Ces derniers motifs qu'on rencontre peu dans les décors de plafonds peints, comportent des

inscriptions dans le fond du closoir qui semblent légènder l'activité représentée (fig.13 et fig.14). On note également l'image d'un panier de fleurs ainsi que le monogramme « IHS ».



**Fig.13. Closoir du 49-51 rue de Verdun, forgeron**      **Fig.14. Closoir du 49-51 rue de Verdun, artisan avec inscription «je fais tort».** Image : J.M. Martin      Image :J.M Martin

Seuls deux closoirs tranchent avec le reste des images de ce plafond<sup>44</sup>, on peut y apercevoir deux bustes d'hommes nimbés, identifiés jusqu'à présent comme des apôtres. La présence à l'origine d'un cycle des apôtres entourant le Christ est à soupçonner, mais ne peut être affirmée avec certitude compte tenu des fortes lacunes du décor de cette poutre, où il manque aujourd'hui douze décors de closoir<sup>45</sup>.

Dans son article de 2009, Jean-Michel Martin consacre une rapide étude à ce plafond, relatant les différentes étapes de la découverte des ensembles peints et de la mise en œuvre des procédures de protection et de restauration de ceux-ci. Il effectue cependant une rapide étude du plafond peint se situant au rez-de-chaussée, fournissant un bref inventaire descriptif des closoirs, ainsi qu'une description plus générale de l'organisation spatiale et technique du bâtiment abritant les plafonds<sup>46</sup>.

Hugo Chatevaire reprend la description iconographique et a pu déchiffrer la majeure partie des inscriptions figurant sur les différents closoirs, lui permettant ainsi une identification plus précise des scènes représentés. Il revient notamment sur le sens donné à un closoir par Jean-

<sup>44</sup> Ils sont situés sur la face ouest de la poutre C, repérable dans le plan de Jean-Michel Martin, fig.

<sup>45</sup> Hugo CHATEVAIRE, *La maison, l'Homme et les images*, op.cit.p.128

<sup>46</sup> Jean-Michel MARTIN, « Restauration immobilière, histoire de l'art et fiscalité : un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008, Perpignan, ed. Presses universitaires de Perpignan, 2009, p.217-231

Michel Martin : ce dernier décrit une scène figurant un personnage masculin portant des outres de vin <sup>47</sup>(fig.15) Ces outres sont en fait remplies de vent, ce que précise l'inscription et change drastiquement l'intention de l'image.



*Fig.15. Plafond du 49-51 rue de Verdun, rez-de-chaussée, Figure d'homme portant des outres remplies de vent. Image : Hugo Chatevaire, 2014*

Ainsi, les représentations des différents métiers de l'artisanat sont complétées par des inscriptions tournant les artisans en dérision. Ces parodies, juxtaposées à des images mettant en avant les valeurs aristocratiques, comme par exemple des personnages combattant (fig.16) (figures qu'il est possible de retrouver dans d'autres plafonds, comme celui de Capestang), forment un discours affirmant la position sociale du propriétaire qui s'identifie à l'aristocratie<sup>48</sup>.



*Fig.16. Plafond du 49-51 rue de Verdun, rez-de-chaussée, Homme combattant. Image : Hugo Chatevaire, 2014*

---

<sup>47</sup> Jean-Michel MARTIN, « Restauration immobilière, histoire de l'art et fiscalité : un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne », *op.cit.*, p.225

<sup>48</sup> Hugo CHATEVAIRE, *La maison, l'Homme et les images*, *op.cit.* p. 109

Le plafond peint du premier étage a été découvert sous un badigeon blanc au cours de la même campagne de sondages que le plafond du rez-de-chaussée en 2003. Son dégagement en 2006 a laissé apparaître des peintures médiévales dans un état de conservation beaucoup plus altéré que le plafond du niveau inférieur, dû à plusieurs remaniements au niveau de murs mitoyens, au piquetage engendré par la pose des caissons du faux plafond qui les recouvrait, ainsi qu'à la reprise intégrale de la partie occidentale du plafond au XIXe siècle<sup>49</sup>.

Le décor est de proportion et d'organisation similaire au rez-de-chaussée, avec des couvre-joints aux motifs de feuilles et de dents de scie, disposés sur les merrains en modules formant des carrés. En outre, les closoirs figurent des thèmes sensiblement différents de ceux du précédent plafond. Il y figure des animaux, hybrides, mais aussi des représentations de danses, des illustrations de fables, ou encore la représentation d'une fleur et d'un phallus<sup>50</sup>.

Jean-Michel Martin dans son article de 2008 ne réalise pas l'étude de ce plafond, énumérant uniquement les différentes étapes réalisées lors de l'intervention de restauration de 2006, et accompagnées de renseignements sur la structure du plafond<sup>51</sup>.

Les travaux de restauration du plafond qui ont été décidés quelques mois après sa découverte ont été réalisés par l'atelier Baudin-Savreux, et ont consisté au dégagement complet du badigeon recouvrant les peintures, à la fixation de ces dernières, ainsi que l'application de mesures de conservation du support des décors par un traitement des bois. Quelques lacunes du décor peint ont été comblées quand le motif le permettait.

L'expertise dendrochronologique effectuée sur les deux ensembles peints donne des résultats identiques datant l'abattage des poutres des années 1451 ou 1452, les chercheurs s'accordant sur le fait que ces plafonds aient été réalisés, sinon lors de la même campagne de décoration, au moins à la même période. C'est à partir de l'établissement de cette date repère que la recherche du commanditaire de ces décors a pu commencer.

L'identification du commanditaire de ce plafond a été réalisée par Jean-Louis Bonnet et Jean-Michel Martin, qui s'appuient également pour leur recherche, sur les résultats de l'étude du bâti et de la façade du bâtiment afin de mieux comprendre la configuration médiévale des différents espaces, pour un édifice dont la date de construction n'est certes pas connue, mais que nous

---

<sup>49</sup> Jean-Louis BONNET et Jean-Michel MARTIN., « Un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques de l'Aude*, tome CIV, 2004, p.95

<sup>50</sup> *Ibidem.* p.131-142

<sup>51</sup> Jean-Michel MARTIN, « Restauration immobilière, histoire de l'art et fiscalité : un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne », *op.cit.*, p.217-231

pouvons au moins faire remonter au XVe siècle, période où des poutres sont installées. L'étude et la comparaison des différents plans de compoix conservés aux archives départementales de l'Aude (en particulier celui de 1672 mentionnant les anciens propriétaires ainsi que leurs professions<sup>52</sup>, et celui de 1533) a permis de révéler le nom de Pierre Belissen comme étant le propriétaire de la parcelle aux plafonds peints en 1478, soit vingt ans après la date arrêtée par l'analyse dendrochronologique. Jean-Louis Bonnet et Jean-Michel Martin retracent ainsi l'historique du carron de Pech du XVe siècle jusqu'au XVIIe siècle, reconstituant dans le même temps les modifications internes des parcelles et subdivisions des espaces qui ont scandé les décors peints sur plusieurs salles<sup>53</sup>.

Hugo Chatevaire va plus loin dans la connaissance du propriétaire du 49-51 rue de Verdun et reconstitue le profil social et économique de la famille Bellissen sur plusieurs générations<sup>54</sup>. Pierre de Belissen, riche marchand établi à Carcassonne, connaît une grande prospérité dans les années 1470 et est attesté comme propriétaire du 49-51 rue de Verdun en 1472, les archives ne remontant pas plus loin que cette date laisse néanmoins un écart avec les résultats de la dendrochronologie. Pourtant, le décor de très belle facture, ainsi que la marque des marchands figurant sur un closoir (fig.17), semblent conforter les Belissen comme commanditaires de ces décors.



***Fig.17. Closoir figurant un ange tenant la marque des marchands. Image : Hugo Chatevaire, 2014***

---

<sup>52</sup> Il s'agit d'une copie du XVIIIe siècle recensant les différents carrons de la bastide Saint-Louis.

<sup>53</sup> Jean-Louis BONNET et Jean-Michel MARTIN., « Un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques de l'Aude*, tome CIV, 2004, p. 89-102

<sup>54</sup>Hugo CHATEVAIRE, *La maison, l'Homme et les images*, op.cit. p. 47-63

Si Hugo Chatevaire ne propose pas de fonction déterminée de ce bâtiment, l'hypothèse d'un hôtel particulier revient à plusieurs reprises<sup>55</sup>, la question de la relation à l'image et à la fonction du lieu s'est alors posée, l'un ne suffisant pas ici à déterminer l'autre.

J. Bonnet et J.M. Martin ne procèdent pas à une étude de la répartition des décors des closoirs, du fait du nombre trop important de lacunes dans l'ensemble qui présente des risques de fausser l'interprétation. Hugo Chatevaire cependant, effectue ce travail<sup>56</sup>, explorant les différentes correspondances entre les différents thèmes et leur agencement. Il remarque également l'absence de représentations héraldiques et de symboles royaux ce qui paraît étonnant, car les écus sont très souvent employés dans les décors de plafonds peints afin de montrer le « réseau social » du commanditaire<sup>57</sup>, sorte d'ostentation du « carnet d'adresses » et marqueur social puissant. Malgré tout, ces plafonds sont bel et bien au service de l'image du propriétaire, comme mentionné plus à travers l'exemple des images tournant en dérision la condition d'artisan. Il ne s'agit ici que d'un des nombreux jeux et dialogues symboliques que ces plafonds mettent en place. Images positives et plaisir des yeux se mêlent à des jeux de miroirs à travers les figures humaines et animales, de dédoublements, où le discours moral se fait implicite.

Nous n'avons malheureusement pas eu l'autorisation d'aller voir ces deux plafonds *in situ*. Leur dernier état de conservation attesté est celui de 2007, qui a pu être documenté par Marie-France Pauly. Néanmoins, il semblerait que les closoirs du rez-de-chaussée soient encore en partie protégés par un faux plafond, tandis que le plafond peint du premier étage bénéficie de sa récente restauration, qui peut laisser à supposer que son état n'a que faiblement varié.

## **I.2. Historiographie des peintures murales médiévales de la ville de Carcassonne**

---

<sup>55</sup> Notamment dans les études de Jean-Michel Martin, *op.cit* p.219, et Jean-Louis Bonnet, *op.cit.*, p.98

<sup>56</sup> Les résultats et les détails de l'étude très complète d'Hugo Chatevaire ne seront pas repris ici, car ses travaux vont prochainement faire l'objet d'une publication dans la revue de la Société d'Etudes Scientifiques de l'Aude.

<sup>57</sup> Pierre-Olivier Dittmar, « Des plafonds au mur (l'image domestique) », [http://www.academia.edu/6897663/ Du plafond au mur limage domestique](http://www.academia.edu/6897663/Du_plafond_au_mur_limage_domestique), 2011

Les peintures murales médiévales sont un objet de recherche beaucoup plus ancien que les peintures de plafonds peints et disposent d'une historiographie abondante.

La redécouverte de la polychromie des édifices au début du XIXe siècle a rapidement suscité l'intérêt de la Commission des monuments historiques, mais la prise de conscience de la valeur historique et patrimoniale de ces décors n'a véritablement eu lieu que dans les années 1840 avec le constat de Prosper Mérimée de la disparition de nombreux ensembles picturaux<sup>58</sup>. Il s'en est suivi la mise en place de la réalisation quasi-systématique de relevés des peintures murales, effectués par des artistes ou restaurateurs et qui ont ensuite été achetés par la Commission des monuments historiques pour leur fonds d'archives. Les premières études monographiques de peintures murales médiévales ont rapidement vu le jour, notamment avec les travaux de Prosper Mérimée concernant l'ensemble peint de Saint-Savin sur Gartempes en 1849<sup>59</sup>, et n'ont cessé de se développer aux siècles suivants. Des premiers travaux de réflexion visant une classification stylistique et chronologique des ensembles de peinture murale en France a débuté dès les années 1830 et se sont poursuivis durant le XXe siècle, force de découvertes toujours plus nombreuses d'ensembles peints<sup>60</sup>. Ces inventaires sont en partie de inventaires locaux, mais sont parfois plus ambitieux comme les travaux de Paul Deschamps et Marc Thibout, proposant en 1951 un état des lieux de la peinture murale en France du haut Moyen Âge jusqu'à l'époque romane, suivi quelques années plus tard par un second ouvrage traitant de la peinture murale gothique<sup>61</sup>. En 1967, Robert Mesuret publie à son tour un inventaire des peintures murales du Sud-ouest de la France<sup>62</sup>, ouvrage qui continue de servir de socle aux recherches actuelles. Car les peintures murales de France, sont pour la plupart connues, mais n'ont pas

---

<sup>58</sup> Jannie Mayer, « Un conservatoire des peintures murales françaises : les relevés de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine », dans *Le dévoilement de la couleur, relevés et copies des peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance*, exposition du 15 décembre 2004 au 28 février 2005 à la Conciergerie de Paris, ed. du Patrimoine, Paris, 2004, p. 47-61

<sup>59</sup> Prosper Mérimée, *Peintures de Saint-Savin, département de la Vienne*, Imprimerie Royale, Paris, 1845-1849, 119p.

<sup>60</sup> Citons à titre d'exemple le premier véritable ouvrage de synthèse de la peinture murale de Pierre Henri Gélis Didot et d'Henri Laffillée, *La peinture décorative en France de XIe au XVIe siècle*, de 1889, déjà cité plus haut dans le texte.

<sup>61</sup> Paul DESCHAMPS, Marc, THIBOUT *La peinture murale en France. Le haut moyen Age et l'époque romane*, ed. d'histoire et d'art, ed. Plon, Paris, 1951, 178p, et *La peinture murale en France au début de l'époque gothique : de Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V : 1180-1380*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1963, 258p

<sup>62</sup> Robert MESURET, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle : Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix*, ed. A. et J. ed. Picard, Paris, 1967, 312p

toutes fait l'objet d'une étude ou d'un inventaire récent<sup>63</sup>, et les nouvelles découvertes dont certaines majeures comme les peintures de l'église de Saint-Pierre d'Ourjout en 2012, demandent à ce que les corpus soient régulièrement révisés.

De même que pour l'étude des plafonds peints, les peintures murales bénéficient de l'apport des nouvelles connaissances scientifiques depuis les années 1990. En effet, la collaboration entre historiens de l'art, restaurateurs et archéologues a permis la mise en place de nouvelles méthodes d'analyses, aboutissant à une meilleure compréhension des techniques, des pigments employés ainsi que des gestes du peintre<sup>64</sup>. Cette interdisciplinarité a permis de voir émerger de nouvelles problématiques en histoire de l'art, comme les questions relatives au dialogue entre les images et à leurs fonctions. Ces problématiques renouvelées ont fait l'objet d'une synthèse en 2015 dans l'ouvrage dirigé par Jérôme Baschet et Pierre Olivier Dittmar, dans lequel est proposé un travail redéfinition de notions fondamentales, comme la notion de programme iconographique, à travers des cas d'études concrets<sup>65</sup>.

Concernant la ville de Carcassonne, les peintures murales médiévales de la ville ont fait parties de deux inventaires qui remontent tous les deux à des dates anciennes. Nous avons déjà cité l'inventaire des peintures murales du Languedoc effectué par Robert Mesuret en 1967, il faut aussi citer celui réalisé par Christine Monteil en 1984 également évoqué en introduction<sup>66</sup>. Ce dernier présente l'inconvénient de ne couvrir uniquement la période allant de 1270 à 1400, et ne prend donc pas en compte les peintures murales romanes de la cité.

Comme énoncé en introduction, les recherches effectuées nous ont permis d'établir la présence de seulement deux ensembles de peintures murales médiévales dans la ville de Carcassonne, tous deux situés dans l'enceinte de la cité (fig.18). L'un d'entre eux est situé dans la salle dite ronde du château comtal de Carcassonne est daté de l'époque romane<sup>67</sup>. L'étude des peintures romanes du Midi ainsi que de l'Espagne et d'Italie connaît actuellement une grande dynamique

---

<sup>63</sup> Nous pouvons citer les travaux en cours de Camille Bressolles, réalisant pour son master un inventaire des peintures murales médiévales du Gers et dont la soutenance aura lieu cette année.

<sup>64</sup> Carolina SARRADE, « La nef de Saint-Savin : deux ateliers, deux techniques, approche archéologique des peintures », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, La peinture murale à l'époque romane*, Actes des XLVIIe journées romanes de Cuxa du 6 au 11 juillet 2015, Association culturelle de Cuxa, t. XLVII, Cuxa, 2016, p.103-116, et Anne LETURQUE, « Concevoir et réaliser un décor peint au Moyen Âge en Catalogne : l'exemple de Saint-Martin de Fenollar », *ibidem*, p.117-128

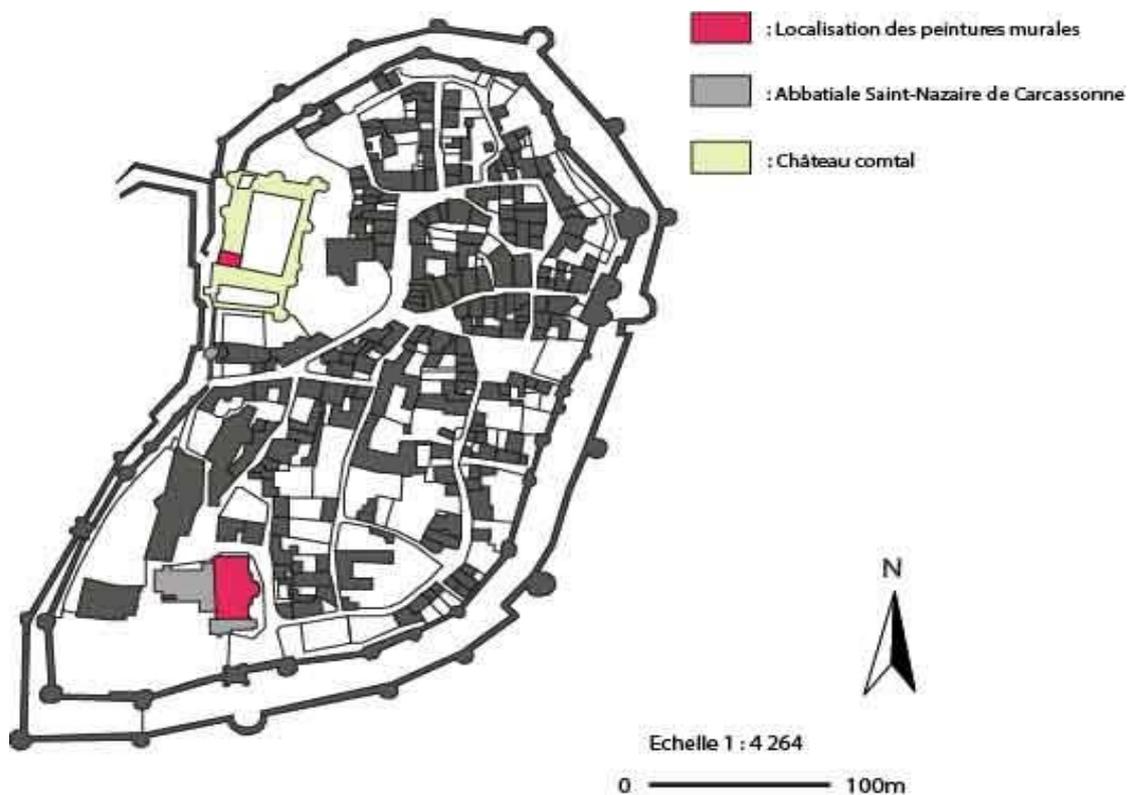
<sup>65</sup> Jérôme BASCHET (dir.), Pierre Olivier DITTMAR, et al, *Les images dans l'Occident Médiéval*, ed. Brepols, Turnhout, 2015, 507p.

<sup>66</sup> Christine MONTEIL, *Inventaire des peintures murales de l'Aude et de l'Hérault : 1270-1400, op.cit.*

<sup>67</sup> Pour davantage d'informations concernant ces peintures, nous renvoyons à la partie dédiée au cas d'étude de ce mémoire.

et bénéficient de l'apport des nouvelles technologies en matière de techniques et outils de recherche. Nous pouvons ainsi citer l'exemple du groupe de recherche Art Picta de l'Université de Barcelone qui étudie les échanges artistiques entre Catalogne et sud de la France, en particulier les courants artistiques qui traversent les Pyrénées, en s'appuyant sur les nouvelles techniques de cartographie numérique permettant de mieux apercevoir ces échanges<sup>68</sup>.

