

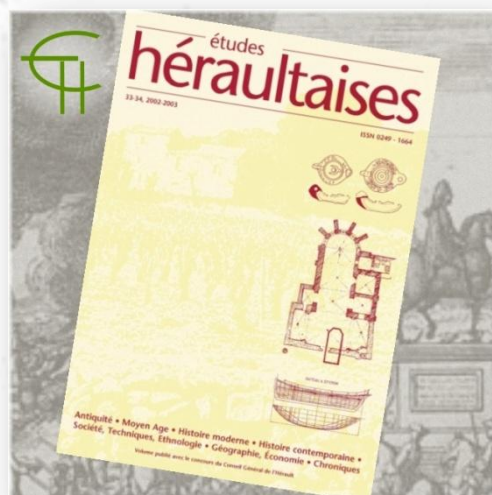
**Article : Le plafond peint du château de Capestang**



Auteur (s) : ..... Sophie CLARINVAL

Nombre de pages : ..... 12

Année de parution : 2003



# *Le plafond peint du château de Capestang*

Sophie CLARINVAL

Le plafond dont il est question dans cet article se situe dans la salle haute du château de Capestang <sup>1</sup> ancien domaine des archevêques de Narbonne. La pièce de plan rectangulaire, mesure 16,30 x 8,20 mais était à l'origine plus grande, le mur ouest étant plus tardif <sup>2</sup>. La salle haute <sup>3</sup> considérée alors comme un lieu de prestige s'inscrivait dans une tradition ornementale bien établie avec ses peintures murales, son décor plafonnant, la sculpture des corbeaux, ses deux cheminées en vis-à-vis et des fenêtres à coussièges <sup>4</sup>. Au XIV<sup>e</sup> siècle, la pièce est constituée d'un comble apparent, la charpente étant supportée par deux arcs diaphragmes brisés. Des peintures murales ornées d'armoiries ont permis de dater ce décor entre 1311 et 1341, période qui correspond à l'épiscopat de Bernard de Fargues. Au siècle suivant la hauteur de la pièce est abaissée par la mise en place d'un plafond dit "à la française" <sup>5</sup> (fig.1). Sa décoration lui est contemporaine et serait une commande de Jean d'Harcourt, archevêque de 1436 à 1451 ou de son neveu Louis d'Harcourt qui lui succéda de 1451 à 1460. L'identification des armes au sein même du décor ne laisse aucun doute sur sa période de réalisation, entre 1436 et 1460. En effet, une des poutres du plafond présente sur ses deux faces latérales deux sortes de blasons (fig.2). L'un d'eux appartient au chapitre Saint-Just de Narbonne, l'autre est l'emblème de la famille d'Harcourt <sup>6</sup>.

La peinture se déploie sur une grande partie du plafond, sur les corbeaux, les cinq poutres maîtresses <sup>7</sup>, les entrevous ou métopes et sur les diverses moulures. Seules les lattes du plancher et les solives ne sont pas peintes. Le décor est en grande partie tout à fait lisible et a gardé ses couleurs d'origine <sup>8</sup>. Les couleurs principales sont le rouge, le noir, le blanc et le brun. Deux types de décor se juxtaposent, l'ornemental et l'historié qui se situent en des emplacements bien distincts. Les figures humaines et animales se concentrent sur les métopes, le reste étant réservé à l'ornemental, c'est-à-dire le feuillage, les rinceaux et les formes géométriques. Du point de vue iconographique, ces peintures offrent une grande variété de scènes totalement ancrées dans leur temps. Deux grands thèmes ont été relevés : les images de la vie de cour et de la nature et celles évoquant un univers plus irréel où se côtoient croyances religieuses et représentations fantastiques.