Le second ensemble de peintures murales présent à Carcassonne est situé à quelques deux cents mètres du château comtal, dans l'abbatiale Saint-Nazaire et est daté d'une période bien postérieure au premier ensemble. Le corpus de la cité de Carcassonne présente donc l'intérêt de posséder un ensemble de peintures murales dans un contexte civil, et un second ensemble plus tardif dans un édifice culturel.



**Fig.18. Situation des peintures murales médiévales dans la cité de Carcassonne. Relevé de plan cadastral 1995. Fond de plan : géoportail.gouv.fr**

<sup>68</sup> MilagroS GUARDIA, « Une nouvelle géographie de la peinture murale romane ? », dans dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, La peinture murale à l'époque romane*, Actes des XLVIIe journées romanes de Cuxa du 6 au 11 juillet 2015, Association culturelle de Cuxa, t. XLVII, Cuxa, 2016, p.87-103

## Les peintures murales de la basilique Saint Nazaire de Carcassonne :

Dans son inventaire des peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, Robert Mesuret fait mention des peintures murales de l'ancienne cathédrale Saint-Nazaire de Carcassonne, dans sa partie dédiée aux peintures disparues<sup>69</sup>. Pourtant, quelques traces de polychromies sont encore bien visibles dans la basilique, et si nous ne pouvons pas parler d'ensemble peint à proprement parler, il est possible de distinguer des fragments de peintures, ainsi que des « spectres » dessinant la silhouette des motifs et n'ayant jamais été mentionnés dans les précédentes études.

Avant d'aborder la répartition spatiale et l'historiographie de ces peintures, il est nécessaire de retracer les événements historiques ayant trait à la construction de l'édifice, suivi d'une brève description du plan de ce dernier. Considérant le caractère inédit de certains des fragments de peinture murale, des premières hypothèses de datation ont pu être effectuées et figurent dans notre développement.

L'actuelle basilique Saint-Nazaire, ancienne cathédrale Saint-Nazaire et Saint-Celse, a connu deux campagnes majeures de construction.

La cathédrale romane fut construite entre la fin du XI<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>70</sup>, sur un premier édifice fondé par saint Gimer (902-931) au début du Xe siècle<sup>71</sup>. Le chantier de reconstruction de la cathédrale, après avoir été consacré par le Pape Urbain II en 1096<sup>72</sup>, est terminé en 1150, suivi quelques années après par l'achèvement d'un cloître du côté méridional de l'édifice<sup>73</sup>. Un plan cruciforme fut donné à la cathédrale lors de l'élévation d'un nouveau sanctuaire et d'un transept gothique, achevé sous la direction de l'évêque Pierre de Rochefort<sup>74</sup> entre le troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle et le premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle. Le tombeau de cet évêque, datant de la même campagne de construction, se situe dans une chapelle entre le croisillon nord et la nef romane<sup>75</sup>. Une sacristie, ainsi qu'une chapelle dédiée à l'évêque

---

<sup>69</sup> Robert Mesuret, *peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, op.cit., p.62

<sup>70</sup> Philippe WOLFF (dir.), *Histoire du Languedoc*, Privat, Toulouse, 1967, rééd. 2000, p.156

<sup>71</sup> Joseph POUX, *La cité de Carcassonne : histoire et description, L'épanouissement, 1067-1466*, t.II, Privat, Paris, 1931, p.21

<sup>72</sup> Eugène Emmanuel VIOLLET LE DUC, *La cité de Carcassonne*, réédition augmentée de figures et plans, ed. Pica Cicero SCOP, La Garenne-Colombes, 1982, p.103

<sup>73</sup> Joseph POUX, *La cité de Carcassonne : histoire et description, L'épanouissement*, op.cit., p.23-24

<sup>74</sup> Mentionné aussi sous le nom de Pierre de Roquefort (1300-1322)

<sup>75</sup> G.J. MOT, « Les tombeaux gothiques de Saint-Nazaire de Carcassonne », dans *Bulletin Monumental*, n°2, vol.111, 1953, p.125-140

Radulphe (1255-1266) ont été élevées sur le flanc sud du transept dans les années 1260. La nouvelle partie orientale de l'abbatiale reprend les formes architecturales du nord de la France, néanmoins le parti choisi a été celui de l'harmonisation avec la nef romane plus ancienne, via la reprise de la forme des piliers de la nef dans le transept, offrant une cohérence visuelle d'ensemble<sup>76</sup>. Les vingt-deux verrières éclairant la partie orientale de l'édifice, ainsi que les vingt-deux sculptures intégrées aux piliers du sanctuaire et à la croisée du transept, sont également réalisées au cours de la même campagne de construction du XIVe siècle (seules les parties hautes des verrières, en grisaille, ont été réalisées à l'époque moderne). La cathédrale ne semble pas avoir connu de campagne de travaux après la reconstruction du XIVe autre que des réparations effectuées dans la sacristie et le réaménagement de chapelles dans le collatéral sud au XVe siècle.

Le manque de moyens financiers au XVIIIe puis au début du XIXe siècle entraîne le délabrement progressif de l'édifice, qui voit son cloître démolir en 1792. En 1801, le siège de l'évêché est transféré dans la ville basse de Carcassonne, à l'église Saint-Michel. Il faut attendre le classement de l'édifice au titre des Monuments Historiques en 1840 pour mettre en place un projet de restauration de l'ensemble de l'abbatiale Saint-Nazaire, qui fut appliqué dans les années qui suivirent son inscription.

Le plan actuel de la basilique (fig.20) conserve la nef romane du XIe et XIIe siècles. Celle-ci est constituée d'une avant nef à une travée, et s'étend sur six travées présentant un voûtement en berceau sur des arcs doubleaux. Elle est flanquée de deux collatéraux également voûtés en berceau. L'entrée principale destinée aux fidèles de la basilique, a été ménagée dans la troisième travée du collatéral nord. Les deux chapelles situées dans les deux premières travées du collatéral sud ont été modifiées au début du XVe siècle et présentent des voûtes d'ogives, de même que les deux chapelles plus importantes situées de chaque côté de la nef, au niveau des cinquième et sixième travées. Accolées au bras sud du transept se situent la chapelle de l'évêque Guillaume Radulphe, ainsi que la sacristie, qui a fait l'objet de modifications au XVe siècle<sup>77</sup>, toutes deux sont voûtées d'ogives. Une crypte datée du XIe siècle, dégagée en 1867, se situe sous le sanctuaire<sup>78</sup>. Le transept, également voûté d'ogives présente des bras de

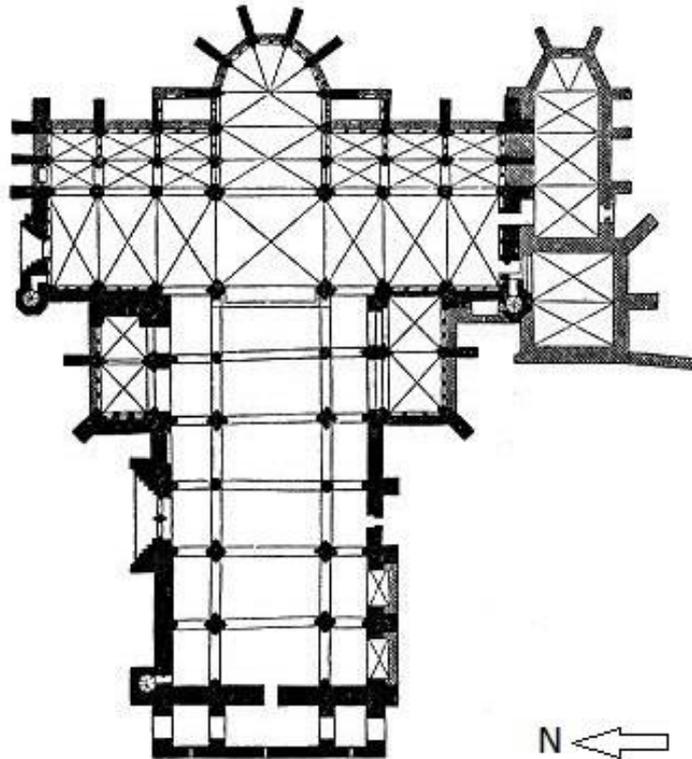
---

<sup>76</sup>Marcel DURLIAT., « Le vitrail gothique et ses rapports avec l'architecture et la peinture murale en France méridionale », dans *Les vitraux de Narbonne, L'essor du vitrail gothique dans le sud de l'Europe*, actes du 2<sup>e</sup> colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen Âge, Palais des évêques de Narbonne, 30 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1990, Narbonne, 1992, p. 26

<sup>77</sup>Eugène Emmanuel VIOLLET LE DUC, , p.176

<sup>78</sup>*Ibidem.* p.172

longueur inégale, ouvrant chacun sur trois chapelles orientées à fonds plats et voûtées d'ogives. La travée de chœur présente une voûte d'ogives à six quartiers, et ouvre sur une abside voûtée d'ogives à huit quartiers.



*Fig.20. Plan au sol de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne, image : Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, La cité de Carcassonne, réédition augmentée de figures et plans, ed. Pica Cicero SCOP, La Garenne-Colombes, 1982*

La cathédrale est considérée comme la première réalisation de style rayonnant dans le Languedoc, et son chevet ne présente pas de véritable rupture avec les créations architecturales du nord<sup>79</sup>, toutefois, son chantier reste original par la volonté d'harmonisation avec l'architecture romane préexistante.

La documentation traitant des peintures murales de l'édifice de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne est assez maigre, compte tenu de l'état de conservation des peintures (rappelons que celles-ci sont recensées comme « disparues » en 1967 et sont actuellement

---

<sup>79</sup>Marcel DURLIAT., « Le vitrail gothique et ses rapports avec l'architecture et la peinture murale en France méridionale », *op.cit.*, p. 26

réduites à l'état de traces), celles-ci n'ont fait l'objet d'une étude qu'au moment de leur premier recensement au milieu du XIXe siècle. Il faut donc, afin de trouver mentions de ces décors pour des périodes plus récentes, se tourner vers des études plus globales ayant pour sujets l'architecture de la basilique, ses sculptures, ou encore ses vitraux.

E.E Viollet-le-Duc dans son ouvrage *La cité de Carcassonne*, établit une description détaillée de l'édifice, ainsi que l'historique de ses différentes phases successives de construction et ses modifications. Il y décrit le sanctuaire comme « entièrement peint »<sup>80</sup>, mettant en relation le décor de peintures murales avec les verrières de la basilique et en fonction desquelles le décor peint aurait été réalisé. Ce point est repris par Robert Mesuret qui décrit les peintures de l'abside en citant des passages du rapport écrits par E.E. Viollet-le-Duc et n'y ajoute aucun élément d'analyse, remarquant seulement que la disparition des peintures aurait pu être engendrée par les travaux de restauration effectués au XIXe siècle<sup>81</sup>.

Le rapport qu'E.E. Viollet-le-Duc a effectué lors de cette intervention de restauration en 1844 est donc le témoignage le plus précieux et le plus complet de ces peintures murales. Plusieurs relevés du décor peint dont une planche aquarellée, aujourd'hui conservés à la Médiathèque d'Architecture et du Patrimoine<sup>82</sup>, ont été réalisés de sa main, certains illustrant aujourd'hui son ouvrage dédié à la cité de Carcassonne<sup>83</sup>, ainsi que l'*Encyclopédie médiévale*<sup>84</sup>. Ces documents sont annotés d'indications renseignant les couleurs des peintures, les sujets représentés, l'organisation des motifs ainsi qu'une hypothèse de datation du XIVe siècle de l'ensemble des peintures.

L'architecte dresse une description très précise du décor de la voûte de l'abside de la basilique<sup>85</sup>. Ce décor se développe principalement sur la travée de chœur au-dessous de laquelle devait se trouver le maître autel, ainsi que sur le quartier occidental de la voûte de l'abside (fig.21). Le décor se compose de frises ornementales à motifs géométriques sur les voûtains, servant d'éléments de séparation entre des personnages disposés dans les différents quartiers de la voûte. Ces personnages ont été identifiés par E.E. Viollet-le-Duc, il s'agirait du Christ dans une

---

<sup>80</sup>Eugène Emmanuel VIOLLET LE DUC, *La cité de Carcassonne*, ed. Cairn, Pau, 2011 [1<sup>e</sup> ed.1870], p.174

<sup>81</sup> Robert Mesuret, *peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle*, op.cit., p.62

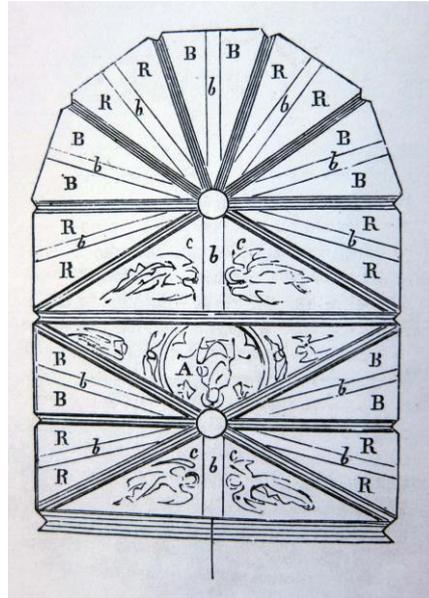
<sup>82</sup> Sous la côte 2012/024/33

<sup>83</sup> Eugène Emmanuel VIOLLET LE DUC, *La cité de Carcassonne*, réédition augmentée de figures et plans, ed. Pica Cicero SCOP, La Garenne-Colombes, 1982, 115p.

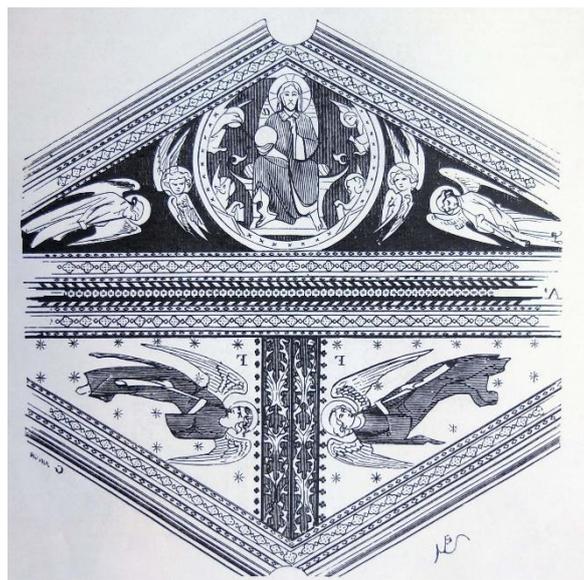
<sup>84</sup> Eugène Emmanuel VIOLLET LE DUC, *Encyclopédie médiévale*, éd. Revue et corrigée par BERNAGE G., 1995 [1<sup>e</sup> éd. 1870], 720p.

<sup>85</sup>Eugène Emmanuel VIOLLET LE DUC, *Encyclopédie médiévale*, éd. Revue et corrigée par BERNAGE G., 1995 [1<sup>e</sup> éd. 1870], p.625-627

mandorle, entouré des signes des évangélistes, et de deux têtes ailées de séraphins, ainsi que trois paires d'anges organisés symétriquement les uns aux autres et séparés par des bandes ornées de motifs végétaux (fig.22).

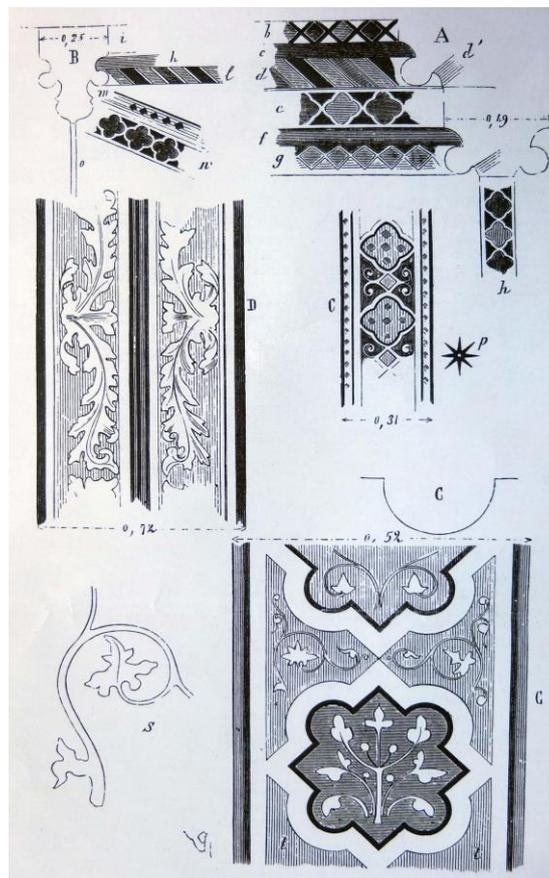


*Fig.21. Schéma du décor peint de la voûte du chœur de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne, réalisé par E.E. Viollet-le-Duc, Encyclopédie médiévale, éd. Revue et corrigée par BERNAGE G., 1995 [1<sup>e</sup> éd. 1870], p.625*



*Fig.22. Schéma du décor peint de la voûte du chœur de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne, détails, réalisé par E.E. Viollet-le-Duc, Encyclopédie médiévale, éd. Revue et corrigée par BERNAGE G., 1995 [1<sup>e</sup> éd. 1870], p.625*

E.E. Viollet-le-Duc fournit également une explication justifiant la quasi absence de l'utilisation de l'or et du bleu dans cet ensemble, qui n'ont été employés que pour la réalisation du nimbe crucifère doré et du fond bleu derrière le Christ. Selon lui, les difficultés économiques auxquelles faisaient face les religieux de la cathédrale auraient été déterminant dans le choix de couleurs peu onéreuses<sup>86</sup>. L'auteur poursuit de la même façon la description des peintures ornementales des différents piliers du chœur, dont un présente un décor de « carrés à quatre lobes alternativement vert bleu et ocre et jaune » (fig.23), et un autre présente un décor historié (fig.24) Il mentionne également des « écus armoyés sur des fonds verts » dans la première arcature méridionale du chœur, ces écus ont fait l'objet d'un relevé aquarelle, en restituant ainsi les couleurs d'origine (fig.25). Les mitres surmontant ces écus suggèrent que leurs propriétaires avaient un statut d'évêque, ils n'ont néanmoins pas été identifiés.



*Fig.23. Schéma du décor peint de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne, détails de pilier et frises ornementales, réalisé par E.E. Viollet-le-Duc, Encyclopédie médiévale, éd. Revue et corrigée par BERNAGE G., 1995 [1<sup>e</sup> éd. 1870], p.626*

<sup>86</sup> *Ibidem.*



**Fig.24. Relevé du décor peint de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne, carré polylobé contenant des une scène historiée. Réalisé par E.E. Viollet-le-Duc, Cathédrales de Clermont-du-Puy, de Reims et église Saint-Nazaire à Carcassonne, Restauration de Viollet-le-Duc, côte : 2012/024/33, n° dessin : 26175**



**Fig.25. Relevé aquarelle du décor peint de l'arcature du chœur de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne, Écus surmontés de mitres. Réalisé par E.E. Viollet-le-Duc, Cathédrales de Clermont-du-Puy, de Reims et église Saint-Nazaire à Carcassonne, Restauration de Viollet-le-Duc, côte : 2012/024/33, n° dessin : 26152**

Lors de son étude dédiée aux verrières de la basilique en 1992, Marcel Durliat semble suivre les hypothèses formulées par E.E. Viollet-le-Duc et maintient la datation des ensembles au XIV<sup>e</sup> siècle, juste après la campagne de reconstruction du sanctuaire. Pourtant, si on trouve mention des peintures de la voûte de l'abside de l'abbatiale, le reste du décor peint ne fait pas l'objet de nouvelles descriptions, seulement de mentions incluant les peintures murales dans un ensemble « d'une grande cohérence ». L'auteur identifie les peintures murales comme appartenant à l'art rayonnant, formant un décor qui « [les peintures] couvraient tout ce qui n'était pas vitrail »<sup>87</sup>. Il fait ainsi, comme E.E. Viollet-le-Duc avant lui, le rapprochement entre Saint-Nazaire et la Sainte-Chapelle (Paris), les deux édifices relevant selon-lui de la même démarche décorative. Il décrit les peintures murales comme étant « très effacées », mais sans documents photographiques, il est impossible de savoir dans quelle mesure et si les décors n'étaient plus visibles. Pour commenter les décors, Marcel Durliat s'appuie sur les relevés publiés par Viollet-le-Duc. Comme ce dernier, il mentionne un programme ornemental général, composé de lignes soulignant les différents éléments composant l'architecture de la cathédrale, et les peintures de la voûte représentant le Christ en majesté entouré d'anges et des symboles des évangélistes. Il remarque également les couleurs très vives, mais on peut se demander dans quelle mesure ses observations se fondent sur les commentaires existant de Viollet-le-Duc. Marcel Durliat ne constate pas la présence de nouveaux éléments iconographiques dans le reste de la basilique.

Michèle Pradalier-Schlumberger, dans son étude portant sur les vingt-deux sculptures ornant la basilique, établit le même constat que Marcel Durliat<sup>88</sup>. Ses observations rapportent des mentions de traces de polychromie sur les sculptures représentant les apôtres et la Vierge, mais aucune allusion à un décor inédit n'est faite<sup>89</sup>.

Comme énoncé précédemment, les peintures murales de la basilique Saint-Nazaire ne sont aujourd'hui plus qu'à l'état de traces. Les peintures de la voûte, si scrupuleusement bien détaillées par E.E. Viollet-le-Duc, ne sont plus guère visibles qu'en négatifs et s'il est toujours possible de distinguer quelques frises de motifs colorés et la silhouette de deux anges persistant dans le premier quartier de la travée de chœur, seul le nimbe de la figure du Christ est encore

---

<sup>87</sup> Marcel DURLIAT., « Le vitrail gothique et ses rapports avec l'architecture et la peinture murale en France méridionale », *op.cit.*, p.24

<sup>88</sup> Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, « Le décor sculpté de la cathédrale Saint-Nazaire de Carcassonne », dans *Congrès archéologique de France: 131<sup>e</sup> session, 1973, Pays de l'Aude*, ed. Société française d'archéologie, Paris, 1973, p.573-594

<sup>89</sup> *Ibidem*, p.580

visible, mais ce dernier ayant perdu son caractère crucifère, il n'est plus possible d'affirmer l'identité de la figure qui le possédait avec certitude (fig.26 et fig.27).



*Fig.26. Voûte de la travée de chœur de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne. Traces de frises géométriques et silhouettes d'anges. 17/02/2017*



*Fig.27. Voûte de l'abside de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne. Traces de frises géométriques. 17/02/2017*

Des résidus de décors de faux appareil et d'ornements sont visibles sporadiquement sur la plupart des murs de la partie orientale de la basilique, à l'exception des zones ayant été entièrement reconstruites au XIXe siècle (fig.28). Des traces de couleur rouge et bleue sont également visibles dans les parties supérieures des arcades trilobées du transept et du chœur, colorant la modénature. Ces types de motifs ornementaux, comme les formes géométriques et de faux appareil sont ce qu'il y a de plus répandu en peinture murale et il est fréquent d'en retrouver dans les édifices médiévaux, sans véritable distinction régionale entre le nord de la France et le sud et présente une grande continuité à travers le Moyen Âge<sup>90</sup>, il est donc très difficile d'établir une datation à partir de ces derniers.

Les écus surmontés de mitres, peints dans les arcatures de la travée de chœur se sont eux-aussi beaucoup dégradés, et n'ont pas pu faire l'objet d'une identification formelle aidant à leur datation. Seul l'écu de droite reste perceptible, mais peut facilement passer inaperçu pour qui n'est pas prévenu de son existence (fig.29). Un motif en bouquet de fleur est visible en hauteur, sur la face nord du dernier pilier du bras nord du transept (fig.30), mais ce motif semble être d'époque moderne, de même que les peintures aux motifs végétaux de l'arcade de la chapelle de la première travée du collatéral sud de la nef (fig. 31).



***Fig.28. Décor ornemental de pile fasciculée, transept sud de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne. Traces de frises géométriques. 17/02/2017***

---

<sup>90</sup> Nous renvoyons ici aux travaux réalisés par Géraldine Victoir, *Gothic Wall painting in Picardy, ca.1250-ca.1350*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Courtauld Institute of Art, Université de Londres, 2010, 2 volumes



*Fig.29. Arcature trilobée méridionale de la travée de chœur de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne. Traces de deux écus surmontés de mitres. 17/02/2017*



*Fig307. Pilier nord du bras nord du transept, basilique Saint-Nazaire de Carcassonne. Bouquet de fleur dans un vase. 17/02/2017*



*Fig.31. Arcade de la chapelle de la première travée du collatéral sud de la nef de Saint-Nazaire de Carcassonne. Traces de motifs de végétaux. 17/02/2017*

Deux traces de peintures sont particulièrement intéressants et semblent, de façon très surprenante, avoir échappé au regard d'E.E. Viollet-le-Duc et à ses successeurs. Le premier se situe dans la deuxième arcature trilobée, du mur occidental du bras nord du transept, en partant de la croisée du transept. Il s'agit du négatif de la figure d'un évêque (fig.32). La figure est de grande taille, représentée en pied et on peut encore distinguer le nimbe radié positionné à l'arrière de la tête du personnage, ainsi que son geste de bras tendus vers l'avant. La mitre, ainsi que la barbe du personnage, sont encore bien distincts (fig.33), tout comme la couleur bleue ou verte du manteau qui lui recouvre les épaules, retombant dans une allure monolithique.

La présence d'une figure représentant un saint évêque à Carcassonne nous évoque la personne de saint Gimer, évêque de la ville entre de 902 à 931, et fondateur de la première cathédrale sur laquelle a ensuite été rebâtie la construction romane. Pourtant, l'état de la peinture nous empêche de déceler un éventuel attribut distinctif ou une quelconque inscription confortant cette hypothèse. La présence du nimbe radié, dont l'apparition et l'usage se fait à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, semble dater cette figure de la même période que la campagne de décoration de la cathédrale au deuxième tiers du XIV<sup>e</sup> siècle évoquée par E.E. Viollet-le-Duc. La comparaison possible entre cette silhouette et le programme iconographique de la cathédrale de Rodez (Aveyron), présentant également de grandes figures dans ses arcades, sont néanmoins datées

du XVe siècle et peut suggérer une datation légèrement postérieure de la silhouette présente à Saint-Nazaire<sup>91</sup>.

Le second fragment inédit de peintures murales se situe de l'autre côté du transept, sur le mur méridional du bras sud (fig.34). Ces peintures sont dans un état très fragmentaire, et il est impossible d'en définir le sujet. Seules quelques couleurs et formes sont identifiables, comme dans des bordures ocre découpant l'espace en modules rectangulaires, des traces de ce qui pouvait être un fond bleu sur lesquelles se détachent des formes circulaires pouvant peut-être correspondre à des nimbes (fig.35). La restauration du mur en 1867<sup>92</sup> a participé en bonne partie à la détérioration de ces peintures, qui se développaient probablement sur tout le registre inférieur du mur, et qui posent maintenant plus d'interrogations qu'elles ne fournissent de réponses. Mais le fait qu'E.E. Viollet-le-Duc n'en ait pas effectué le relevé avant travaux nous fait nous interroger sur l'état de conservation que celles-ci affichaient en 1844. Dans ces conditions, il nous est impossible de proposer une datation à partir de pareilles traces sur le mur, sans aucune autre indication et alors que même le sujet peine à être identifié. Cependant, si nous respectons l'hypothèse de datation donnée à l'ensemble par E.E. Viollet-le-Duc pour la réalisation de l'ensemble des décors de l'abbatiale Saint-Nazaire, les productions aquitaines de cette même période peuvent constituer une piste de recherche intéressante. La cathédrale Saint-André de Bordeaux en particulier, présente dans une de ses chapelles un programme iconographique funéraire mettant en scène une multiplicité de personnages, qu'il n'est pas inintéressant de comparer avec les traces de peintures subsistant à Saint-Nazaire<sup>93</sup>.

L'ensemble pictural de l'ancienne cathédrale Saint-Nazaire a toujours été appréhendé dans son rapport avec le programme iconographique se développant sur les vitraux ou les sculptures et n'a jamais été étudié pour lui-même. Si quelques pistes de recherche ont pu être dégagées, l'étude des peintures murales de Saint-Nazaire semble aujourd'hui difficilement réalisable compte tenu de leur l'état de dégradation avancé. Néanmoins, le qualificatif d'« exemple d'un décor facile du XIVe siècle <sup>94</sup> » employé par Robert Mesuret pour définir ces

---

<sup>91</sup> Au sujet des peintures murales de la cathédrale de Rodez, voir Nicole Lançon, « Rodez, cathédrale Notre-Dame : les peintures murales (XIXe – XVe siècle), dans *Congrès archéologique de France, 167<sup>e</sup> session, Monuments de l'Aveyron*, Société française d'Archéologie, Paris, 2011, p.305-310

<sup>92</sup> Marcel Durliat, « L'ancienne cathédrale Saint-Nazaire de Carcassonne », dans *Congrès archéologique de France: 131<sup>e</sup> session, 1973, Pays de l'Aude*, ed. Société française d'archéologie, Paris, 1973, p.550

<sup>93</sup> Michelle GABORIT, « Découverte de peintures murales dans la cathédrale Saint-André de Bordeaux », dans *Revue archéologique de Bordeaux*, Tome LXXXVIII, 1997, p.67-101

<sup>94</sup> Robert Mesuret, *peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle*, op.cit., p.62

peintures ne semble plus tout à fait justifié, au regard des nouveaux fragments développés ci-dessus.



*Fig.32. Arcatures occidentales du bras nord de transept de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne. Silhouette nimbée. 17/02/2017*



*Fig.33. Arcatures occidentales du bras nord de transept de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne. Visage de la silhouette nimbée. 17/02/2017*



*Fig.34. Arcatures méridionales du bras sud de transept de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne. Traces de polychromie. 17/02/2017*



*Fig.34. Arcatures méridionales du bras sud de transept de la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne. Traces de polychromie, détail. 17/02/2017*

## **II. Catalogue**

**Plafond du 34 rue Jules Sauzède, dite maison Gally ou maison Mora,  
Carcassonne (Occitanie, Aude)**

**-Localisation de l'édifice :** 34 rue Jules Sauzède

**-Commune :** Carcassonne

**-Type d'édifice :** civil

**-Cl. M.H. :** 1947/05/30

**-Datation de l'édifice :** début XVIe siècle

**-Commanditaire supposé des ensembles peints :** famille Mora

**-Découverte des peintures :**

**-Mise au jour des peintures :**

**-Nombre d'ensembles peints :** 1

**-Localisation des peintures dans l'édifice :** rez-de-chaussée

**-Surface de la salle :** 52,5 m<sup>2</sup>

**-Éléments composant le plafond :** 2 poutres, 16 solives, 102 closoirs (dont 75 portant un décor peint), couvre-joints

**-Thème représentés :** bestiaire (réel et fantastique), héraldique, motifs religieux (apôtres, Christ), scènes profanes

**-Datation :** 1503-1507

**-Restauration :** retouches des décors, date et peintre inconnus

**-Etat de conservation actuel :** inconnu

## **Bibliographie :**

HYVERT R., Dossier de recensement des Monuments Historiques, dactylographié, Paris, 1947

PEYRON Jacques, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de 3e cycle, Université Paul Valéry, Montpellier, 1977, t.II, p.204-213

FRONTON-WESSEL M.-L., *Plafonds et charpentes ornés en Bas-Languedoc (diocèse de Narbonne et Carcassonne)*, thèse de doctorat dirigée par Michèle Pradalier-Schlumberger, Université Toulouse II le Mirail, Toulouse, 2000, 3 volumes

CHATEVAIRE H., *La maison, l'Homme et les images : relations et identité Etude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVème siècle*, mémoire de master 2 Histoire, sous la direction de Jean-Claude SCHMITT, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2014, p.179-188

## **Plafond du 19 rue de Verdun, Carcassonne (Occitanie, Aude)**

**-Localisation de l'édifice :** 19 rue de Verdun

**-Commune :** Carcassonne

**-Type d'édifice :** civil

**-Cl. M.H. :** non protégé

**-Datation de l'édifice :** début XVI<sup>e</sup> siècle

**-Commanditaire supposé des ensembles peints :**

**-Découverte des peintures :** 2007

**-Mise au jour des peintures :** 2007

**-Nombre d'ensembles peints :** 1

**-Localisation des peintures dans l'édifice :** rez-de-chaussée

**-Surface de la salle :** 65m<sup>2</sup>

**-Éléments composant le plafond :** 4 poutres (dont 3 portant des décors peints), 15 entrevous, 27 couvre-joints, 90 closoirs (dont 75 portant encore leur décor peint), moulures

**-Thème représentés :** bestiaire (réel et fantastique), héraldique, motifs religieux (apôtres, Christ), scènes profanes, motifs ornementaux (végétaux, bouquets de fleurs)

**-Datation :** 1492-1495

**-Restauration :** août-décembre 2007 par l'atelier Baudin-Savreux

**-État de conservation actuel :** inconnu

## **Bibliographie :**

- Atelier Baudin-Savreux, *19 rue de Verdun, Dégagement et mise en conservation de polychromies sur un plafond bois, travaux effectués du 1 août au 15 décembre 2007*, 2008, 73p.
- BERNARDI P., et MATHON J.-B. (eds.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux: Provence, Languedoc, Catalogne, Capetang*, RCPMP, 2011, 269 p.
- CHATEVAIRE H., *La maison, l'Homme et les images : relations et identité Etude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVème siècle*, mémoire de master 2 Histoire, sous la direction de Jean-Claude SCHMITT, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2014, 198p.

## **Plafonds du 49 et 51 rue de Verdun, Carcassonne (Occitanie, Aude)**

- Localisation de l'édifice :** 49 et 51 rue de Verdun
- Commune :** Carcassonne (Occitanie, Aude)
- Type d'édifice :** civil
- Datation donnée de l'édifice :** XV<sup>e</sup> siècle
- Découverte des peintures :** 2003
- Mise au jour des peintures:** 2006
- Nombre d'ensembles peints :** 2
- Localisation des peintures dans l'édifice :** rez-de-chaussée, premier étage
- Cl. M.H. :** 2004/04/16
- Commanditaire supposé des ensembles peints :** famille Belissen

### **Plafond du rez-de-chaussée <sup>95</sup>:**

- Surface de la salle :** 75m<sup>2</sup>
- Éléments composant le plafond :** 4 poutres (dont 3 portant des décors peints), solives, merrains, couvre-joints, 98 closoirs (dont 59 portant un décor peint)
- Datation :** seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> La plupart de ces renseignements techniques proviennent de l'article de Jean-Michel Martin, « Restauration immobilière, histoire de l'art et fiscalité : un plafond peint du XV<sup>e</sup> siècle découvert à Carcassonne », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008, Perpignan, ed. Presses universitaires de Perpignan, 2009, p.215-231

<sup>96</sup> Cette datation se fonde sur l'analyse dendrochronologique des poutres effectuée par le laboratoire Archéolabs, datant l'abattage des poutres aux environs de l'année 1451, ainsi que sur l'étude de Hugo CHATEVAIRE., *La maison, l'Homme et les images : relations et identité Etude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle*, mémoire de master 2 Histoire, sous la direction de Jean-Claude SCHMITT, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2014, p.48

**-Thèmes représentés** : bestiaire (fantastique et réel), motifs religieux (diables, anges, figures des apôtres, Christ, monogramme IHS), scènes profanes (artisans au travail, scènes galantes), ornemental (végétaux, motifs en dent de scie), phylactères

**-Restauration** : aucune

**-État de conservation actuel** : inconnu

### **Plafond du premier étage :**

**-Surface de la salle** : 75m<sup>2</sup>

**-Éléments composants le plafond** : 4 poutres, 105 closoirs (dont 36 portant un décor peint)

**-Datation** : seconde moitié du XVe siècle<sup>97</sup>

**-Thème représentés** : bestiaire (fantastique et réel), hybrides anthropomorphes, scènes profanes, ornemental (végétaux, motifs en dent de scie)

**-Restauration** : 2006<sup>98</sup>

**-État de conservation actuel**: inconnu

---

<sup>97</sup> Cette datation se fonde sur l'analyse dendrochronologique des poutres effectuée par le laboratoire Archéolabs, concordent avec les dates d'abattage des poutres du rez-de-chaussée, Hugo CHATEVAIRE *op.cit.* p.43

<sup>98</sup> La restauration a été effectuée par l'atelier Baudin-Savreux, malheureusement il nous a été impossible d'obtenir le dossier de restauration.

## **Bibliographie :**

- BERNARDI P., et MATHON J.-B. (eds.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux: Provence, Languedoc, Catalogne, Capestang*, RCPPM, 2011, 269 p.
- BONNET J.-L. H. et MARTIN J.M., « Un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques de l'Aude*, tome CIV, 2004, p. 89-102
- CHATEVAIRE H., *La maison, l'Homme et les images : relations et identité Etude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVème siècle*, mémoire de master 2 Histoire, sous la direction de Jean-Claude SCHMITT, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2014, 198p.
- MARTIN J.-M., « Restauration immobilière, histoire de l'art et fiscalité : un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008, Perpignan, ed. Presses universitaires de Perpignan, 2009, p.215-231
- MOT G. J., *Carcassonne, ville basse: 1247-1962*, Carcassonne, ed. Études scientifiques de l'Aude : Cano et Franck, Carcassonne, 1963, p. 25-26

## **L'ancienne cathédrale Saint-Nazaire, Carcassonne (Occitanie, Aude)**

**-Localisation de l'édifice :** Place Saint-Nazaire

**-Commune :** Carcassonne

**-Type d'édifice :** religieux

**-Cl. M.H. :** 1840

**-Datation donnée de l'édifice :** XIe siècle – XIVe siècle

**-Découverte des peintures :** 1840

**-Mise au jour des peintures :** 1840

**-Nombre d'ensembles peints :**

**-Localisation des peintures dans l'édifice :** voûte du chœur, arcatures de la première travée méridionale du chœur, mur pignon du transept sud, pilier nord du transept nord, arcature occidentale du transept nord, chapelle sud de la nef, chapelles orientées du transept

**-Thème représentés :** motifs ornementaux (faux appareils, motifs végétaux), silhouette d'un évêque, écus, silhouettes d'anges

**-Datation :** XIVe siècle

**-Restauration :** aucune

**-État de conservation actuel :** presque entièrement disparu

## **Bibliographie :**

DURLIAT M., « L'ancienne cathédrale Saint-Nazaire de Carcassonne », dans *Congrès archéologique de France: 131e session, 1973, Pays de l'Aude*, ed. Société française d'archéologie, Paris, 1973, p.548-572

DURLIAT M., « Le vitrail gothique et ses rapports avec l'architecture et la peinture murale en France méridionale, dans *Les vitraux de Narbonne, L'essor du vitrail gothique dans le sud de l'Europe*, actes du 2<sup>e</sup> colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen Âge, Palais des évêques de Narbonne, 30 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1990, Narbonne, 1992, p.23-31

GABORIT M., « Découverte de peintures murales dans la cathédrale Saint-André de Bordeaux », dans *Revue archéologique de Bordeaux*, Tome LXXXVIII, 1997, p.67-101

POUX J., *La cité de Carcassonne : histoire et description, L'épanouissement, 1067-1466*, vol. 2, Privat, Paris, 1931, p.22-27 et p.221-235

PRADALIER-SCHLUMBERGER M., « Le décor sculpté de la cathédrale Saint-Nazaire de Carcassonne », dans *Congrès archéologique de France: 131e session, 1973, Pays de l'Aude*, ed. Société française d'archéologie, Paris, 1973, p.573-594

VIOLLET DUC E.-E. LE, *Encyclopédie médiévale*, éd. Revue et corrigée par BERNAGE G., 1995 [1<sup>e</sup> éd. 1870], p.625-627

VIOLLET DUC E.-E. LE, *La cité de Carcassonne*, réédition augmentée de figures et plans, ed. Pica Cicero SCOP, La Garenne-Colombes, 1982, p. 174-214

WOLFF P. (dir.), *Histoire du Languedoc*, Privat, Toulouse, 1967, réed. 2000, 540p.

### III. Étude de cas :

#### La salle dite ronde du château comtal de Carcassonne

Les peintures médiévales ornant les murs du premier donjon du château comtal de Carcassonne sont chaque année l'objet de la curiosité de milliers de visiteurs sillonnant les différents espaces du château. Si ce décor civil exceptionnel a fait l'objet de nombreux commentaires et hypothèses depuis la découverte en 1926 de ses deux grandes frises de combat de cavaliers et autres représentations à caractère guerrier, son étude reste problématique pour les historiens et historiens de l'art. En effet, aucune datation de ces peintures n'a pu être affirmée avec certitude à ce jour, l'enjeu est pourtant de taille, il s'agit de savoir si ce décor a été réalisé sous la dynastie des Trencavels, vicomtes de la cité, où après la chute de ces derniers en 1209.