La plupart des personnages s'apparentent à la classe noble et sont habillés à la mode du milieu du XV<sup>e</sup> siècle : vêtement court et épaules larges pour les hommes, silhouette longiligne pour les femmes. Toutes les figures féminines, à l'exception de deux sont vêtues de la même manière (fig. 3). Il s'agit d'une robe rouge avec collets rebrassés noir, ceux-ci étant la doublure de la robe utilisée en bordure, de la ceinture aux épaules. La robe est resserrée par une large ceinture ou bandier, située juste en dessous de la poitrine. Cette dernière est cachée par une bande de tissu nommée tassel. Placée assez bas, elle offre un grand décolleté rectangulaire. Cette

partie de l'habit est très ajustée, à l'inverse la partie inférieure est ample et plissée. La figure féminine porte un hennin se composant d'un cornet pointu revêtu d'une étoffe sur lequel est disposé un voile léger et transparent retombant sur le front et derrière le dos. Cette coiffe ne laisse pas apparaître les cheveux et donne à la silhouette un aspect très longiligne. D'autres coiffes sont également visibles : une coiffe à cornes dite en pain fendu, des chaperons façonnés ou des assemblages de tissu empesé qui s'élève au-dessus de la tête <sup>9</sup>. Le vêtement de l'homme est également peu diversifié, il s'agit du pourpoint <sup>10</sup>. Le personnage représenté sur la fig.3 porte un pourpoint rouge et noir avec un col légèrement montant et de grands plis stricts. Au niveau des épaules, l'habit est pourvu de maheutres qui sont des rembourrages cylindriques et les manches sont très serrantes. Nous pouvons voir une manche à crevée, laissant apparaître la chemise du dessous. Les hommes portent trois genres de chapeaux : le chaperon façonné, le chapeau noir à large bord entouré d'une cordelette ou alors le couvre-chef noir en fourrure. En dessous de leurs chapeaux, on aperçoit la coiffe c'est à dire un bonnet de toile, de laine ou de soie.

De nombreuses scènes se réfèrent à la vie de cour et à ses divertissements. Il s'agit de la chasse, des festivités et de l'amour courtois. Les festivités concernent toutes les classes de la société, elles sont associées aux mariages, aux fêtes publiques et religieuses ou à l'entrée d'une personnalité dans une ville. La musique, la danse, les jongleurs et les spectacles en tout genre se retrouvent étroitement liés lors des grandes fêtes qui peuvent se dérouler en ville ou dans les cours seigneuriales.

Nous avons à Capestang la représentation de l'une de ces fêtes. Il s'agit de huit couples de danseurs accompagnés de musiciens et de bouffons (fig. 3 et 4). Le tableau se déroule sur douze métopes, ce qui est unique pour le plafond où le maximum est de deux métopes pour une scène. Chaque couple avance tranquillement vers la gauche, ce qui donne l'impression qu'il participe à une danse bien précise, ressemblant au menuet. Les musiciens situés au centre de la composition ont la place d'honneur, à l'égal de leur rôle prédominant dans les cérémonies. La musique était omniprésente dans la vie quotidienne des seigneurs, qu'elle fut profane ou religieuse, elle accompagnait les repas, la danse, la chasse, les prières. Au centre de la danse les musiciens forment deux couples (fig. 4). Ils sont vêtus comme les nobles : pourpoint, coiffe et chapeau de fourrure. On retrouve très souvent des couples de musiciens sur les ivoires français du XIV<sup>e</sup> siècle et surtout au siècle suivant <sup>11</sup>. Ils jouent ici de la chamelie (fig. 4), de la cornemuse et du tambour. La chamelie est un instrument à vent à perce conique, ancêtre du hautbois. Il connut un grand succès entre le XIV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle et son origine serait sans doute orientale <sup>12</sup>. La cornemuse, instrument à anches



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 6

jouissait également d'une grande popularité et était jouée dès le XIIe siècle <sup>13</sup>.

Deux figures isolées d'acrobates apparaissent également sur le plafond. Ils sont en train de réaliser une figure, le pont. L'un porte un capuchon brun avec de grandes oreilles, le haut du costume est de la même couleur et sa partie inférieure est faite de déchiquetures. Ses collants, dont les pieds se terminent en pointe, sont rouge et blanc. L'autre est vêtu d'un pourpoint rouge et de collants noirs. L'exercice qu'ils exécutent est le plus représenté de toutes les acrobaties, il apparaît déjà dans l'Antiquité. Cependant pour la période médiévale c'est essentiellement à partir du XIIe siècle que le sujet devient très fréquent <sup>14</sup>. Les exemples sont nombreux en enluminure au XIIIe et XIVe siècles.