La salle du donjon, plus communément appelée « salle ronde » en référence à son voûtement en berceau, est située au premier étage du donjon nord du château comtal. Ce donjon, dont la construction a débuté au début du XII<sup>e</sup> siècle présentait à son origine deux niveaux, auxquels a été ajouté un troisième à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>99</sup>. Le programme iconographique de la « salle ronde » nous est parvenu à l'état lacunaire. Il se développe sur les quatre murs de la pièce, de plan rectangulaire de 8.00m de long sur 5.50m de large et couverte d'une voûte en berceau atteignant à son faite une hauteur de 5.93m<sup>100</sup>. Une baie géminée est ouverte dans le mur est, tandis qu'une seconde baie, plus large, est ouverte dans le mur ouest. Cette dernière fenêtre a été élargie à une époque moderne, comme peut en témoigner la coupure nette du décor peint sur ses extérieurs. La circulation dans la pièce se fait par deux portes en arc en plein cintre ménagées du côté oriental des murs sud et nord.

Il semblerait que les peintures se développaient à l'origine sur toute la surface qu'offraient les murs de la salle, pourtant, plus de la moitié de l'enduit peint est aujourd'hui perdu et les figures restantes sont très altérées. Cette situation est à imputer d'abord à la technique à la détrempe employée pour la réalisation des peintures. Seul le tracé préparatoire noir ou rouge des figures a été réalisé dans l'enduit frais, permettant une carbonatation des pigments et assurant ainsi leur

---

<sup>99</sup> François GUYONNET, G. PUCHAL, M. BERTHELOT, « Le château comtal de Carcassonne à l'heure de l'image de synthèse », dans *Histoire et images médiévales*, 2006, n°9, p.26-33

<sup>100</sup> Hervé LANGLOIS, *Mémoire des travaux de restauration des décors peints 12<sup>e</sup>*, Direction Régionale des Affaires Culturelles Languedoc Roussillon, mai 2008, p.11

pérennité. Les conditions de conservation dans la salle, pendant longtemps très précaires, sont également à l'origine de la disparition des peintures murales<sup>101</sup>.

L'étude de ces peintures a jusqu'à une date récente été considérablement difficile en raison du mauvais état déjà mentionné de la couche picturale, qui était de surcroît recouverte une couche d'encrassement. Grâce à une restauration réalisée en 2008, les peintures ont pu être nettoyées et une nouvelle lecture a pu être proposée, dans l'étude très récente réalisée par TERENCE le Deschault de Monredon publiée en 2015<sup>102</sup> et dans laquelle l'auteur propose des pistes d'identification de l'ensemble du programme iconographique, ainsi qu'une datation.

Bien que cette dernière étude soit du plus grand intérêt, il nous a semblé que certains points d'analyse méritaient d'être plus amplement développés et quelques éléments de réflexion supplémentaires pourraient y être apportés. Ainsi, nous avons, dans une première partie, traité de l'historiographie des peintures de la « salle ronde » depuis leur découverte en 1926, pour ensuite en effectuer une description dans une deuxième partie. Une troisième et dernière partie a été dédiée à l'analyse de ces peintures.

## **1. Le décor peint**

### **1.1. Historiographie du décor peint**

L'existence d'un ensemble pictural dans le donjon du château comtal de Carcassonne était soupçonnée dès l'année 1920, dans le rapport d'un architecte des Monuments Historiques venu inspecter le site, mais sa véritable découverte date de 1927 lors d'une intervention menée par Pierre Embry, premier conservateur de la cité. Celui-ci, cherchant à dégager l'appareillage de la voûte de la salle, a rapidement constaté la présence de pigments et a alors entrepris de

---

<sup>101</sup> Pierre Embry fait état, dans son rapport de 1927, de ruissellements d'eau le long de la voûte et du mur ouest, entraînant le décollement de la couche d'enduit peint, ainsi que des traces d'incendie le long des parois de la salle. Pierre EMBRY, *Les fresques de la salle ronde du château comtal, relevés et observations effectués les 24, 25, 26, 27 décembre 1927*, Archives départementales de l'Aude

<sup>102</sup> TERENCE le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale, orner pour signifier en France avant 1350*, ed. Picard, Paris, 2015, 351p. et « La peinture murale figurative dans l'habitat roman » dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, La peinture murale à l'époque romane*, Actes des XLVIIe journées romanes de Cuxa du 6 au 11 juillet 2015, Association culturelle de Cuxa, t. XLVII, Cuxa, 2016, p.193-206

dégager les peintures du badigeon blanc qui les recouvrait<sup>103</sup>. Dès l'année suivante, en 1927, Pierre Embry a réalisé des relevés des peintures<sup>104</sup>, dont il a ensuite fait la description et l'étude. Ces éléments recueillis par Pierre Embry ont ensuite été publiés, avec sa correction, dans l'ouvrage de Joseph Poux de 1931<sup>105</sup>. A sa lecture, on constate que le raisonnement des deux auteurs, dont découle l'identification des peintures et leur datation, ne tient que très peu compte des peintures présentes sur le mur ouest et est de la salle, dont il n'est fait qu'une maigre description. Ce constat s'explique par le fait que ces deux murs soient ceux ayant le plus souffert de pertes de décor, à tel point que les peintures du mur est semblent presque entièrement effacées. Si Joseph Poux propose une description très détaillée des décors que Pierre Embry a pu observer, il ne se prononce pas sur une identification spécifique des personnages représentés, et propose une datation du milieu du XIIe siècle pour la réalisation du décor<sup>106</sup>.

Les lourds problèmes de lisibilité des différents motifs ont sans nul doute été réduits au cours de la première restauration des peintures réalisée en 1958 par l'entreprise Malesset. Le devis de cette restauration mentionne, en plus d'un nettoyage de la couche picturale, l'enlèvement de repeints, ainsi que la restauration des parties décorées. La question de la date d'exécution de ces repeints, dont certains sont toujours visibles et que le restaurateur Hervé Langlois a également pu constater lors de la restauration de 2008, reste inconnue. Une année après la première restauration de l'ensemble, Myrthée Baillon de Wailly en effectue de nouveau le relevé en couleur<sup>107</sup>, témoignant de la bien meilleure lisibilité des peintures. La salle abritant ces dernières fut réhabilitée en musée lapidaire. Des œuvres furent fixées aux murs par les suspensions métalliques, et le calvaire en pierre, aujourd'hui toujours en place, fut disposé dans la salle.

C'est à partir de cette date que les peintures de la « salle ronde » ont fait l'objet d'une série d'études, la majorité s'appuyant sur les travaux de Joseph Poux et de Pierre Embry. Ces derniers, par leur étude et surtout leur proposition de datation ont suscité de nombreux débats

---

<sup>103</sup> Pierre EMBRY, *Les fresques de la salle ronde du château comtal, relevés et observations effectués les 24, 25, 26, 27 décembre 1927*, op.cit

<sup>104</sup> *Ibidem*, Les relevés originaux sur calques, ainsi que leurs reports sur papier, toujours réalisés par Pierre Embry, sont actuellement toujours conservés aux Archives de l'Aude, néanmoins, les documents ont été endommagés par ce qui semble avoir été une infiltration d'eau. C'est donc pour des raisons de lisibilité qu'aucun document émanant de la main de Pierre Embry n'a été retenu pour illustrer ici notre propos.

<sup>105</sup> Joseph POUX, *La cité de Carcassonne : histoire et description, L'épanouissement, 1067-1466*, vol. 2, Privat, Paris, 1931, 381p.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p.213-217

<sup>107</sup> Ces relevés sont actuellement conservés à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, sous la cote 1996/089/, et sont également recensés dans la base numérique nationale Mémoire.

parmi la communauté scientifique. En effet, les différents auteurs s'accordent sur le caractère roman de ces peintures, de nouvelles hypothèses concernant l'identification des différentes scènes représentées ont pu être avancées. La première datation proposée de ces peintures a également été remise en question par les différents chercheurs, qui déplacent le curseur de leur réalisation entre le second quart du XIIe siècle et la première moitié du XIIIe siècle.

Paul Deschamps et Marc Thibout, dans leur inventaire de la peinture murale en France de 1963, mentionnent les peintures du château comtal. S'ils n'apportent pas de nouveaux éléments relatifs à la description et l'interprétation des peintures, ils en proposent une datation plus large que celle estimée par Pierre Embry et Joseph Poux, soit une production entre le deuxième quart et le milieu du XIIe siècle<sup>108</sup>. Quelques années plus tard, Robert Mesuret dans son ouvrage publié en 1967, consacre également une notice à cet ensemble peint. L'auteur reprend des éléments de description des peintures de l'ouvrage de Joseph Poux, mais date l'ensemble de la première moitié du XIIIe siècle. Son raisonnement s'appuie sur les attitudes des personnages, la composition ainsi que le traitement anatomique des chevaux<sup>109</sup>.

Cette dernière hypothèse de datation semble être soutenue en 1973 par Pierre-Marie Auzas, dans un article consacré au musée lapidaire du château comtal. Néanmoins, l'auteur ne mentionne la présence de peintures uniquement sur les murs nord et sud, les identifiant comme des « scènes de combat de chevalerie »<sup>110</sup>. Il rappelle leur datation donnée par Paul Deschamps et Marc Thibout (entre le second quart du XIIe siècle et le milieu du XIIe siècle), mais suggère que ces décors aient pu être réalisés sous Philippe-Auguste.

Cette datation plus tardive est encore une fois appuyée par les recherches menées par Joseph Dovetto, pour son article de 1995 dédié à ces peintures<sup>111</sup>. Il y identifie une représentation de combat entre cavaliers croisés et infidèles, proposant d'y voir plus particulièrement une représentation à caractère historique, relatant l'épisode de la croisade de 1118 auquel Bernard Aton IV Trencavel (v.1074-1129) a participé. Il procède à une description précise de l'armement des cavaliers, ainsi que de leurs vêtements. Ces données viennent alimenter une

---

<sup>108</sup> DESCHAMPS P., THIBOUT M., *La peinture murale en France au début de l'époque gothique : de Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V : 1180-1380*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1963, p.220, notice n°6

<sup>109</sup> Robert Mesuret, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle : Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix*, op. cit., p.164, notice XX

<sup>110</sup> Pierre-Marie AUZAS, « Les salles des sculptures du château comtal de Carcassonne », dans *Congrès archéologique de France, Pays d'Aude, 131<sup>e</sup> session*, 1973, p.540

<sup>111</sup> Joseph DOVETTO, « La peinture murale du château comtal de Carcassonne », dans *Bulletin d'études scientifiques de l'Aude* », t. XCV, 1995, p.60-65

analyse stylistique, aboutissant à une datation de l'ensemble peint à la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

Trois années après la publication de l'article de Joseph Dovetto, Gretchen Lono reprend l'étude des peintures de la « salle ronde », dans le cadre de son Diplôme d'Étude Approfondies (DEA)<sup>112</sup>. Son travail repose essentiellement sur une analyse stylistique, utilisant largement les relevés de 1927 réalisés par Pierre Embry. Les différentes photographies de l'ensemble peint qui ont pu être réalisées lors de son étude montrent les peintures dans un très mauvais état, empêchant toute bonne lisibilité des motifs. Malgré cette contrainte, G. Lono constate l'influence italo-byzantine et bourguignonne dans ces derniers. Elle fait également le lien entre la peinture murale et le vitrail, par la comparaison du motif de deux cavaliers affrontés présent sur le mur nord de « salle ronde », au motif du vitrail dit de Charlemagne de cathédrale de Chartres. Celui-ci est daté des années 1220-1225, période que G. Lono suppose être celle de la réalisation des peintures du château comtal.

L'identification des scènes figurées, jusque-là limitée à la reconnaissance un combat historique entre cavaliers croisés et musulmans, a pris un nouveau tournant avec la publication en 2003 de l'article d'Ollivier Errecade<sup>113</sup>. L'auteur ne s'inquiète pas tant des problèmes de datation que soulèvent ces peintures, mais se focalise sur l'identification du couple de cavaliers figurés sur le mur nord de la salle que nous avons précédemment évoqué, et dans lequel il reconnaît le chevalier Roland aux prises du géant sarrasin Ferragut tel qu'il apparaît dans *La Chronique du Pseudo-Turpin* (fig.35). Après avoir effectué une étude poussée des différentes références présentes dans la littérature médiévale lui permettant d'identifier le moment exact du combat, O. Errecade effectue des comparaisons du même motif pour appuyer son propos. Il reprend notamment la comparaison déjà avancé par G. Lono, qui est celle du motif présent sur le vitrail de Chartres. Il effectue ensuite une seconde comparaison avec un chapiteau historié du nord de l'Espagne (situé dans la ville d'Estalla et daté des années 1150-1165). L'auteur fait également le rapprochement avec un groupe statuaire réalisé par l'artiste Niccoló dans la ville de Vérone et daté de 1138<sup>114</sup>. Bien que pertinentes à notre sens, ces comparaisons, si éloignées géographiquement sont-elles, n'apportent pas de certitudes quant à l'identification du motif du

---

<sup>112</sup> Gretchen LONO, *Les peintures murales du château comtal de la cité de Carcassonne*, DEA d'histoire de l'art sous la direction de Michèle PRADALIER SCHLUMBERGER, Université Toulouse le Mirail, Toulouse, 1997, 2 volumes

<sup>113</sup> Ollivier ERRECADE, « Roland conte Ferragut? Étude iconographique des peintures du château comtal de Carcassonne », dans *Archéologie du Midi médiéval*, Tome 21, 2003, p. 107-114

<sup>114</sup> *Ibidem.*, p. 111

combat de Roland contre Ferragut à Carcassonne. L'auteur, s'il montre bien les limites de son analyse, reste également très prudent sur la datation de l'œuvre et suppose une création entre le milieu du XIIe siècle et le dernier tiers du XIIe siècle. Sa nouvelle hypothèse d'identification des personnages a une incidence importante sur la compréhension du cycle peint du donjon. En effet, Olivier Errecade déplace la signification de ces peintures d'une valeur historique à une valeur épique. Bien que les deux s'entrecroisent parfois dans les représentations médiévales<sup>115</sup>, la reconnaissance d'une source épique dans une image fait appel à un univers mental caractéristique des élites médiévales qui n'est pas forcément le même que celui de la connaissance de l'histoire locale. L'interprétation des peintures est donc, avec cette nouvelle perspective, drastiquement modifiée.



*Fig.35. Salle du premier donjon du château comtal, mur nord. Roland (cavalier de gauche) contre Ferragut (cavalier de droite) ? – 07/02/2017*

L'état des peintures s'étant très largement détérioré, une nouvelle restauration s'est imposée. Celle-ci a été réalisée en 2008 par l'atelier d'Hervé Langlois et a été complétée par le

---

<sup>115</sup> Nous pensons ici à l'exemple de la Tour Ferrande, à Pernes-les-Fontaines (Vaucluse)

prélèvement et l'analyse en laboratoire des différents pigments composant les peintures<sup>116</sup>, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir dans notre analyse<sup>117</sup>. Cette démarche, qui n'est pas systématique aux interventions de restauration d'ensembles picturaux, a notamment été révélatrice de la préciosité de certains pigments utilisés (nous pensons notamment au lapis-lazuli employé pour recouvrir la surface de la voûte). L'intérêt à également été de rétablir les couleurs d'origines du décor, permettant une meilleure appréciation de son état initial.

L'étude des décors du donjon comtal a été reprise à une date récente. Il s'agit de l'étude menée par Térance le Deschault de Monredon, déjà mentionnée plus haut<sup>118</sup>. L'auteur montre bien les limites d'une hypothèse visant à reconnaître dans les décors de Carcassonne le combat du neveu de Charlemagne contre le géant Ferragut, se tournant davantage vers une étude stylistique comparant l'ensemble avec les enluminures de la *Bible d'Etienne Harding*<sup>119</sup>, celles présentes dans les *Moralia in Job*<sup>120</sup>, datés des années 1109-1110 ainsi que celles illustrant le *Psautier d'Henri de Blois* réalisé quelques années avant 1161. Il retient également le raisonnement de Joseph Dovetto, qui rappelons le, identifie le programme iconographique comme faisant référence à la croisade menée par Bernard Aton IV Trencavel, s'il n'en est pas l'illustration. Térance le Deschault de Monredon voit également dans ce décor la revendication des valeurs chevaleresques, ainsi qu'une image du dualisme qu'implique la fonction de chevalier par rapport aux enseignements de l'Église. Pour cela, il met en relation l'iconographie des peintures de Carcassonne (montrant le raffinement des croisés dans leurs vêtements, couplé à l'action de combattant contre les infidèles), avec la célèbre lettre de Bernard de Clairvaux adressé au jeune chevalier Tancrede<sup>121</sup>. Au terme de son développement, l'auteur émet trois hypothèses de datation, la première situe la réalisation des décors peints légèrement avant 1129, les peintures étant le fruit d'une commande de Bernard Aton IV lui-même lors de la construction du donjon du château. Une deuxième hypothèse détermine la réalisation des peintures murales dans le deuxième quart du XIIe siècle, par la commande du fils de Bernard Aton IV (Roger Ier, 1129-1150), ou de la veuve de ce dernier, Cécilia de Provence. Une troisième est dernière hypothèse

---

<sup>116</sup> Cette analyse de pigments a été réalisée par le laboratoire de Microanalyse des Matériaux Anciens et du Patrimoine, par B. Duboscq et M.-P. Etcheverry, le laboratoire de Microanalyse des Matériaux Anciens et du Patrimoine. Le rapport de leur analyse peut être trouvé dans aux annexes du rapport de la restauration déjà cité.

<sup>117</sup> Hervé Langlois, *Mémoire des travaux de restauration des décors peints 12<sup>e</sup>*, op.cit.

<sup>118</sup> Térance le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale, orner pour signifier en France avant 1350*, op.cit.

<sup>119</sup> Bibliothèque Nationale de Dijon, ms. 12-15

<sup>120</sup> Bibliothèque Nationale de Dijon, ms.168-170 et 173

<sup>121</sup> Térance le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale, orner pour signifier en France avant 1350*, op.cit., p. 107- 108 et 113

avancée est celle d'une réalisation plus tardive, entre les années 1150 et 1167, à la demande du dernier fils de Bernard Aton IV, Raimond Trencavel, vicomte de Carcassonne à la mort de son frère en 1150. L'auteur se montre plus favorable envers la deuxième hypothèse, se fiant aux rapprochements stylistiques, en particulier entre « l'élégant raffinement des peintures et le type de vêtement des personnages » et production de peinture de manuscrit de cette période.

Au regard de toutes ces publications et en particulier avec la dernière étude dont ont fait l'objet les peintures murales de château de Carcassonne, nous pourrions croire que le sujet est épuisé. Loin de là. Du fait de leur caractère très lacunaire et du manque de documentation archivistique, il n'a pas encore été possible d'émettre des certitudes quant à leur identification ou leur datation exacte, de plus, la signification exacte des peintures restent en majeure partie mystérieuses. Plusieurs de ces questions peuvent aujourd'hui essayer de trouver leurs réponses, notamment grâce aux analyses scientifiques effectuées au cours de la restauration de 2008 et à un nouvel exercice de comparaison stylistique. Néanmoins, avant de procéder au développement de nouvelles hypothèses, il est nécessaire d'effectuer la description des peintures de la salle.

## **I.2. Description du décor peint**

La description très détaillée que fait Joseph Poux des décors de la « salle ronde » nous permet d'affirmer dès à présent qu'aucune zone d'enduit peint n'a été perdue depuis la découverte des peintures. Au contraire, les restaurations de 1956 et 2008 ont permis de dégager plusieurs éléments figuratifs, en particulier sur les murs est et ouest.

Les analyses de la composition de l'enduit ont montré une stratigraphie simple, composée d'une première couche à base de « grosses inclusions » et de chaux carbonatée (*arriccio*), sur laquelle a été apposée une nouvelle couche blanche de chaux carbonatée (*intonaco*)<sup>122</sup>. Des résidus de liant de nature organique ont également été repérés sur cette dernière couche, pouvant confirmer l'utilisation d'une technique d'exécution des peintures à la détrempe.

---

<sup>122</sup> B. DUBOSCQ et M.-P. ETCHEVERRY, *Étude de prélèvement de peintures murales, scène des « Croisés contre Musulmans », Salle du XIe siècle, Cité de Carcassonne*, Rapport du 09/03/08, p.9, dans Hervé Langlois, *Mémoire des travaux de restauration des décors peints 12<sup>e</sup>, op.cit.*

Une grande partie des motifs qui nous sont parvenus sont les dessins préparatoires de couleur noire ou rouge (*sinopia*), dessinés ou gravés dans l'enduit alors qu'il était encore frais. La plupart des détails des peintures ont ainsi disparu par la réalisation des peintures sur l'enduit sec, ne laissant que les grands à-plats de couleurs. Le registre inférieur des peintures de la salle est aujourd'hui totalement vide de décor. Il semble que cela ait déjà été le cas lors de la description des peintures en 1927.