L'iconographie de l'amour profane, très répandue dans l'imagerie gothique, trouve son origine à la charnière du XIe et XIIe siècle. A la fin du XIe siècle, les troubadours de langue d'oc inventent un nouveau genre littéraire qui sera, par la suite, diffusé par les trouvères au nord de la France et en Angleterre. Ils composent des chansons qu'ils chantent dans le milieu très raffiné des cours seigneuriales. Les poèmes exaltent le sentiment amoureux, la dévotion à l'élue en proposant un art d'aimer que nous nommons aujourd'hui amour courtois. La femme promue au rang de dame, devient l'inspiratrice, l'objet de tous les désirs. L'homme courtois soumis à son élue, se contraignait alors à un code d'honneur et devait posséder, comme le signale Jeanne Bourin <sup>15</sup> des qualités chevaleresques, une bonne éducation et un raffinement des manières. Ces textes décrivent toutes les étapes de la



Fig. 7

relation amoureuse, du premier regard à l'étreinte. Ils sont avant tout une réflexion sur l'amour, sur les joies, les extases qu'il procure, sans en oublier les souffrances. C'est donc, par l'intermédiaire de ces œuvres que s'est mise en place une imagerie relative à l'amour courtois. Elle se rencontre dans les manuscrits enluminés, sur les tapisseries, en sculpture, en peinture mais également sur de très nombreux objets tels que des peignes, des ceintures ou des coffrets. Ces témoignages très nombreux nous offrent une grande diversité d'images illustrant la cour amoureuse avec ses codes, ses symboles qui à l'époque étaient connus des initiés. Les scènes les plus couramment représentées sont celles de l'offrande. Thème qui se retrouve à Capestang avec l'offrande du cœur, de l'anneau et des fleurs. La fig. 6 illustre une offrande du cœur. Il s'agit ici d'un gros cœur rouge. Le cœur symbolisait déjà au Moyen Âge le sens moral, le courage ou l'ardeur des passions. Il fut considéré pendant des siècles comme le viscère noble <sup>16</sup>. Il était même parfois recueilli après la mort d'un héros, puis embaumé et devenait un objet de vénération. L'amour courtois lui a conféré la place d'honneur, le cœur est l'Amour lui-même. Selon Camille Michael <sup>17</sup>, le cœur exprime le caractère spirituel de la cour de l'amant, qui offre alors à sa bien-aimée tout son être intérieur, il fait don de lui au nom de l'Amour. La forme de l'organe n'a pas toujours été celle que nous lui connaissons. En effet, un ivoire daté de 1320 présente un cœur dont la forme ressemble plutôt à celle d'une poire. Cependant, le cœur a déjà pris sa forme définitive dans un décor de marge issu d'un manuscrit daté de 1344. Si le cœur suggère l'aspect immatériel de l'amour, l'anneau le matérialise. Un autre personnage fait don d'un anneau à sa bien-aimée. De la même manière que le cœur, l'anneau est figuré très gros. Celui-ci n'étant pas dans sa dimension réelle, il s'agit là d'une volonté de le mettre en avant.

La chasse était l'une des distractions favorites de la noblesse. Des réserves sont instituées dès l'époque mérovingienne et Jean Verdon nous apprend qu'une ordonnance datée du 10 janvier 1397 enlève le droit de chasse à toutes personnes non nobles, sauf aux gens d'Eglise et aux bourgeois vivant de leur rente <sup>18</sup>. *Le Livre vert* mentionne parmi les droits seigneuriaux, le droit de pêche et de chasse : " l'archevêque avait le droit de pêche et le droit de chasse sur le territoire de sa seigneurie. Nul ne pouvait chasser ni pêcher sans sa permission. Les contrevenants étaient punis d'une amende.... " <sup>19</sup>. Ces scènes, au-delà de la représentation d'un loisir, peuvent être vues comme l'expression d'un privilège.

La fig. 7 est l'unique scène où apparaît un chasseur. Celui-ci est en train de planter sa lance dans un sanglier placé très près de lui, du sang est figuré à l'endroit où il est blessé. L'animal est bien représenté, soies hérissées, regard sombre, défenses menaçantes. Il semble être le perdant du combat puisque la partie avant de son corps s'affaisse sous le choc mortel de la lance. Ce type d'image, figurant un homme à pied et combattant avec un ours ou un sanglier, fut assez courant. Le plafond peint de l'hôtel des infirmières <sup>20</sup> à Avignon en offre un exemple : un homme vêtu d'un pourpoint rouge et de chausses bicolores, charge un sanglier avec son épieu. Nous pouvons les voir comme un éloge du courage et de l'adresse des vaillants chasseurs face une bête aussi féroce.