### *Composition générale du décor peint*

Le programme iconographique de la « salle ronde » du château, présente une grande unité entre ses différents murs.

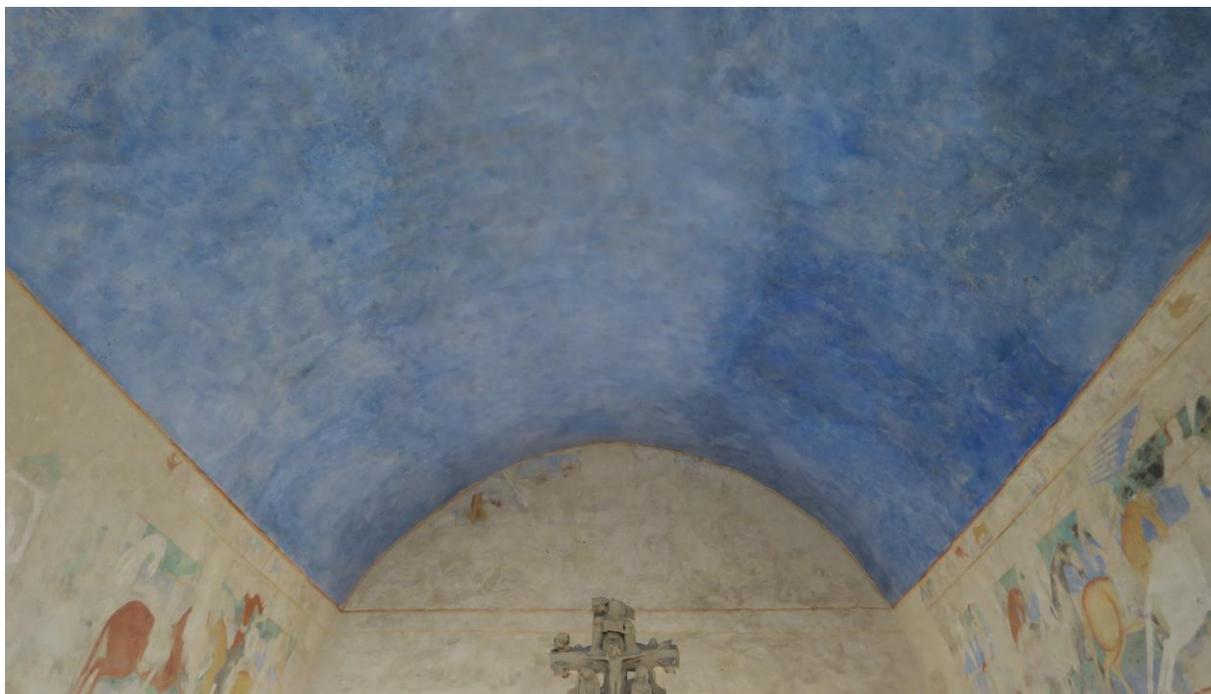
La voûte en berceau plein cintre est peinte uniformément en bleu, que les analyses de pigment ont révélé être de la lazurite naturelle (fig.36). La restauration de 1956 avait, afin de combler les lacunes de la voûte, repeint les zones altérées avec des pigments bleu outre-mer<sup>123</sup>. Lors de la seconde restauration, de grandes fissures présentes sur la voûte furent bouchées, et le fond bleu fut harmonisé. L'interprétation plus communément donnée à cette voûte bleue est la représentation du ciel. Malheureusement, les prélèvements de bleu pour l'analyse en laboratoire n'ont pas été prélevés sur les murs de la salle, il est donc impossible de se prononcer sur la nature du pigment bleu employé sur ceux-ci.

La jonction entre la voûte et les murs nord et sud se fait par une frise mesurant environ vingt-cinq centimètres d'épaisseur. Celle-ci se développe le long des quatre murs de la salle. Elle est encadrée dans sa partie supérieure par deux fines lignes jaune et rouge et dans sa partie inférieure par une ligne jaune également fine. La frise présente un remplissage en motifs géométriques de ce qui semble avoir été des grecques, alternant à intervalles réguliers avec des rectangles comportant des représentations animales. Cette frise ne nous est parvenue que dans un état très lacunaire et n'est vraiment visible que sur les murs nord et sud (fig.36). Du fait de cette érosion, il est possible de constater que le tracé préparatoire des figures animales s'est fait par incision dans l'enduit frais. Plusieurs traces de lignes droites de couleur rouge, tracées au cordon, sont également visibles et ont vraisemblablement servi de repères à la réalisation des motifs de grecques. Les figures animales ne semblent pas répondre à un agencement précis. Des

---

<sup>123</sup> Hervé Langlois, *Mémoire des travaux de restauration des décors peints 12<sup>e</sup>*, op.cit., p.19

figures de volatiles alternent avec des bovidés, félins et autres animaux dont la nature est difficile à déterminer. Seule la couleur de remplissage en à-plat (jaune, ocre, verte ou bleue) de ces animaux est aujourd'hui visible, mais certaines de ces figures ont entièrement été repeintes (fig.37), à une date qui n'a pas pu être déterminée<sup>124</sup>.



*Fig.36. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, vue de la voute et de la partie supérieure des murs sud, ouest et nord. 07/02/2017*



*Fig.37. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, détail de la frise supérieure du mur sud, identification du repeint. Photographie : 07/02/2017*

Une seconde frise, d'environ vingt centimètres d'épaisseur, se développe également sur les quatre murs de la salle. Comme la première frise, elle est encadrée sur sa bordure supérieure

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, p.28

par deux fines lignes, une rouge et une jaune, et dans sa bordure inférieure par une fine ligne rouge. Son remplissage présente une série de motifs que Joseph Poux qualifie de « cordiformes » (fig.38)<sup>125</sup>. Des motifs présentant un remplissage de couleur ocre alternent avec des motifs aujourd'hui couleur de remplissage, mais qui étaient vraisemblablement eux aussi coloré (en atteste les traces de peintures de plusieurs de ces motifs sur les murs nord et sud). Comme les motifs d'animaux de la frise supérieure, tout ornement qui a pu se superposer à ces cœurs renversés est aujourd'hui perdu, ou presque. En effet, il est possible d'observer par endroit les traces d'un motif de palmettes remplissant les cœurs, ainsi que des motifs de feuilles d'acanthé dans le fond de la frise (fig.39).



*Fig.38. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, détail de la frise inférieure du mur sud, alternance de motifs cordiformes. Photographie : 07/02/2017*



*Fig.38. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, détail de la frise inférieure du mur sud, alternance de motifs cordiforme, détails. Photographie : 19/04/2017*

---

<sup>125</sup> Joseph Poux, *La Cité de Carcassonne*, op.cit.,p.213

### *Le mur nord :*

Les peintures du mur nord semblent s'être développées à leur origine sur trois registres horizontaux. Malheureusement, seul le registre supérieur nous est parvenu. Celui-ci, encadré par les deux frises évoquées plus haut, s'étend sur toute la longueur du mur, à l'exception du dernier mètre de sa partie orientale et le dernier mètre de sa partie occidentale, où les décors sont trop effacés pour pouvoir distinguer le moindre motif. Le registre est entièrement consacré à une scène de bataille entre cavaliers (fig.39).

La frise inférieure constitue la ligne de sol de la scène, qui se déroule sur un fond alternant de larges bandes horizontales bleues, vertes, ainsi qu'une autre couleur qui a aujourd'hui disparu. Les bandes vertes de ce fond présentent par endroits des traces noires traduisant la présence d'une sous-couche. A son analyse, cette couleur noire s'est révélée être le fruit d'une altération des pigments de la sous couche en question, qui au contact du chlorure de cuivre présent dans la teinte verte a généré des oxydes de cuivre. Par cette même analyse, le pigment vert employé pour ces peintures murales a donc pu être déterminé comme étant à base de chlorure de cuivre, et pouvant correspondre avec un emploi de malachite, de Chrysocolle ou de vert de gris<sup>126</sup>.

Sur ce fond en bandes horizontales sont visibles sept cavaliers. Six d'entre eux sont aisément identifiables (à l'exception de la deuxième figure en partant du mur occidental, dont seule la monture est encore visible), comme des soldats croisés par leurs boucliers de forme oblongue se terminant en pointe dans sa partie inférieure. Ces cavaliers sont tous représentés de trois quart, et se dirigent vers l'est. Joseph Dovetto, dans son article de 1995, rajoute comme élément d'identification les vêtements de ces derniers : les longues tuniques à manches larges (bliaut), leurs chaussures pointues ainsi que leurs casques coniques<sup>127</sup>. Le cavalier situé à droite de la composition, affronté au reste du groupe, peut être identifié comme un soldat sarrasin, par sa rondache et le turban dont il est coiffé<sup>128</sup>. Il est difficile d'affirmer que celui-ci est représenté de profil, la couche picturale étant trop endommagée. Un début de silhouette de cheval semble se trouver derrière lui, se dirigeant vers l'est, suggérant un autre cavalier, mais la figure étant très lacunaire, il est difficile d'en dire davantage. Tous les cavaliers sont armés, en plus de leurs boucliers, de lances, le cinquième cavalier (en partant de l'ouest) ayant la particularité de posséder une lance à gonfanon bleu.

---

<sup>126</sup> Hervé Langlois, *Mémoire des travaux de restauration des décors peints 12<sup>e</sup>*, op.cit., p.22-23

<sup>127</sup> Joseph DOVETTO, « La peinture murale du château comtal de Carcassonne », dans *Bulletin d'études scientifiques de l'Aude* », t. XCV, 1995, p.60-65

<sup>128</sup> *Ibidem*.

Un huitième personnage est visible au niveau de la ligne de sol entre les deux cavaliers affrontés. Ce personnage semble être l'illustration d'un mort, ou d'un blessé. La première hypothèse semble plus vraisemblable, et justifiée par le fait que le personnage n'a pas de tête, impliquant que celui-ci ai subi une décollation à un moment précédant le combat<sup>129</sup> (fig.40).

Les robes des montures sont différenciées, celle de la monture du cavalier le plus à l'ouest n'est pas identifiable, mais celles des chevaux le devantant s'enchainent de la façon suivante : bleue (couleur vraisemblablement due à une altération de la couche picturale, une selle verte étant néanmoins toujours visible sur le dos de l'animal), brune, noire (le pigment original étant du blanc de plomb<sup>130</sup>), jaune, blanche, brune. Des éléments d'harnachements sont visibles sur les chevaux, mais ce qui est le plus remarquable sont les détails donnés au cheval jaune, le seul les conservant encore. Celui-ci présente un modelé de son anatomie par des rehauts très souples de couleur ocre. Cette même couleur a été utilisée pour tracer, au pinceau très fin, des poils individualisés, afin de représenter la crinière et la queue de l'animal. L'arête du museau très délicate, tracée en forme de 'T', ainsi que les yeux et les oreilles du cheval sont très soignés et montre une volonté de pousser la représentation jusqu'au détail le plus mince.

Le dynamisme de la scène est signifié par les attitudes des cavaliers, et en particulier par le mouvement donné à leurs montures. La première figure en partant de l'ouest est trop effacée pour déterminer l'attitude du cavalier, mais les trois suivantes adoptent une attitude de course. Le mouvement marque un temps d'arrêt avec le cavalier suivant, penché légèrement en arrière, sa monture est immobile. Le mouvement reprend à son plus fort avec les deux cavaliers suivants, qui sont affrontés et s'échangent un coup de lance (fig.35). Il s'agit de la scène identifiée par Ollivier Errecade comme représentant Roland et Ferragut. Le mouvement des chevaux n'est absolument pas ici dicté par le réalisme, l'écartement des jambes de la monture étant impossible à réaliser dans le monde réel. Il s'agit simplement ici d'un mode de représentation caractéristique de l'art roman, qui disparaît par la suite par souci de *mimésis*.

Aucune carnation et couleur de vêtement de ces cavaliers n'est aujourd'hui visible. Seul deux chevelures brunes de cavaliers croisés sont encore identifiables. La scène a néanmoins subi des repeints, identifiés au cours de la dernière restauration<sup>131</sup> et qui ne respectent pas le dessin

---

<sup>129</sup> Ollivier ERRECADE, « Roland conte Ferragut? Étude iconographique des peintures du château comtal de Carcassonne », *op. cit.*, p.113

<sup>130</sup> Hervé Langlois, *Mémoire des travaux de restauration des décors peints 12<sup>e</sup>*, *op.cit.*, p.23

<sup>131</sup> *Ibidem*, p.26

d'origine des peintures (fig.41 et fig.42), induisant une déformation stylistique ayant pu fausser les analyses dont ont fait l'objet les peintures.



*Fig.39. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre supérieur du mur nord.*

*Photographie : 19/04/2017*



*Fig.40. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre supérieur du mur nord, détail : soldat décapité. Photographie : 19/04/2017*



*Fig.41. A gauche : « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre supérieur du mur nord, détail : cheval non repeint. Photographie : 19/04/2017*

*Fig.42. A droite : « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre supérieur du mur nord, détail : cheval repeint. Photographie : 19/04/2017*

### *Le mur sud :*

Le mur sud présente le même agencement que le mur nord décrit précédemment. Le mur semble avoir été partagé en trois registres horizontaux, dont le registre supérieur est encadré par les mêmes frises géométriques que le mur nord. Le même fond en bandes tricolores et également visible sur ce registre. Les deux registres inférieurs ont disparus, à l'exception d'un morceau d'enduit du côté occidental du mur, laissant entrevoir un morceau du registre médian. Les décors ont dans leur partie orientale intégralement disparu et présentent de très fortes lacunes dans la partie centrale du mur (fig.43).

La scène représentée au registre supérieur met de nouveau en scène des soldats croisés aux prises avec des soldats sarrasins. Ces soldats, trois cavaliers et deux combattants à pieds, ne sont pas tous identifiables. En effets, les figures, bien que répondant aux mêmes caractéristiques d'armements et vestimentaires que les personnages du mur nord qui permettent ainsi de les identifier, ne sont pas toutes visibles. Seuls les personnages figurés sur la partie occidentale du registre sont identifiables. Il s'agit, en partant de la gauche, d'un cavalier croisé, deux cavaliers

sarrasins lui étant affrontés, un soldat croisé à pieds tourné vers l'ouest et assenant un coup d'épée vraisemblablement à un sarrasin qui lui fait face. Seule l'épée de cette dernière figure est encore visible. La présence de deux cavaliers supplémentaires est fortement à supposer dans la partie médiane du registre, mais seules leurs montures sont visibles (dont celle plus à l'est n'apparaît qu'en négatif sur l'enduit) (fig.44).

Ce registre se différencie néanmoins de celui du mur qui lui fait face par la figuration d'un élément architecturé dans sa partie centrale et dont les deux cavaliers supposés semblent sortir, se dirigeant vers les combats se déroulant du côté occidental du mur (fig.45). Cette représentation d'une ville, dont on peut aujourd'hui distinguer un corps central, une tour et des fenêtres, a été décrite par Joseph Poux comme ressemblant au château de Carcassonne « entre la porte de l'est et la limite méridionale<sup>132</sup> ». Cette hypothèse, très intéressante, demande néanmoins de prendre en compte les modifications qu'a subi le château, en particulier au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>133</sup>, et de croiser ces données avec la datation supposée des peintures de la salle.

Le dynamisme de la scène est de nouveau rendu par l'élan donné aux personnages, en particulier dans le mouvement donné au combat côté ouest du registre. Il s'agit du même mouvement impossible des chevaux traduisant un saut ou une charge rapide de l'animal. Le soldat croisé, à gauche de la composition, est penché en avant sur sa monture et projette sa lance en avant, désarçonnant ainsi son opposant qui tombe à la renverse. Le second cavalier sarrasin, placé un plan derrière le premier, porte une ceinture épaisse à la taille. Cet élément, unique dans les peintures qui nous sont parvenues à Carcassonne, a été identifié par Térance le Deschault de Monredon comme étant une ceinture de force, montrant ainsi la faiblesse physique de l'infidèle<sup>134</sup>.

La palette de couleurs utilisée pour la robe des chevaux est la même que celle du mur nord, on retrouve un cheval de couleur brune, ainsi qu'un cheval jaune présentant des traits détaillés comme celui représenté sur le mur nord. Les vêtements des deux cavaliers sarrasins ont gardé leur polychromie. La tunique du cavalier renversé est noire, indiquant un pigment comportant du blanc de plomb qui se serait altéré. Le second sarrasin porte une tunique brune, dont il est

---

<sup>132</sup> Joseph Poux, *op.cit.*, p.214-215

<sup>133</sup> François GUYONNET, G. PUCHAL, M. BERTHELOT, « Le château comtal de Carcassonne à l'heure de l'image de synthèse », dans *Histoire et images médiévales*, 2006, n°9, p.26-33

<sup>134</sup> Térance le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale, orner pour signifier en France avant 1350*, *op.cit.*, p.112

difficile de déterminer si elle a fait l'objet de repeints. Aucun de ces vêtements ne porte de détails, la seule coloration conservée étant l'à-plat de fond.

Le registre inférieur ne conserve qu'un fragment de ce qui est de nouveau une scène de combat. L'entrechoquement de deux lances est visible, ainsi que le début d'une tête de cheval brun, ainsi que deux silhouettes de soldats affrontés (fig.46). Ce fragment témoigne donc ce qui semble être la continuation des scènes de combats équestres sur la partie inférieure du mur sud. Au regard de la symétrie dans la composition des registres des murs nord et sud, il est facile de supposer que des scènes de combats (équestres ou pédestres) se trouvaient également sur le registre médian du mur nord.



*Fig.43. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre supérieur du mur sud.*

*Photographie : 19/04/2017*



*Fig.45. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre supérieur du mur sud, partie occidentale. Photographie : 19/04/2017*



*Fig.45. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre supérieur du mur sud, partie centrale. Photographie : 19/04/2017*



*Fig.46. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre médian du mur sud, partie occidentale, détail. Photographie : 19/04/2017*

### *Le mur ouest :*

Le mur ouest s'organise comme les deux murs précédemment décrits, à la différence qu'il présente un registre supplémentaire dans sa partie supérieure, bénéficiant de la position de la voûte qui lui ménage une surface supplémentaire en arc en plein cintre. Seulement trois des quatre registres sont aujourd'hui visibles, le registre inférieur ayant totalement disparu.

Le deuxième registre en partant du sol ne dispose plus que de très faibles traces de polychromie. Néanmoins la composition et les figures sont toujours perceptibles sur l'enduit par leur dessin préparatoire, tracé en noir et s'étant figé dans l'enduit frais par carbonatation. Le registre est coupé en son milieu par une baie géminée dont l'élargissement à une date inconnue a emporté la partie centrale du décor peint. On peut encore observer cinq personnages assis, trois hommes sont disposés à droite de la fenêtre (fig.47) et les deux figures, trop fragmentaires pour identifier le genre avec certitude, sont situées dans la partie gauche du mur (fig.48).

Le premier personnage en partant de la gauche registre, dont seules persistent les traces du buste traversé par une écharpe entre son épaule gauche et son côté droit, est représenté de face (fig.49) Il semble faire la transition entre les scènes de combat du mur sud et le mur ouest où il se trouve. A sa gauche, on ne peut que deviner la présence d'autres personnages, dont le plus à droite avait le corps qui se situait à l'actuel emplacement de la baie géminée, il n'est plus visible actuellement que par sa main qui s'en échappe.

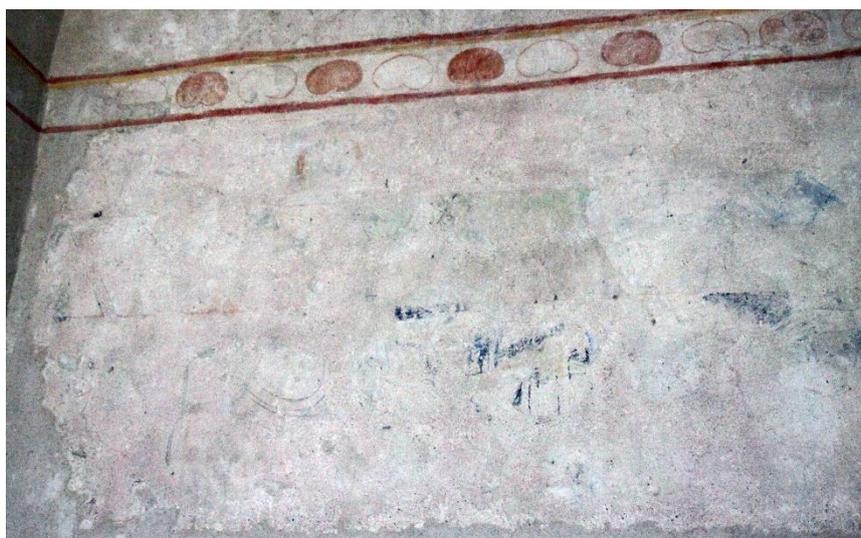
Les trois personnages situés à droite de la baie sont beaucoup mieux conservés que leurs voisins. Le personnage de gauche, représenté de trois quart, porte une rondache ainsi qu'une lance et a donc, en suivant l'iconographie du reste de la pièce, été identifié comme un sarrasin. On peut apercevoir son visage barbu tourné vers la figure à sa gauche. Un grand soin a été donné au dessin de ses vêtements, comme des petits losanges portant encore de la couleur jaune qui bordent ses manches (fig.50). Le commencement de ce qui semble être un quatrième personnage est coupé par l'ouverture de la fenêtre. Les deux personnages de gauche sont habillés de manteaux tenus par une fibule, au-dessus des mêmes tuniques à manches amples que les cavaliers croisés des murs nord et sud et ont donc été identifiés comme tels. Les traits de leurs deux visages barbus ainsi que les détails de leurs mains et des plis de leurs vêtements sont parfaitement visibles, affichant un traitement des retombées de tissus de façon très droite, les vêtements moulant également l'anatomie des personnages.

Le personnage du centre semble penché en avant vers la figure du sarrasin, dans une position de trois quart, les bras remontés dans ce qui semble être une attitude de parole, tandis que son

compagnon à sa gauche, également figuré de trois quart, regarde l'échange et relève son bras droit devant lui. Ce registre a été identifié comme une scène de pourparlers entre guerriers croisés et guerriers sarrasins<sup>135</sup>.



*Fig.47. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre inférieur du mur ouest partie droite du mur, trois hommes assis. Photographie : 19/04/2017*



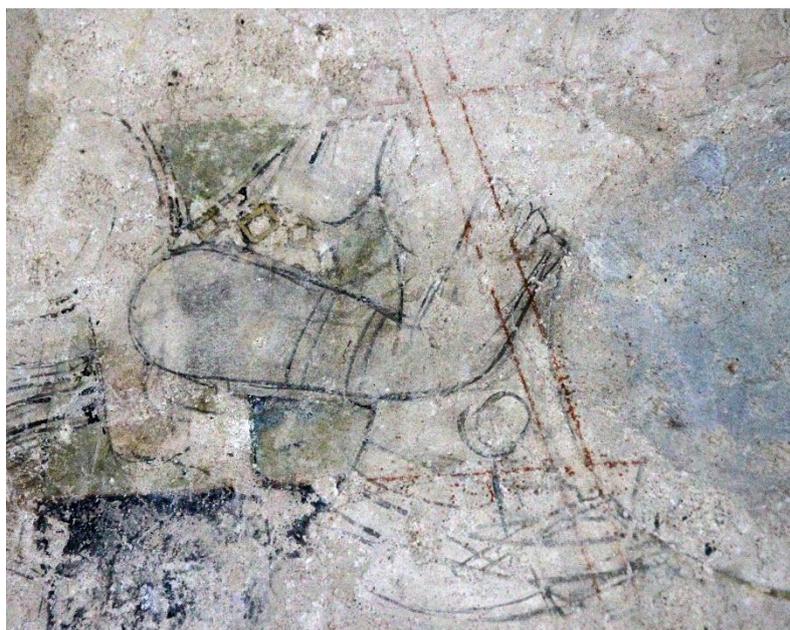
*Fig.48. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre inférieur du mur ouest partie gauche du mur. Photographie : 19/04/2017*

---

<sup>135</sup> Joseph DOVETTO, « La peinture murale du château comtal de Carcassonne », dans *Bulletin d'études scientifiques de l'Aude* », t. XCV, 1995, p.60-65



*Fig.49. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre inférieur du mur ouest partie gauche du mur, détail : personnage de face. Photographie : 19/04/2017*



*Fig.50. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, registre inférieur du mur ouest partie droite du mur, détail : vêtement du soldat sarrasin. Photographie : 19/04/2017*

Le troisième registre en partant du sol du mur ouest est également très altéré et s'il ne fait aucun doute qu'il constitue la suite narrative des autres registres, son sens reste incompréhensible.

Dans la partie gauche du registre, seul le tracé préparatoire de deux silhouettes est encore visible (fig.51). Ces deux figures peuvent être interprétées comme des personnages morts dont seule la partie basse du corps de la silhouette de gauche est encore repérable, tandis que le personnage de droite ne possède plus de tête. Joseph Poux et Pierre Embry y avaient vu « deux silhouettes rampantes d'hommes nus », identifiant à gauche un homme « se trainant sur les genoux en redressant le torse », et à droite un personnage blessé<sup>136</sup>. De nouveaux éléments, possiblement apparus lors de la première restauration de l'ensemble, permettent néanmoins d'identifier des traits suggérant la présence de vêtements, notamment aux chevilles des personnages<sup>137</sup>. La partie centrale du registre est complètement effacée.

La côté gauche du registre ne présente que des indices de ce qui devait être à l'origine une composition complexe. Le même fond en larges bandes horizontales bleues et vertes est visible. La frise de grecques et d'animaux constitue une ligne de sol pour ce qui semble être un petit monticule composé de très fines volutes bleues. La signification de ce motif reste inconnue. La silhouette d'une paire de pieds aux chaussures allongées et pointues, comparables à celles portées par le cavalier croisé figurant sur le mur sud, sont visibles à la droite du motif de volutes (fig.52). Le reste du personnage a complètement disparu, mais la position de ses pieds indique qu'il n'était pas représenté en mouvement. Les contours d'une ligne mince, de ce qui semble être le fragment d'une lance est visible devant la paire de pieds.

Quelques traces supplémentaires de polychromie sont remarquables sur cette partie de l'enduit, mais il est très mal aisé de proposer leur identification en un quelconque motif.

---

<sup>136</sup> Joseph Poux, *La Cité de Carcassonne, op.cit.*, p.216

<sup>137</sup> Gretchen LONO, *op. cit.*, p.102-103



*Fig.51. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur ouest partie gauche du mur, détail :  
deux silhouettes (gisants ?). Photographie : 21/04/2016*



*Fig.52. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur ouest partie droite du mur, détail.  
Photographie : 21/04/2016*

Le registre supérieur du mur ouest est également très lacunaire mais présente un des fragments les mieux préservés de toute la salle. Organisé sur un espace se terminant en art en plein cintre, le fond semble de nouveau reprendre l'alternance de bandes horizontales, de même que celles présentes sur le reste de la pièce. La partie centrale du registre est complètement effacée du fait d'un ruissellement d'eau venant d'une fissure de la voûte. Seuls quelques fragments de peintures dans la partie supérieure gauche du registre, ainsi qu'un fragment dans la partie supérieure droite, ont été conservés.

La partie de gauche figure deux personnages (fig.53). Celui de gauche n'a conservé que sa partie supérieure et son bras droit. Il est vêtu d'un habit de couleur jaune dont on remarque que les manches ne sont pas tombantes, à la différence des soldats croisés. Un manteau rouge attaché sur son épaule droite vient se superposer à son habit. Les deux vêtements ne présentent actuellement qu'une coloration en à-plats, les détails ayant disparu. Néanmoins, les détails du visage de la figure sont d'une conservation remarquable et permettent ainsi d'appréhender le raffinement et le soin qui devaient être apporté aux différents personnages de l'ensemble du programme iconographique (fig.54). Représenté de trois quarts vers la droite, la carnation du personnage Ses cheveux blancs sont séparés par une raie médiane et sont ponctués d'une multitude de mèches bleues. Sa chevelure termine en petites boucles sur sa nuque et sa tempe gauche. Sa barbe et sa moustache sont traitées avec le même soin et les mêmes couleurs, en motifs de grandes mèches retombant en boucles sur les côtés de sa barbe. Deux traits de chaque côté de son nez figurent les sillons nasogéniens, son nez remonte d'un seul trait qui forme son arcade sourcilière, en dessous de laquelle sont visibles deux grands yeux en amande. Le modelé de son visage est rendu par l'emploi d'une couleur verte (*verdaccio*) appliquée en sous-couche<sup>138</sup>. Une ride blanche traversant le front de la figure est également perceptible.

La seconde figure n'est que très partielle. Il s'agit du haut d'une tête portant une couronne fermée. Du corps du personnage, seul le haut d'une chevelure brune est encore visible. On devine néanmoins la position frontale de celui-ci (fig.55). La figure ne se trouve pas au centre de la composition mais est légèrement décalée vers la gauche du registre. Il semble de taille identique au premier personnage.

---

<sup>138</sup> Hervé LANGLOIS, *op.cit.*, p.18-19. Le restaurateur propose comme pigment pour cette coloration verte l'empois de noir de mars mélangé à de l'ocre jaune, ou encore de l'ocre ajouté à du noir de cinabre et du blanc.

Ces éléments soulèvent des interrogations concernant l'importance de ces scènes figurées dans le programme iconographique de la « salle ronde », sur lesquelles il conviendra de revenir dans la suite de notre développement.

Un élément rectiligne d'une épaisseur d'environ cinq centimètres et rempli d'une couleur blanche est situé entre les deux personnages. Cet élément pourrait être identifié comme une épée en pal, dont la pointe dépasserait du cadre du registre.

La présence d'un troisième personnage situé entre la figure barbue et la tête couronnée a été évoquée par Térance le Deschault de Monredon. Celui-ci interprète le fragment de couleur brune entre les deux figures comme étant une partie d'un profil appartenant à un sarrasin (fig.56). Il identifie également la présence d'un turban sur la tête de ce dernier, comparable au turban coiffant le soldat sarrasin du mur nord<sup>139</sup>. Cette hypothèse, bien que séduisante, ne peut être totalement confirmée, le motif étant beaucoup trop abimé.

Un fragment d'architecture (ce qui semble être la partie haute d'une tour crénelée) est visible à gauche du personnage barbu (fig.57). Un autre morceau d'architecture, identique au premier, constitue le seul fragment d'enduit préservé de la partie gauche du registre (fig.58). Cette disposition laisse donc supposer que les représentations architecturées étaient omniprésentes dans la scène de ce registre, plaçant la narration dans l'enceinte ou à l'extérieur d'une ville.



*Fig.53. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur ouest registre supérieur, partie gauche. Photographie : 21/04/2016*

---

<sup>139</sup> Térance le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale, orner pour signifier en France avant 1350*, op.cit., p.110



*Fig.54. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur ouest registre supérieur, détail :  
Personnage barbu. Photographie : Hervé Langlois, 2008*



*Fig.55. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur ouest registre supérieur, partie  
gauche, détail : couronne. Photographie : 21/04/2016*



*Fig.56. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur ouest registre supérieur, partie gauche, détail : profil de sarrasin ?. Photographie : 21/04/2016*



*Fig.57. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur ouest registre supérieur, partie gauche, détail : élément d'architecture. Photographie : 21/04/2016*



*Fig.58. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur ouest registre supérieur, partie droite, élément d'architecture. Photographie : 21/04/2016*

*Le mur est :*

Le mur est sans doute le mur ayant subi le plus de perte d'enduit peint dans cette salle. Quelques traces gravées dans l'enduit laissent entrevoir la continuité de la frise de motifs cordiformes, ainsi que celle de grecques et animaux. La description de ce mur effectuée par Joseph Poux mentionne dans le registre inférieur gauche du mur deux traces de silhouettes portant des casques coniques, dont un semblant être muni d'un nasal<sup>140</sup>. Ces deux personnages ont aujourd'hui disparu de la surface du mur, bien qu'Hervé Langlois en ait fait le relevé lors de son intervention sur l'ensemble peint, décrivant un combattant croisé affronté à un soldat sarrasin (fig.59).

Seule la partie supérieure de l'intrados de la baie comporte encore des fragments d'enduit décoré (fig.60). Bien que cette partie ait également été peinte, très peu de couleurs sont restées intactes. En effet, seules des traces de bleu et de jaune ont résisté au temps, les autres couleurs ayant complètement disparu en laissant derrière elles le tracé à l'ocre du dessin préparatoire. Au moins deux registres peuvent être comptés. Le registre inférieur présente deux personnages imberbes. Celui de gauche est représenté de trois quarts et lève ses bras tendus (fig.61). Les

---

<sup>140</sup> Joseph Poux, *op.cit.*, p.216

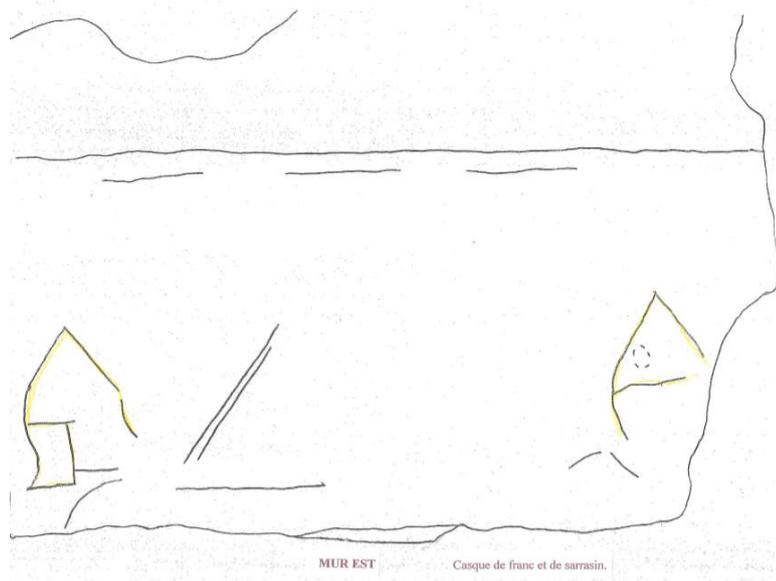
manches de son vêtement comportent encore des traces de peinture ocre jaune, tandis que les traits de son visage sont identiques à ceux de la figure barbue du mur ouest. Le même traitement du nez, des yeux ainsi que la présence des sillons nasogéniens peuvent suggérer qu'il s'agit de la même main qui a travaillé sur les deux murs. La figure de droite, dont seul la tête est encore visible, présente les mêmes caractéristiques stylistiques et montre des traces de peinture jaune dans sa chevelure (fig. 62). Il semble être représenté tendant le bras droit en avant.

Le registre supérieur présente à droite une figure en pied vue de profil, sa taille semble plus petite que celle des autres personnages. Son attitude laisse à penser qu'il s'agit d'un jongleur, le personnage jetant des balles jaunes au-dessus de lui (fig.63). En face de ce personnage, on peut observer une figure d'animale dont il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un canidé ou d'un hybride. Sur le dos arrondi de l'animal repose une paire de pieds dont la taille suggère un personnage de grande taille (fig.64). Le relevé de cette partie effectué par Hervé Langlois en 2008 montre que ce personnage est assis de face, on observe également la trace de cheveux à sa droite qui peut laisser supposer la présence d'un troisième personnage sur ce registre (fig.65)

La composition est dominée par une large figure de volatile hybride au centre de l'intrados (fig.66). Seule la partie médiane de la figure est encore visible, où il est possible d'observer des ailes d'oiseau à demi déployées le long d'un poitrail bombé, ainsi qu'un long cou présentant sur sa partie dorsale une succession de bosses. Un bec incurvé (tel un bec d'aigle), est le seul élément visible de la tête de l'animal. L'intérieur des ailes, ainsi que le poitrail et le cou de l'hybride sont peints en bleu, tandis que le bec laisse encore voir des traces de peinture jaune. Dans son rapport de restauration de 2008, Hervé Langlois décrit cette figure comme « une sorte de phœnix »<sup>141</sup>.

---

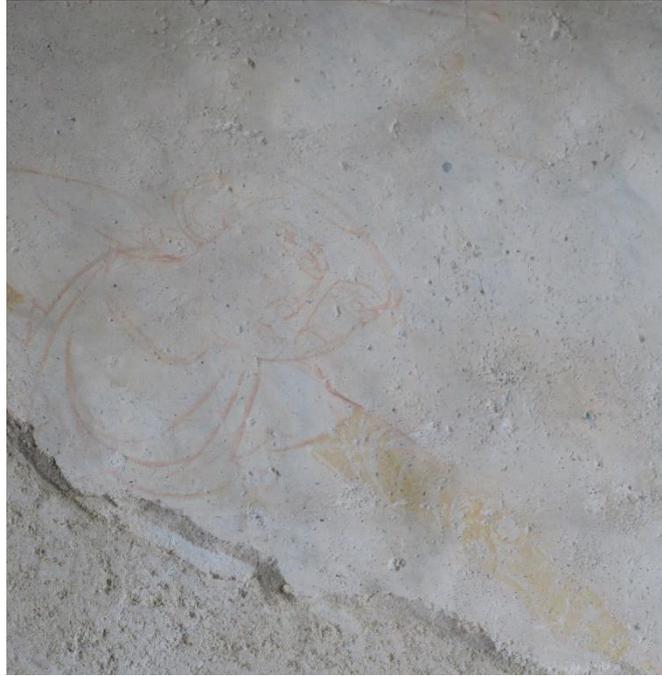
<sup>141</sup> Hervé LANGLOIS, *Mémoire des travaux de restauration des décors peints 12<sup>e</sup>*, Direction Régionale des Affaires Culturelles Languedoc Roussillon, mai 2008, p.12. Nous sommes ici tentés de soutenir le restaurateur dans son hypothèse. En effet, les quelques éléments pouvant être aperçus de l'hybride de la salle ronde coïncident avec plusieurs illustrations enluminées de phénix, comme celle du *Livre des propriétés des choses* de Barthélémy l'Anglais, traduit du latin par Jean Corbichon et daté des années 1445-1450 (France, Le Mans, Bibliothèque Nationale de France, département des manuscrits français, Français 136, folio 20r.). Le phénix est défini dans les bestiaires médiévaux comme une créature renaissant de ses cendres trois jours après sa mort, qui se produit lorsque celui-ci s'expose au soleil. Il est généralement représenté symbolisant le cycle solaire, ainsi que le renouveau, la résurrection, ainsi que comme symbole du Christ ([http://expositions.bnf.fr/bestiaire/feuille/index\\_fantastiq.htm](http://expositions.bnf.fr/bestiaire/feuille/index_fantastiq.htm)). La figure du château comtal a été peinte dans l'intrados de la fenêtre orientale, du côté où se lève le soleil, symbolisant ainsi peut-être la mort de celui-ci à chaque nouveau jour, et donc un renouveau quotidien. Ces éléments pourraient fournir une explication à la présence d'un phénix, mais en l'absence de plus d'éléments (comme le feu aux pieds de l'animal, ou le soleil placé au-dessus de ce dernier, qui sont caractéristiques de la représentation du phénix), et par manque de temps de notre part, il nous est malheureusement impossible d'affirmer une quelconque identification de cet hybride avec certitude.



**Fig.59.** « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur est. Relevé effectué par Hervé Langlois, 2008, « Casques de franc et de sarrasin »



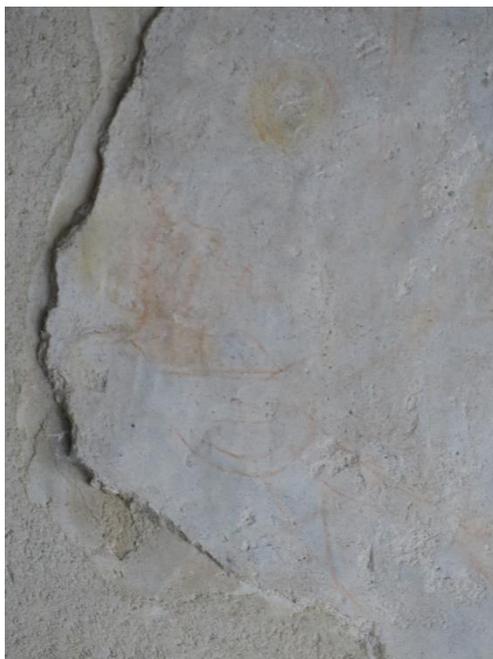
**Fig.60.** « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur est, intrados de la baie.  
Photographie : 21/04/2016



*Fig.61. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur est, intrados de la baie. Registre inférieur, détail du personnage de gauche. Photographie : 21/04/201*



*Fig.62. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur est, intrados de la baie. Registre inférieur, détail du personnage de droite. Photographie : 21/04/201*



*Fig.63. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur est, intrados de la baie. Registre supérieur, détail du personnage de gauche. Photographie : 21/04/201*



*Fig.64. « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur est, intrados de la baie. Registre supérieur, détail des figures de droite. Photographie : 21/04/201*



**Fig.59.** « Salle ronde » du château comtal de Carcassonne, mur est, intrados de la baie géminée.  
**Relevé effectué par Hervé Langlois, 2008**



**Fig.66 .** Figure d'hybride. Registre supérieur de la baie orientale de la salle ronde du château comtal de Carcassonne. 19/04/2017

## 2. Analyse du décor peint

La lecture de l'historiographie des peintures de la « salle ronde » du château comtal de Carcassonne nous apprend beaucoup sur la difficulté à étudier cet ensemble pour lequel nous ne disposons d'aucune information historique. Nous avons déjà insisté à plusieurs reprises sur le fait que les décors ont perdu la majorité de leur couche picturale, freinant ainsi considérablement les identifications iconographiques, stylistiques et la datation de l'ensemble. Nonobstant cette contrainte, ces décors méritent une nouvelle fois de faire l'objet d'une analyse. En effet, en dépit des récentes études, il faut remarquer que certains éléments ont été délaissés par les chercheurs et sur lesquels il convient de revenir.