Fig. 8



Fig. 9

La chasse est aussi évoquée à Capestang par des scènes de chiens poursuivant du gibier (fig. 8 et 9). Les lièvres et les renards sont les pourchassés, ils sont figurés dans leur fuite et tournent tous la tête en direction du chien, comme pour mieux évaluer la menace. Les chiens portent tous un collier, signe que l'homme, même s'il est absent, est à l'origine de ces poursuites. Le *Livre de la chasse* du début du XVe siècle, est l'ouvrage le plus cité en référence lorsqu'il s'agit d'étudier la chasse à la fin du Moyen Âge. Ce traité de Gaston III, comte de Foix, dit Phoebus, renseigne sur les qualités des bons chiens et leurs caractéristiques physiques. Un bon lévrier " doit avoir longue tête et assez grosse, faite en forme de brochet ; bons crocs et bonnes dents en face les uns des autres... Les yeux doivent être rouges ou noirs, comme ceux d'un épervier, les oreilles petites et hautes à la façon d'un serpent, le col gros et souple comme celui d'un cygne, la poitrine grande et ouverte, les flancs un peu rentrés comme un lion, les épaules hautes comme un chevreuil, les jambes de devant droites, assez grosses et pas trop fendues, les pieds droits et ronds comme un chat, avec de gros ongles... la queue de rat faisant une petite boucle au bout et pas trop haute.. " <sup>21</sup>. Les chiens visibles à Capestang correspondent sur de nombreux points à la description faite par Gaston Phoebus, il s'agit donc de lévriers. Il faut également mentionner les qualités requises pour un bon lévrier. Selon Gaston Phoebus, il " doit aller si vite que, s'il est bien lancé, il doit atteindre toute bête... " <sup>22</sup>. A Capestang, l'animal est figuré en action, un hommage lui est rendu pour sa vitesse et son agilité.

Les animaux, très nombreux, sont présents sur toutes les poutres, se mêlant ainsi aux figures humaines et fantastiques : vingt volatiles ou oiseaux, dont quatorze échassiers (ibis,

cigognes, aigrettes, fig.10), deux coqs, un corbeau, un aigle (fig.11) et une sorte de passereau, treize mammifères comprenant trois lapins, sept chiens, trois renards, un ours et un âne, un seul animal exotique apparaît, le lion (fig.12) et un animal à sang froid, le lézard. On constate une préférence pour les représentations d'animaux familiers. Nous pouvons alors nous demander si cette figuration très foisonnante à Capestang se retrouve sur d'autres plafonds peints. Dans son étude, Jacques Peyron, révèle l'omniprésence du règne animal dans les décors plafonnants <sup>23</sup>. Le chien est l'animal le plus représenté, il mentionne sa présence dès le XIIIe siècle. Les échassiers apparaissent presque dans tous les édifices considérés, de la fin du XIIIe siècle au XVIe siècle. Le renard se retrouve à Gabian et à Albi <sup>24</sup>. Cette énumération non exhaustive replace notre plafond dans une tradition picturale bien établie, tout en mettant en lumière certaines particularités. En effet, le lézard ou le coq n'ont été vus qu'à Capestang et il n'y qu'un animal exotique, le lion. Or au XVe siècle, les représentations d'animaux exotiques sont nombreuses. En effet, ils étaient connus des artistes par l'intermédiaire des livres et des ménageries princières et papales qui comprenaient entre autres des dromadaires, des lions, des lynx ou des éléphants.

Face à tous ces animaux des questionnements surgissent : sont-ils là pour agrémenter le décor peint et ne seraient dans ce cas que le résultat de la vision des artistes devant une nature familière, ou auraient-ils, comme dans les très nombreux bestiaires médiévaux, une fonction symbolique que les visiteurs de l'époque reconnaissaient aisément <sup>25</sup> ? Les bestiaires eurent une immense popularité, et les artistes de l'époque romane s'en emparèrent comme source d'inspiration, autant pour la valeur symbolique des créatures que pour leur intérêt ornemental. En fait à Capestang, si certains animaux



Fig. 10



Fig. 11

peuvent s'y rapporter, tels que le renard ou l'ours évoquant la luxure, le chien pour la fidélité ou le lion pour le courage, il manque beaucoup trop d'espèces pour au moins compléter une série de six vertus ou vices. De plus, à la différence de l'époque romane, l'imagerie gothique, peinte ou sculptée, offre très souvent des représentations d'animaux familiers. Il est donc important de bien replacer le plafond au XVe siècle, période durant laquelle la faune symbolique des bestiaires romans est beaucoup moins utilisée. La nature est alors souvent peinte pour elle-même, les artistes se plaisent à peindre des scènes anecdotiques et à reproduire la nature d'après son observation, comme cela a déjà été remarqué pour les scènes de chasse. V.H Debidour <sup>26</sup> note également ce phénomène en sculpture. Les bêtes familières sans signification symbolique apparaissent, selon lui au XVe siècle. Nous pensons donc que les animaux les plus représentés sont des figures non signifiantes, mais pourraient être issus des bestiaires en tant que répertoires de modèles.



Fig. 12

Les créatures fantastiques sont également omniprésentes dans la décoration du plafond. Aucune d'elle n'est identique. Nous pouvons les classer en deux catégories : les animaux hybrides qui sont composés de deux, trois ou quatre parties d'animaux différents, et les hommes aux métamorphoses fantastiques, c'est à dire des créatures composites ayant au moins une caractéristique humaine, qui est souvent ici le visage. L'étude réalisée ici nous plonge dans le domaine du monstrueux. Les créatures fantastiques envahissent toutes les expressions artistiques durant les périodes romane et gothique. Si leurs origines remontent à l'Antiquité, le Moyen Âge les diffuse à travers les bestiaires et les récits de voyages. On pense alors que cette faune fantasmagorique vit dans des pays très lointains, notamment en Orient et en Afrique. Les créatures les plus souvent représentées sont entre autres, le griffon, la licorne, le dragon, la sirène ou le centaure, ces deux derniers étant figurés sur le plafond. Mais au-delà de ces monstres répertoriés, il existe toute une faune inconnue de la littérature. Michel Meslin <sup>27</sup> constate une multiplication de la figuration des créatures hybrides du XIIIe au XVIe siècles et en a recensé plus de deux cents. Il note également l'apparition progressive, durant cette période, de nouveaux monstres inventés par les artistes. Les monstres recensés à Capestang, à l'exception de deux, sont des compositions inédites.



Fig. 13

Dans l'optique médiévale, le corps est le reflet de l'âme, les monstres sont alors considérés comme néfastes et symbolisent le Diable. Selon Michel Pastoureau <sup>28</sup>, jusqu'au IXe siècle il n'y a pas de figuration de Satan, les démons sont rares et il faut attendre essentiellement le XIe siècle pour que ce type d'image se multiplie. Satan s'incarne, entre autres, à travers le serpent, le singe, le bouc, le dragon ou la sirène. Certaines caractéristiques de cette faune répertoriée sont reprises pour la création de formes nouvelles, telles que les cornes, les griffes, les dents ou la queue, ce qui se retrouve sur des créatures de Capestang. Ces éléments permettent alors aux spectateurs une mise en relation directe avec le bestiaire infernal. Le caractère anormal peut être également renforcé par : " un faciès convulsé, une bouche ouverte, tordue ou grimaçante, un nez raccourci, écrasé ou proéminent, une pilosité abondante... ", mais aussi par la : " nudité, la crispation, une gestualité désordonnée... " <sup>29</sup>. Ces détails, indique Michel Pastoureau : " sont tellement récurrents du XIIe au XVe siècle qu'ils constituent un véritable code iconographique dans la représentation diabolique. " <sup>30</sup>. Des figures du plafond possèdent ces particularités. Nous remarquons notamment un visage grimaçant, la créature s'écarte les lèvres et tire la langue (fig. 13) ou un personnage nu au corps déformé qui se tient comme un quadrupède. Deux autres bêtes au visage humain ont des traits caricaturés : nez aplati ou très long, bouche énorme, lèvres épaisses. Nous pouvons peut-être considérer tous ces monstres comme des incarnations de Satan.