La présente analyse n'a pas la prétention d'apporter de réponses aux questions que ces peintures soulèvent, mais de proposer des hypothèses pouvant, nous l'espérons, ouvrir de nouvelles pistes de recherche. Afin d'y parvenir, nous avons tâché de suivre la méthodologie proposée par Jean Wirth<sup>142</sup>, consistant à privilégier une datation stylistique par comparaison stylistique du décor avec un corpus, mais prenant également en considération les apports de l'analyse archéologique, iconographique et bien sûr, historique.

### *Entre Toulouse et Barcelone, les Trencavel – Etude stylistique comparative :*

La comparaison stylistique entre plusieurs ensembles revient à chercher les réseaux d'influences et de diffusion artistique qui ont pu avoir lieu sur une période et une aire géographique donnée. Si l'influence italo-byzantine sur les peintures de la « salle ronde » a bien été démontrée par Gretchen Lono<sup>143</sup>, il convient de s'intéresser aux autres réseaux d'influences dont aurait pu bénéficier cet ensemble peint. Les jeux d'alliances qu'entretenait la famille Trencavel entre la couronne de Barcelone et le comté de Toulouse a poussé nos recherches vers la tradition picturale dans ces deux villes et leurs environs entre le début du XIIe siècle et le milieu du XIIIe siècle. Cette tranche chronologique a pu être déterminée en premier par la date

---

<sup>142</sup> Jean WIRTH, « La datation des œuvres », dans BASCHET J. (dir.), DITTMAR P.-O., et al, *Les images dans l'Occident Médiéval*, ed. Brepols, Turnhout, 2015, p.159-162

<sup>143</sup> *Ibidem*.

du début de construction du donjon abritant les peintures, qui a eu lieu après l'installation de la famille vicomtale dans le château en 1125<sup>144</sup>, puis par la datation de l'ensemble peint la plus tardive de l'historiographie des peintures, qui est celle proposée par Gretchen Lono en 1997<sup>145</sup>.

Les productions picturales de l'autre côté des Pyrénées n'ont pas présenté à nos yeux d'analogies stylistiques avec les décors du château de Carcassonne, en revanche, les productions du Midi se sont avérées plus prometteuses.

Il faut considérer que seuls deux fragments d'enduit, sont suffisamment conservés pour pouvoir en dégager des caractéristiques stylistiques (il s'agit du visage barbu du registre supérieur du mur ouest, et du cheval jaune du mur nord), l'analyse se base donc ici sur un très faible échantillon de l'ensemble des peintures que comporte la salle. L'analyse des plis des vêtements, élément comparatif de poids de toute bonne analyse stylistique, est compromise par l'absence systématique de plis sur la couche picturale, ne laissant qu'un à-plat de couleur. Les tracés préparatoires, en particuliers ceux visibles sur les personnages assis figurant sur le mur ouest, auraient alors pu servir de support de comparaison, mais rien n'indique que ces derniers soient équivalents au rendu final des tissus une fois qu'ils furent peints. De plus, certains traits préparatoires ont été refaits à plusieurs reprises. Cet ajustement de la figure fausse entièrement notre estimation de ce à quoi aurait pu ressembler le vêtement une fois terminé.

En dépit de l'absence de plis, les attitudes des personnages sont encore bien décelables. Paradoxalement, il faut de nouveau se tourner vers les représentations sur le mur ouest de la salle qui se trouve être, avec le mur est, celui qui a le moins intéressé les précédents chercheurs. La pose donnée aux personnages assis n'est pas sans rappeler l'attitude des prophètes figurants dans la chapelle de l'ancien logis abbatial de Moissac (Tarn-et-Garonne) (fig.67), en particulier dans le mouvement donné aux poignets. Lors de son analyse des peintures de la chapelle du logis abbatial de Moissac, Virginie Czerniak a identifié deux types physiques distincts donnés aux personnages figurés, dont le premier présente des analogies avec les personnages de la « salle ronde » du château de Carcassonne<sup>146</sup>. En effet, les joues creusées par le dessin de la barbe, l'utilisation de rehauts blancs pour figurer l'arête du nez et les rides sur le front, le traitement de la chevelure en longues mèches souples, sont autant de procédés stylistiques

---

<sup>144</sup> François GUYONNET *et al.*, *op.cit.*, p.29

<sup>145</sup> Gretchen LONO, *op.cit.*

<sup>146</sup> Virginie CZERNIAK, « Les peintures murales de la chapelle de l'ancien logis abbatial de Moissac : un exemple méridional de l'influence des Plantagenêt ? », dans *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t.63, 2003, p.82

employés à Moissac et se rapprochent fortement de ceux employés pour la réalisation à Carcassonne de l'homme barbu du registre supérieur du mur ouest du château.

En dépit de la plus grande richesse de la palette des peintures de Moissac qui différencient les deux ensembles, ils présentent tous deux des traces de *verdaccio* pour figurer les volumes des visages.



*Fig.67. Moissac, voûte de la chapelle de l'ancien logis abbatial, Les prophètes Jonas et Michée dans l'Arbre de Jessé. Photographie : Virginie Czerniak, 2002*

Les peintures murales de Moissac, datées de la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>147</sup>, tendraient alors à éloigner les peintures de Carcassonne de la dernière datation qui leur était proposée, cette dernière rappelle le, estimait la réalisation de l'ensemble à la période entre second quart et le milieu du XII<sup>e</sup> siècle.

Cette dernière hypothèse de datation a été construite par la comparaison des peintures murales avec des productions de la peinture de manuscrit<sup>148</sup>. Le manuscrit de la *Bible d'Etienne Harding*

---

<sup>147</sup> Virginie Czerniak, « Les peintures murales de la chapelle de l'ancien logis abbatial de Moissac : un exemple méridional de l'influence des Plantagenêt ? », p.86-87

<sup>148</sup> TERENCE LE DESCHAULT DE MONREDON, *op. cit.*

de Dijon (ms.12-15), ainsi que le manuscrit des *Moralia in Job*<sup>149</sup> (Dijon, ms. 168-170 et 173) auxquels il est alors fait référence, présentent néanmoins des caractéristiques stylistiques et iconographiques très caractéristiques de l'art roman, qu'il est difficile de ne rattacher qu'à un seul courant de production en particulier. En effet, si nous suivons la veine des manuscrits enluminés, il est également possible de comparer les peintures murales du donjon de Carcassonne avec les peintures du *Commentaire sur Daniel* de saint Jérôme (Dijon, ms.132, f.2v), daté des années 1120-1135<sup>150</sup> (fig.68). Néanmoins, cette comparaison atteint rapidement ses limites devant la difficulté pour nous, d'établir la pérennité des motifs dans les enluminures, et davantage quand il s'agit de déterminer le moment où ces mêmes motifs passent dans le répertoire de la peinture murale. C'est pourquoi nous privilégions ici la comparaison avec les peintures murales de la chapelle des moines de Moissac.

Le système pileux du personnage figuré sur le registre supérieur du mur ouest du donjon de Carcassonne présente un traitement très particulier : les cheveux séparés en leur milieu par une raie d'où partent de longues mèches ininterrompues s'achèvent par un enroulement. De même que la barbe, allongeant le visage de la figure, et les moustaches minces et longues. Si aucun équivalent dans la peinture murale ne semble actuellement être connu, il est possible d'en faire la comparaison avec plusieurs des sculptures de la salle capitulaire de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, en particulier avec certains bas-reliefs représentant le collège apostolique (fig.69). Le groupe statuaire composé de huit bas-reliefs semble avoir été réalisé par différentes mains, dont une a pu être attribuée grâce à une inscription, au sculpteur Gilabertus<sup>151</sup>. Les attitudes des apôtres du cloître de Saint-Etienne qui paraissent également présenter les analogies avec celles données aux figures guerrières de Carcassonne, en particulier dans le mouvement de poignet retourné d'une des figures d'apôtre (fig.69).

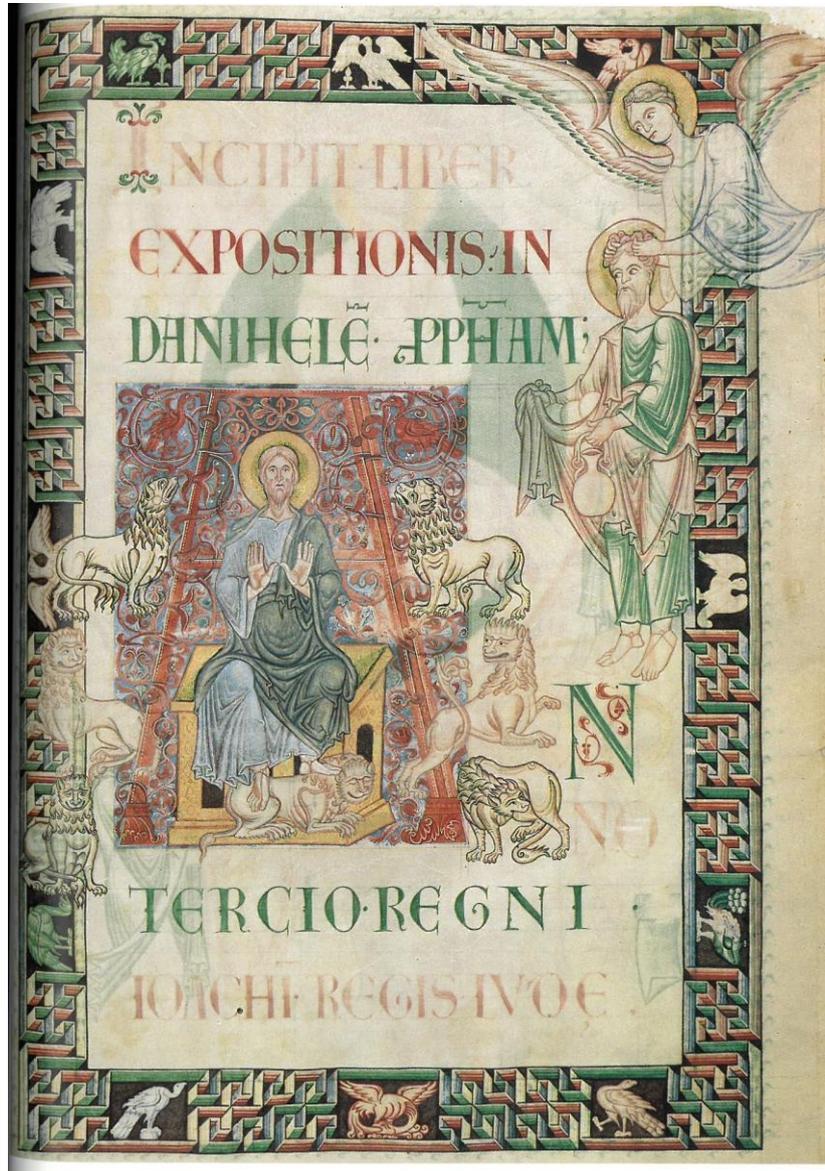
---

<sup>149</sup> Térance LE DESCHAULT DE MONREDON, « La peinture murale figurative dans l'art roman », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, La peinture murale à l'époque romane*, Actes des XLVIIe journées romanes de Cuxa du 6 au 11 juillet 2015, Association culturelle de Cuxa, t. XLVII, Cuxa, 2016, p.193-206

<sup>150</sup> Eliane Vergnolle, *L'art roman en France : architecture, sculpture, peinture*, ed. Flammarion, Paris, 2003, p. 281

<sup>151</sup> Il s'agit de la sculpture de l'apôtre Thomas. Pour un historique plus complet de cet ensemble de bas-reliefs, nous renvoyons au très bel article de Charlotte Riou qui leur est dédié : Charlotte RIOU, « Gilbertus me fecit... Parcours historiographique des sculptures du cloître de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse attribuées à Gilbertus », dans *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, Museu Episcopal de Vic, t.III, 2009, p.9-22

Néanmoins, le rapprochement entre ces sculptures et l'ensemble peint de la « salle ronde » de Carcassonne peut difficilement aller plus loin. De plus, les sculptures souffrent d'une documentation très lacunaire, générant des incertitudes quant à leur datation exacte<sup>152</sup>.



*Fig.68. Saint Jérôme, Commentaire sur Daniel : Daniel entre les lions. Dijon, Bibliothèque Municipale, ms.132, f.2v. Image : Eliane Vergnolle*

<sup>152</sup>Celle-ci, que Denis Milhau affirmait être des années 1140-1160, a récemment été ramenée par les travaux de Quitterie Cazes aux années 1120. *Ibidem*, p.21-22



*Fig.69. Apôtre indéterminé (saint Jacques ?), bas-relief, Toulouse, portail de la salle capitulaire de la cathédrale Saint-Etienne, Musée des Augustins, Me11 Photographie : Musée des Augustins*

Les silhouettes présentes sur le mur est de la « salle ronde » de Carcassonne, laissent supposer par leur grande similitude avec les figures du mur opposé, qu'un seul artiste a travaillé au dessin des personnages. Hervé Langlois propose l'identification d'une seconde main ayant travaillé uniquement aux décors de la frise supérieure, où les motifs d'animaux sont plus grossiers, avec un tracé préparatoire incisé dans l'enduit<sup>153</sup>. Ces données sont révélatrices de l'organisation d'au moins un atelier ayant travaillé au décor de la « salle ronde », mais ne nous apportent pas d'éléments sur son identification.

---

<sup>153</sup> Hervé LANGLOIS, *op.cit.*, p.23

## *L'identification iconographique : une étude formulant davantage de questions que de réponses*

Si l'identité des cavaliers des murs nord et sud de la « salle ronde » a pu être déterminée (grâce aux attributs de ceux-ci tel que le port de la rondache pour les sarrasins) et que d'autres ont pu être proposées pour l'essentiel des autres personnages, il n'en reste pas moins que la compréhension de l'ensemble du programme iconographique est très problématique.

La compréhension de la fonction de la salle du premier étage du donjon constitue une incertitude supplémentaire. En effet, si les archives conservent aujourd'hui un acte daté de 1158 par lequel Roger Trencavel (1167-1194) reçoit le titre de vicomte de la cité par son père Raymond Trencavel (1150-1167)<sup>154</sup>. Ce document a laissé penser aux chercheurs que les décors ornaient déjà la salle à cette date, bien que celui-ci ne fasse pas mention d'un quelconque décor peint<sup>155</sup>. En effet, si la « salle ronde » semble à la lecture de ce document avoir en 1158 une fonction politique officielle, rien ne peut nous confirmer que la campagne de décoration de la pièce n'ait pas été plus tardive. De plus, rappelons qu'au Moyen Âge, une seule et même pièce pouvait cumuler plusieurs fonctions, ou changer de destination. La connaissance de la fonction de la salle, qui aurait pu nous fournir des pistes quant au sens iconographique des peintures, semble ici bien maigre. La seule certitude est que la « salle ronde » était bien fréquentée par la cour de la famille Trencavel, mais il nous est impossible de déceler si les peintures font référence à des sources littéraires constituant la culture des élites, à un fond de connaissance historique, ou aux deux comme tel est le cas du décor de la Tour Ferrande à Pernes les Fontaines (Vaucluse).

L'hypothèse d'Olivier Errecade de reconnaître sur le mur nord le combat entre le chevalier Roland et le géant sarrasin Ferragut peut très vite être remise en question. En effet, l'auteur reconnaît lui-même qu'en l'absence de plus de scènes ou d'inscription identifiant clairement ce combat, aucune certitude ne peut être formulée.

La certitude est néanmoins qu'il s'agit bien ici d'un cycle narratif ayant pour sujet des affrontements entre soldats sarrasins et soldats croisés. Une des difficultés de ce programme consiste à en saisir l'ordre des scènes qui le constitue. Car si la succession des registres se suivant le long des murs et bien encadrés par des frises, le commencement et la fin du récit n'est

---

<sup>154</sup> Térrence le Deschault de Monredon, *Le décor peint de la maison médiévale, orner pour signifier en France avant 1350*, ed. Picard, Paris, 2015, p.199

<sup>155</sup> *Ibidem*, p.252

aujourd'hui pas décelable. Des transitions semblent se faire, notamment entre le registre supérieur du mur sud et le personnage de face du mur ouest, mais il est impossible de déterminer si la scène de « pourparlers » (s'il s'agit bien de cela ici) intervient entre les deux combats des murs nord et sud, ou s'il s'agit du début ou de la fin de ces derniers. L'organisation et les figures présentes sur ce mur traduisent pourtant l'importance de ce mur dans la narration, nous y trouvons la seule figuration d'un personnage couronné, dont la présence est impossible à ignorer dans le programme. Néanmoins, la figure couronnée n'étant pas plus grande que les autres comme le souhaiterait une perspective hiérarchique, et sa position légèrement décentrée sur la gauche l'empêchant de dominer complètement le programme iconographique du reste de la salle, nous fait nous interroger sur l'importance du rôle donné à cette figure dans la narration.

Les murs ouest et est détiennent très certainement les clefs de la compréhension de ce programme iconographique, mais ils se trouvent dans un tel état fragmentaire qu'il est difficile de d'en faire une identification précise. L'idée de comparer ce programme iconographique avec d'autres semblables se voit également heurtée par le caractère unique du décor de Carcassonne. Seul le décor de la chapelle de la Commanderie de Cressac-Saint-Genis (Charente), semble intéressant à rapprocher de l'ensemble du donjon comtal (fig. 70). Le décor de la chapelle templière, daté des années 1170-1180, présente également un programme organisé en longs registres horizontaux, et bien que le traitement stylistique soit entièrement différent, il s'applique aux mêmes motifs que ceux de Carcassonne : combattants affrontés, cavaliers sortant d'une ville fortifiée, armement identique. Malgré tout, cette comparaison reste néanmoins encore une fois considérer avec beaucoup de précaution, considérant que plus de la moitié du décor de Carcassonne nous manque et que l'iconographie de la totalité du décor peint de la pièce ne peut pas être affirmée avec certitude



*Fig.70. Chapelle de la Commanderie de Cressac-Saint-Genis (Charente), mur nord, détail.*

*Image : inventaire-poitou-charente.fr*

## Conclusion –hypothèse de datation

Ce qu'il est important de retenir de ces peintures, c'est avant tout que l'impression de sobriété qui s'en dégage aujourd'hui, causée par l'altération des couches picturales aujourd'hui lissées par les restaurations, est très éloignée de ce qui devait être leur état d'origine. En effet, ces peintures présentaient vraisemblablement un foisonnement de motifs détaillés se développant sur toute la surface des murs (à l'exception de la voûte), en témoignent les deux fragments du mur ouest et nord, qui surprennent par leur finesse d'exécution et le raffinement des nombreux détails.

La possibilité d'une représentation évoquant un modèle de vie chevaleresque par la possible mise en image d'un épisode de la chanson de Roland n'est pas à exclure de l'interprétation iconographique de ce décor peint. Néanmoins, l'impression de raffinement et de richesse de ses peintures, exacerbée par la dominance du bleu lapis-lazuli de la voûte, laisse à penser que ce décor a également une grande valeur ostentatoire.

Les peintures du premier donjon de Carcassonne semblent faire partie de ces quelques ensembles décoratifs singuliers, et se détachant du reste de la production méridionale par leur singularité stylistique. Elles restent aujourd'hui en grande partie énigmatiques, leur caractère lacunaire permet difficilement d'affirmer une quelconque certitude iconographique. Si nous n'osons suggérer la réalisation de ce décor après la chute de la dynastie des Trencavels, la comparaison avec les peintures de la chapelle des moines de Moissac semble conforter une hypothèse de datation à la fin du XIIe siècle, comme l'avait proposé Robert Mesuret en 1967.