Fig. 14

La créature représentée sur la fig. 14 dont on ne voit plus la tête, ni le bas du corps rappelle une image très répandue dans l'imagerie médiévale, qui est celle de l'homme sauvage. En effet, sa figuration est toujours basée sur le même principe. Il s'agit d'un homme nu d'aspect plutôt longiligne, barbu, il porte des cheveux généralement longs et son corps est entièrement recouvert de poils bruns. Son physique et ses mœurs le rapprochent de l'animal. C'est un sauvage qui vit en famille

dans la nature, la chasse lui permet de survivre. Il illustre le côté bestial de la nature humaine. Le thème connut une grande popularité au XVe siècle et notamment dans les pays germaniques. On le retrouve en sculpture tel l'ensemble de quatre hommes sauvages tenant un blason à la maison des alchimistes de Clermont-Ferrand, du début du XVIe siècle <sup>31</sup>. Il figure également en enluminure. Une illustration tirée de *l'Histoire du roi Alexandre* de Jean Wauquelin, datée de 1448 en témoigne. Les soldats du roi sont aux prises avec des hommes sauvages ou des monstres qui symbolisent le paganisme. On peut y voir des cynocéphales (hommes à têtes de chien), des géants de Canaan, et des cyclopes. Nous remarquons que leur corps est traité de la même manière que celui de Capestang. Ce corps difforme, poilu, est vu comme le reflet de leur âme, impure. Les hommes sauvages deviennent alors aux yeux de l'Eglise, le Mal qu'il faut vaincre. L'hôtel des Infirmières à Avignon offre parmi son décor plafonnant deux représentations de créatures sauvages. Il s'agit d'un homme portant sur son épaule une biche morte et d'une femme donnant le sein à son bébé. Nous avons ici l'illustration de la vie quotidienne de l'homme sauvage qui fut très courante. Ces trois exemples montrent les différentes manières d'utiliser le thème. Il peut être un motif décoratif, symbolique ou anecdotique. Hélas, il est difficile de replacer l'homme de Capestang dans un contexte précis. Et les métopes voisines ne nous aident pas dans cette démarche. En effet, il est à côté d'une *Vierge à l'enfant* et d'un acrobate. Nous pouvons juste constater qu'il devait, à l'origine, être seul sur la métope puisque aucune forme autre que des rinceaux n'apparaît.

Deux représentations de centaures sont visibles à Capestang. Le centaure de la fig.15 brandit une épée de sa main droite et porte une petite rondache dans sa main gauche. Il est vêtu à la manière du bouffon avec une combinaison moulante brune et un capuchon doté de grandes oreilles. Les



Fig. 15

centaures sont des prodiges issus de la mythologie grecque. Leur corps est le résultat de la combinaison d'un cheval et d'un être humain. Ils sont donnés comme vivant dans les forêts ou les montagnes avec leurs femelles, les centaures. Ils se nourrissent de chair crue, s'enivrent, combattent, enlèvent et violent les femmes. Incarnation de la fougue, de la violence, de l'aspect bestial enfoui dans chaque être humain, le christianisme les place au rang de démons. On trouve différents types de représentations de cette créature sauvage. Le

centaure peut évoquer un des signes du zodiaque, le sagittaire. L'archer équestre est alors figuré en position de rétroversion. Si il a un rôle symbolique, il vise avec sa flèche le Christ ou un cerf, images de Dieu. Dans d'autres cas, il se bat avec un chevalier. Cette dernière image met en évidence la double nature de l'homme : le chevalier maîtrise ses pulsions, tandis que le centaure est dominé par ses instincts. Il s'agit donc là des combats entre les forces du Bien et celles du Mal, dans lesquels l'humanité l'emporte sur la sauvagerie. Si l'on regarde dans la direction où se dirige le centaure, on aperçoit un homme armé lui faisant face. Le personnage vêtu comme un noble, tient une rondache et brandit une épée. Il apparaît évident que les deux métopes forment une seule scène. Les deux créatures combattent. Etaient-elles alors les symboles des forces du bien et du mal ? Cela est probable.



Fig. 16

Les scènes religieuses issues de la tradition sont au nombre de deux : un épisode de la vie de saint Jean l'évangéliste et une *Vierge à l'Enfant*.

La scène représentée sur la Fig. 16 illustre un épisode de la vie de saint Jean l'évangéliste popularisé par *La Légende dorée* <sup>32</sup>. Après avoir prêché l'Évangile en Judée et en Asie Mineure, Jean se serait trouvé à Rome pendant la période de persécution de Domitien (81-96). Il est plongé dans un chaudron d'huile bouillante qui ne lui fait aucun effet, accusé de magie, il est exilé dans l'île de Patmos où il écrit l'Apocalypse. Revenu à Ephèse sous Nerva (96-98), le grand prêtre, Aristodème, lui fait boire une coupe empoisonnée. Ce dernier dit à Jean : " Si tu veux que je crois en ton Dieu, je te donnerais du poison à boire et si tu n'en ressens pas les atteintes, ton Seigneur sera évidemment le vrai Dieu " <sup>33</sup>. Des reptiles venimeux sont broyés dans un mortier et donnés à deux condamnés à mort qui en périssent aussitôt. Jean fait le signe de croix et boit le contenu de la coupe, mais il ne meurt pas et ressuscite les condamnés en posant son manteau sur eux. Jean, le plus jeune des apôtres est dans l'art occidental généralement figuré jeune et imberbe comme c'est le cas à Capestang. Ses emblèmes sont l'aigle, la coupe empoisonnée, le chaudron d'huile bouillante et la palme du paradis. Ce récit peut être représenté tel que nous le voyons : Jean fait sortir l'esprit malin de la coupe, symbolisé par le serpent, mais qui peut être aussi incarné par un petit dragon griffu. Le serpent et le dragon sont dans la tradition biblique un seul et même animal qui est l'incarnation de Satan. Le calice symbolise la foi chrétienne. L'attribut de la coupe n'apparaîtrait pas avant le

XIIIe siècle, ce qui expliquerait peut-être les rares illustrations de cette scène. Il existe des cycles de la vie de l'évangéliste qui comprennent cet épisode, notamment dans l'art du vitrail à Chartres et à Bourges<sup>34</sup>. Notons également sa présence sur le plafond peint de la maison Gally à Carcassonne<sup>35</sup>. Saint Jean y est représenté imberbe, auréolé et vêtu de rouge, il tient une coupe d'où sort un serpent. Cette description rappelle en tout point celle de Capestang. Mais à Carcassonne il n'est pas une figure isolée, puisque les douze apôtres et le Christ sont présents.

La fig. 17 présente une Vierge à l'Enfant. La Vierge est vue de trois quarts profil, jusqu'à mi-corps, elle regarde l'enfant placé à sa droite. Ce dernier est également de trois quarts profil. Son corps est représenté presque entièrement, seuls les pieds ne sont pas visibles. Il est complètement nu, ses cheveux sont blonds et il porte le nimbe crucifère. La Vierge est vêtue de rouge, elle a de longs cheveux blonds. Son manteau ne laisse pas apparaître la nudité du personnage, à l'inverse de toutes les autres figures féminines aux décolletés largement ouverts. Quand ce type de vêtement n'indique pas l'âge ou l'état de femme mariée, il évoque une certaine pudeur.