Il est également nécessaire d'évoquer en conclusion de notre propos les problèmes de conservation que rencontrent actuellement ces peintures, et les perspectives que ceux-ci annoncent. Car en effet, malgré la campagne de restauration de 2008, l'enduit montre de nouveau des signes inquiétants de dégradation (le nouvel enduit présente notamment des traces d'arrachement dans ses registres inférieurs). Cette dégradation peut en partie être expliquée le fait que plusieurs fois chaque jour durant l'été, des groupes comportant plus d'une vingtaine de visiteurs font halte dans la salle, perturbant ainsi significativement l'hydrométrie de la pièce (déjà très dépendante des conditions météorologiques du fait de la grande circulation d'air dans le château, malgré la fermeture des baies), provoquant à terme le décollement des enduits. La salle abritant les peintures ne faisant pas l'objet d'une surveillance par un gardien, les peintures sont également fréquemment touchées par les visiteurs, abimant de surcroît la couche picturale.

## Conclusions générales

L'inventaire des peintures murales et des plafonds peints médiévaux de la ville de Carcassonne n'a pas révélé la présence d'ensemble picturaux inédits, à l'exception peut-être des quelques traces de décor peint présents dans la basilique Saint-Nazaire de Carcassonne.

Il a été permis de rendre compte de la quasi absence de décors de peintures murales dans la cité, avec seulement deux ensembles recensés : celui de la salle du donjon du château comtal et celui de l'ancienne cathédrale Saint-Nazaire. Cette absence de peinture murale peut être imputée aux nombreuses restaurations et modification que la ville a subi au cours des siècles, en particulier aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et laisse malheureusement assez peu de perspectives de nouvelles découvertes dans les années à venir. La difficulté d'étude des deux ensembles peints présents dans la cité, liée au manque de documentation historique et aux problèmes de lisibilité de décors évoqués tout au long de ce mémoire, paraît traduire un champ de recherche qui reste malheureusement assez étroit et semble exclure la tentative d'une grande étude monographique des ensembles peints.

L'intérêt des chercheurs tendraient donc à se tourner vers les décors de plafonds peints médiévaux, dont la découverte et les récentes études constituent un champ de recherche bouillonnant où Carcassonne a une place de choix, avec quatre plafonds découverts ces dernières années dans le même quartier. Les historiens et historiens de l'art ont malgré tout encore du mal à appréhender et comprendre certaines de ces images et il est fort à supposer que la méthodologie d'analyse de ces décors viendra à évoluer dans les prochaines années, à la fortune de nouvelles découvertes. La rue de Verdun et ses rues alentour devaient très certainement comporter davantage d'édifices comportant des décors peints de plafonds et de charpentes. Si la disparition de plafonds a pu être attestée et déplorée, il est néanmoins à envisager que d'autres pourraient refaire surface à l'occasion de nouveaux travaux de réaménagement des différents quartiers historiques composant la bastide Saint-Louis.

## Sources :

### Archives départementales de l'Aude :

-EMBRY P., *Les fresques de la salle ronde du château comtal, relevés et observations effectués les 24,25,26,27 décembre 1927*

### Archives de la Direction Régionale des Affaires Culturelles de l'Aude :

- Dossier de restauration : Opération 2007170, restauration des peintures murales de la salle des chevaliers, par l'entreprise Langlois, marché 2007, boîte 3453

- Dossiers de travaux immeubles (Aude) : CARCASSONNE, cité, château comtal : étude et projet pour la fermeture (menuiseries) des baies romanes de la salle du donjon (2008-2009), DCE, plans et notice descriptive. - CARCASSONNE, cité, château comtal : étude et projet pour la consolidation et restauration des enduits ornés de la salle du donjon (2008-2009), DCE, plans et notice descriptive, boîte 3807

- Dossier Monuments historiques château comtal, boîte 1604

- Dossiers MH Immeubles de l'Aude : CARCASSONNE, cathédrale Saint-Michel (1886- ). - CARCASSONNE, église Saint-Nazaire (1840- ), boîte 0010

-LANGLOIS H., *Mémoire des travaux de restauration des décors peints 12<sup>e</sup>*, Direction Régionale des Affaires Culturelles Languedoc Roussillon, mai 2008

-Château comtal de la cité de Carcassonne : 28 relevés in situ sur papier transparent des peintures murales, mur sud, ouest, nord et est, par le restaurateur Hervé Langlois, juin 2008, côte : P CRMH 207

### Médiathèque de l'architecture et du patrimoine :

-Cathédrales de Clermont-du-Puy, de Reims et église Saint-Nazaire à Carcassonne, Restauration de Viollet-le-Duc, côte : 2012/024/33

## Unité Départementale de l'Architecture et du Patrimoine de l'Aude :

-Atelier Baudin-Savreux, 19 rue de Verdun, *Dégagement et mise en conservation de polychromies sur un plafond bois, travaux effectués du 1 août au 15 décembre 2007*, 2008, 73p.

-Série 58 J : Fonds Roger Hyvert (inventaire des monuments historiques de l'Aude, 1946-1947), Carcassonne, 34 rue Jules Sauzède, Maison Gally, 1947

## **Travaux universitaires :**

ALEXANDRE-BIDON D., PIPONNIER F., POISSON J.-M. (dir.), *Cadre de vie et manières d'habiter (XIIIe-XVIe siècle)*, Publications du CRAHM, Caen, 2006, 326 p.

BULTÉ Cécile, *Images dans la ville. Décor monumental et identité urbaine en France à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat sous la direction de Fabienne JOUBERT, Université Paris IV, 2012.

CHATEVAIRE H., *La maison, l'Homme et les images : relations et identité Etude de trois plafonds peints retrouvés à la bastide Saint-Louis de Carcassonne, deuxième moitié du XVème siècle*, mémoire de master 2 Histoire, sous la direction de Jean-Claude SCHMITT, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2014, 198p.

FRONTON-WESSEL M.-L., *Plafonds et charpentes ornés en Bas-Languedoc (diocèse de Narbonne et Carcassonne)*, thèse de doctorat dirigée par Michèle Pradalier-Schlumberger, Université Toulouse II le Mirail, Toulouse, 2000, 3 volumes

GRENET D., *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, 2 volumes.  
(<http://rcppm.org/blog/wp-content/uploads/2015/01/Delphine-Grenet-T1.pdf>, consulté le 06/01/2014)

MONTEIL C., *Inventaire des peintures murales de l'Aude et de l'Hérault : 1270-1400*, mémoire de master 2, sous la direction d'Yves BRUAND, Université Toulouse le Mirail, 1984, 2 volumes

LONO G., *Les peintures murales du château comtal de la cité de Carcassonne*, DEA d'histoire de l'art sous la direction de Michèle PRADALIER SCHLUMBERGER, Université Toulouse le Mirail, Toulouse, 1997, 2 volumes

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

ROLLINS L., *Les plafonds peints médiévaux à Albi (1456-1524)*, mémoire de maîtrise Études Médiévales, sous la direction de Virginie Czerniak, Université Toulouse II Jean Jaurès, 2016, 125p.

VICTOIR G., *Gothic Wall painting in Picardy, ca.1250-ca.1350*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Courtauld Institute of Art, Université de Londres, 2010, 2 volumes

## **Bibliographie :**

BASCHET J., *L'iconographie médiévale*, Paris, ed. Gallimard, 2008, 480p.

BASCHET J. (dir.), DITTMAR P.-O., et al, *Les images dans l'Occident Médiéval*, ed. Brepols, Turnhout, 2015, 507p.

BERNARDI P., et MATHON J.-B. (eds.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux: Provence, Languedoc, Catalogne, Capestang*, RCPMP, 2011, 269 p.

BOUGES T., *Histoire ecclésiastique et civile de la ville et diocèse de Carcassonne*, ed. Laffitte, Marseille, 1978, 664 p.

BOURIN M. et BALAND C. (dir.), *Images oubliées du Moyen Âge: les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, Montpellier, France, Direction régionale des affaires culturelles, 2011, 107 p.

BOURIN M. et BERNARDI P. (eds.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc: actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008*, Presses Universitaires de Perpignan, France, Presses universitaires de Perpignan, 2009, 249p.

- BORRAS GUALIS G.-M., GARCIA GUATAS M., *La pintura romanica en Aragon : investigaciones de arte aragones*, ed. Libros portico, Zaragoza, 1978, 409p.
- BRUNEL G., *Sources d'histoire médiévale, IXe au milieu du XIVe siècle*, ed. Larousse, Paris, 1992, 832p.
- CAMON AZNAR J., *Pintura medieval española*, Suma Artis XXI, Madrid, 1966, p. 716
- Charpentes et plafonds peints en pays d'Aude, exposition présentée du 26 mai au 24 juin 2011 aux archives départementales de l'Aude*, Archives départementales de l'Aude, Aude, 2011, 77p.
- COURTILLE A., *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Age*, ed. Watel, Brioude, 1983, 243p.
- DÉBAX H., *La féodalité languedocienne : XIe-XIIe siècles : serments hommages et fiefs dans le Languedoc des Trencavels*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, 407p.
- DESCHAMPS P., THIBOUT M., *La peinture murale en France. Le haut moyen Age et l'époque romane*, ed. d'histoire et d'art, ed. Plon, Paris, 1951, 178p.
- DESCHAMPS P., THIBOUT M., *La peinture murale en France au début de l'époque gothique : de Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V : 1180-1380*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1963, 258p.
- DESCHAULT MONREDON T. LE DE, *Le décor peint de la maison médiévale, orner pour signifier en France avant 1350*, ed. Picard, Paris, 2015, 351p.
- DEMUS O., *La peinture murale romane*, Paris, Flamarrion, 1970, 230p.
- EMBRY P., MOREL P., *Carcassonne la cité*, ed. B. Arthaud, Paris, 1951, 89p.
- FERNANDEZ SOMOZA G., *Pintura romanica en el Poitou, Aragon y Cataluna. La itinerancia de un estilo*, ed. Nausicaa, Murcia, 2005, 384p.
- GABORIT M., *Des Hystoires et des couleurs, peintures murales médiévales en Aquitaine*, ed. Confluences, Bordeaux, 2002, 353p.
- GARRIGOU-GRANDCHAMP P., *Demeures médiévales*, ed. Rempart : Desclée de Brouwer, Paris, 1994, 126p.
- GUILAINE J. et FABRE D. (eds.), *Histoire de Carcassonne*, ed. Privat, Toulouse, 1990, 322p.

GUIZOT F., DESGRUGILLERS-BILLARD N., *Histoire de la guerre des cathares : 1202-1219*, ed. Paleo, Clermont-Ferrand, 2012, 254p.

GRABAR A., *La peinture romane du onzième au treizième siècle*, ed. Skika, Genève, 1958, 229p.

HEERS J., *La ville au Moyen Age en Occident: paysages, pouvoirs et conflits*, ed. Hachette littérature, Paris, 2004, 550 p.

*Le combattant au Moyen Age*, Congrès de la société archéologique des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, XVIII<sup>e</sup>, HMES, Saint-Herblain, 1991, 305p.

*Le dévoilement de la couleur, relevés et copies des peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance*, exposition du 15 décembre 2004 au 28 février 2005 à la Conciergerie de Paris, ed. du Patrimoine, Paris, 2004, 227p.

LEJEUNE R., STIENNON J., *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, ed. Arcade, Bruxelles, 1966, 2 volumes, 910p.

OURSEL R., *Révélation de la peinture romane*, ed. Zodiaque, 1980, 467p.

MESURET R., *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle : Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix*, ed. A. et J. ed. Picard, Paris, 1967, 312p.

MERINDOL Ch. DE, *Images du royaume de France au Moyen Age, Décors monumentaux peints et armoriés*, ed. Conseil Général du Gard, Pont-Saint-Esprit, 2013, 286p.

MOT G. J., *Carcassonne, ville basse: 1247-1962*, Carcassonne, France, ed. Études scientifiques de l'Aude : Cano et Franck, 1963, 73p.

MORSEL J., *L'aristocratie médiévale VE-XVe siècle*, Paris, Armand Colin, 2004, 335p.

PASTOUREAU M., *Bleu, histoire d'une couleur*, ed. du Seuil, Paris, 2000, 216p.

PEYRUSSE L., SCHELLES M. et NAPOLEONE A.-L. (eds.), *La maison au Moyen Age dans le midi de la France, actes des journées d'étude de Toulouse, 19-20 mai 2001*, Société archéologique du midi de la France, Toulouse, 2003, 288p.

*Pigments et colorants de l'Antiquité au Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*, colloque international du CNRS, département des sciences de l'homme et de la société, département de la chimie, ed. du CNRS, Paris, 1990, 375p.

- PINASA D., *Costume : modes et manières d'être*, Patrimoine vivant, Paris, ed. Rempart : Desclée de Brouwer, 1998, 112p.
- PIPONNIER F. et MANE P., *Se vêtir au Moyen Age*, Paris, France, A. Biro, 1995, 206p.
- Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008, Perpignan, ed. Presses universitaires de Perpignan, 2009, 249p.
- POUX J., *La cité de Carcassonne : histoire et description, L'épanouissement, 1067-1466*, vol. 2, Privat, Paris, 1931, 381p.
- SANTINELLI-FOLTZ E., SCHWENTZEL C.-G., *Image et pouvoir de l'Antiquité au Moyen Âge*, Publications Universitaires de Rennes, Rennes, 2012, 258p.
- SCOTT M., *Medieval Dress and Fashion*, ed. The British Library, Londres, 2007, 208p.
- SUREDA J., *La pintura romanica en Espana : Aragon, Navarra, Castilla-Léon, y Glicia*, ed. Alianza, Madris, 1995, 419p.
- THIBOUT M., *La peinture murale française à l'époque romane I*, Hachette, Paris, 1968, 16p.
- VERGNOLLE É., *L'art roman en France : architecture, sculpture, peinture*, ed. Flammarion, Paris, 2003, 383p.
- VIOLLET DUC E.-E. LE, *La cité de Carcassonne*, ed. Cairn, Pau, 2011 [1<sup>e</sup> ed.1870], 115p.
- VIOLLET DUC E.-E. LE, *Encyclopédie médiévale*, éd. Revue et corrigée par BERNAGE G., 1995 [1<sup>e</sup> éd. 1870], 720p.
- REGOND A., *Peintures murales médiévales, Images pour un message*, Rempart, Paris, 2004, 127p.
- ROQUEBERT M., *Histoire des cathares : hérésie, croisade, inquisition du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Perrin, Paris, 1999, 538p.
- ROY LADURIE E. LE, *Histoire du Languedoc*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2010 [1<sup>e</sup> ed. 1962], 127p.
- RUSSO D. (dir.), *Peintures murales médiévales, XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles Regards comparés*, ed. Universitaires de Dijon, Dijon, 2005, 216p.
- WETTSTEIN J., *La fresque romane, Italie-France-Espagne. Etudes comparatives*, Paris, Art et métier graphiques, 1971, 133p.

WOLFF P. (dir.), *Histoire du Languedoc*, Privat, Toulouse, 1967, réed. 2000, 540p.

## Revues et articles :

ARASSE D., « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XVe siècle », dans *Faire croire, modalités de la diffusion et la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, École française de Rome, 1981, p. 131-146

BONNET J-L H. et MARTIN J.M., « Un plafond peint du XVe siècle découvert à Carcassonne », *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques de l'Aude*, tome CIV, 2004, p. 89-102

CAHN W., « Autour de la Bible de Lyon, Problèmes du roman tardif dans le centre de la France », dans *Revue de l'art*, 47, 1980, p.11-20.

*Congrès archéologique de France: 131e session, 1973, Pays de l'Aude*, ed. Société française d'archéologie, Paris, 1973, 654p.

CORTOT H., « Les décors peints dans la chapelle Sainte Catherine de Montbellet : un exemple de peintures murales dans une fondation templière », dans *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècles, regards comparés*, éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2005, p. 143-171

CZERNIAK V., « Le décor peint dans l'habitat aristocratique médiéval : exemples méridionaux », dans *Les cahiers de saint Michel de Cuxa, l'aristocratie, les arts et l'architecture à l'époque romane*, t. XXXVI, 2005, p. 57-66

CZERNIAK V., « Les peintures des édifices cultuels dans le languedocien : état de la question », participation aux journées d'étude *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge* du 15 et 16 novembre 2007 à la Collégiale Saint-Martin d'Angers ([http://expos.maine-et-loire.fr/culture/peintures\\_murales/medias/pdf/virginie\\_czerniak.pdf](http://expos.maine-et-loire.fr/culture/peintures_murales/medias/pdf/virginie_czerniak.pdf) consulté le 22/12/1016)

CZERNIAK V., « Les peintures murales de la chapelle de l'ancien logis abbatial de Moissac : un exemple méridional de l'influence des Plantagenêt ? », dans *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t.63, 2003, p.75-88

DESCHAMPS P., « La légende de saint Georges et les combats de croisés dans la peinture murale du Moyen Age », *Monument et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. XLIV, 1950, p.109-123

DAVY C., « Les décors peints civils entre Loire et Bretagne (XIIe au XVIe siècle) », dans *Le décor peint dans la demeure au Moyen Age*, Actes des journées d'études des 15 et 16 novembre 2007 aux Archives départementales de Maine-et-Loire, 2008 ([http://rcppm.org/blog/wp-content/uploads/2012/04/christian\\_davy.pdf](http://rcppm.org/blog/wp-content/uploads/2012/04/christian_davy.pdf) consulté le 19/12/2016)

DOVETTO J., « La peinture murale du château comtal », dans *Bulletin de la Société d'Etudes Scientifiques de l'Aude*, t. XCV, 1995, p.60-65

ERRECADE Ollivier, « Roland conte Ferragut? Étude iconographique des peintures du château comtal de Carcassonne », dans *Archéologie du Midi médiéval*, Tome 21, 2003, p. 107-114

FRONTON-WESSEL M.-L., « Les thèmes profanes de plafonds peints du diocèse de Carcassonne », dans *Miroir des Miséricordes, XV-XIXe siècles*, actes du colloque, 27-28 mai 1994 à Conques, Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale, Conques, 1996, p. 235-243

GABORIT M., « Découverte de peintures murales dans la cathédrale Saint-André de Bordeaux », dans *Revue archéologique de Bordeaux*, Tome LXXXVIII, 1997, p.67-101

GARRIGOU GRANDCHAMP P., SALVEQUE J.-D., « Les décors peints dans les maisons de Cluny XIIe-XIVe siècle », dans *Dossier de l'archéologie*, n°269, 2002, p.138-145

GARDEL M.-E., LOPPE F., « Carcassonne, château comtal, essai de datation des structures d'après les sondages de 1993 », dans *Archéologie du Midi médiéval*, Tome 21, 2003, p.71-105

GUYONNET F., PUCHAL G., BERTHELOT M., « Le château comtal de Carcassonne à l'heure de l'image de synthèse », dans *Histoire et images médiévales*, 2006, n°9, p.26-33

*Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, La peinture murale à l'époque romane*, Actes des XLVIIe journées romanes de Cuxa du 6 au 11 juillet 2015, Association culturelle de Cuxa, t. XLVII, Cuxa, 2016

MACÉ L. « la culture chevaleresque méridionale au XIIe siècle : une idéologie sans tournoi ? », dans *Terres et Hommes du Sud*, Actes du 126<sup>e</sup> Congrès des Sociétés historiques et savantes (Toulouse, 9-14 avril 2001), Paris, CTHS, 2002, p.173-184

MESURET Robert, « Le décor peint des menuiseries en Languedoc du XIIIe au XVIe siècle », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1966, p.7-21

MERINDOL Ch. DE, « les salles de justice et leur décors en France à l'époque médiévale », dans *Histoire de la Justice*, t.10, 1997, p.5-80

MERINDOL Ch. DE, « Murs et plafonds peints à la fin de l'époque médiévale. L'état de la question et première synthèse », dans *Châteaux et sociétés castrale au Moyen Age*, actes du colloque des 7-8-9 mars 1997 Rouen, 1998, p. 79-105

RIOU C., « Gilbertus me fecit...Parcours historiographique des sculptures du cloître de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse attribuées à Gilabertus », dans *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, Museu Episcopal de Vic, t.III, 2009, p.9-22

SOURNIA B., VAYSETTES J.-L., « Trois plafonds peints montpelliérains du Moyen Age », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008, Perpignan, ed. Presses universitaires de Perpignan, 2009, p. 149-171