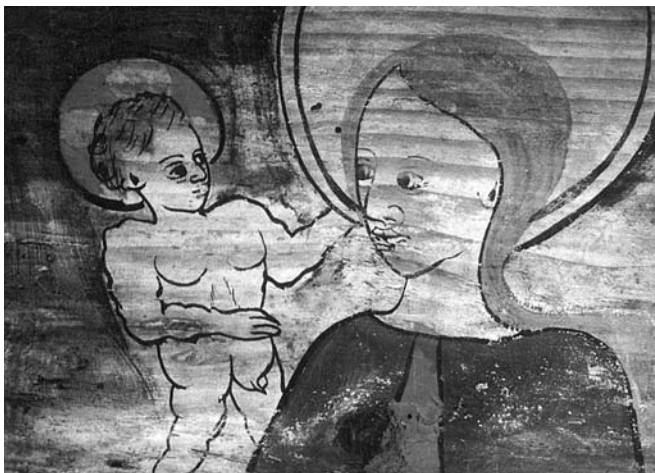


Fig. 17

Le groupe de la mère et de l'enfant est sans aucun doute l'une des images les plus répandues de la dévotion chrétienne. Sous l'impulsion de l'Église, le culte marial se développe à partir du XIIe siècle et le nouveau thème iconographique va connaître un véritable essor. L'image de Capestang s'apparente à la "Vierge de tendresse", en opposition à la "Vierge présentatrice". Ce dernier type iconographique privilégié jusqu'à la première moitié du XIIIe siècle, se caractérise par des figures hiératiques. La Vierge assise sur un trône porte son fils. Elle est, comme le remarque Emile Mâle : " le siège du Tout Puissant... elle n'est ni femme, ni mère et l'enfant est grave et majestueux " <sup>36</sup>. Dans le courant du XIIIe siècle, l'Église affiche une nouvelle volonté, qui consiste à rapprocher Dieu de l'homme, en donnant aux divinités des caractéristiques plus humaines. Cette nouvelle sensibilité est visible à Capestang : les deux personnages se regardent tendrement, l'enfant passe sa main gauche derrière l'auréole de sa mère et la désigne de sa main droite. Nous sommes en présence d'une scène intimiste où la relation entre la mère et l'enfant est mise en avant. Cependant, il semble important de modérer notre



Fig. 18

discours pour cette image, notamment si on la compare à d'autres "Vierge tendresse". En effet, nous distinguons une distance évidente entre les deux personnages, il n'y a pas de réel contact physique, pas de caresses. De nombreux groupes témoignent d'une relation beaucoup plus intime. L'enfant caresse le menton de sa mère ou elle lui donne le sein. Nous sommes avant tout à Capestang en présence d'une glorification de la Vierge, illustrée par trois éléments qui donnent le sens de la lecture : le regard de l'enfant, la main droite qui désigne et le bras gauche qui dirige notre regard vers l'auréole. La nudité de l'enfant, apparaît selon Emile Mâle, au XIVe siècle<sup>37</sup>. Jusqu'alors il portait la longue tunique ou la robe d'enfant au XIIIe siècle. Cette nudité, signe de son humanité, le fait ressembler aux enfants des hommes et participe ainsi à cette volonté de le rendre plus proche du fidèle.

Si la fig. 18 évoque la figure majeure du christianisme, ce n'est pas par une représentation traditionnelle, mais par son monogramme : IHS. Le trigramme latin IHS indique uniquement le nom de Jésus, *Ihesus* en latin. Les lettres gothiques posées sur fond noir, sont traitées en relief. Elles sont de couleur blanche pour la partie la plus visible et rouge pour les cotés. Nous pouvons remarquer le très bel effet de profondeur souligné par le rouge foncé et notamment aux endroits où des trous apparaissent dans les lettres. Des ramifications de feuillages de même couleur s'échappent des extrémités de la lettre I, ainsi que du haut de la barre diagonale du S. Il s'agit ici de la technique du trompe l'œil qui est également utilisée pour les médaillons recevant les blasons. On opte pour les effets de profondeur dès le XIVe siècle dans les demeures avignonnaises où l'influence italienne est révélée<sup>38</sup>. Mais le trompe l'œil reste très rare sur les autres plafonds et cela même au XVe siècle. A l'exception de cette métope, l'écriture n'intervient pas dans la décoration de Capestang et s'avère très discrète sur les plafonds peints du Languedoc. La présence de monogrammes est révélée à Albi à la Canourgue Saint-Salvi dont le décor est daté entre 1456 et 1461. Nous en avons une série en lettres gothiques jaune sur fond jaune, un autre de couleur or sur fond rouge diapré et un dernier surmonté d'une couronne. Un monogramme avec l'alpha et l'oméga est aussi mentionné à la maison Saunal pour le début du XVIe siècle<sup>39</sup>.

Nous apercevons également sur les peintures un motif très présent qui nous entraîne dans un monde étrange et inquiétant. Il s'agit de la tête d'un monstre, la gueule ouverte et vu de profil. Il se situe aux deux extrémités des poutres maîtresses. De sa gueule sortent des rinceaux ou des feuillages. Nous le retrouvons aussi dans le cadre de scènes historiées. Quel que soit son emplacement, la bête est traitée de façon identique. Sa tête est énorme, seuls apparaissent un œil, une oreille, un museau et une gueule largement ouverte garnie d'une dentition menaçante.

Le monstre figuré à Capestang est très répandu dans l'imagerie médiévale et son identification ne pose pas de réel problème, il s'agit du Léviathan, aussi nommé gueule d'enfer dans l'iconographie religieuse. Le Léviathan, serpent mythique est connu par la Bible, dans le *Livre de Job*, le *Livre d'Isaïe* et les *Psaumes*. Job évoque le crocodile Léviathan ainsi " ...sa vue seule suffit à terrasser. Il devient féroce quand on l'éveille, nul ne peut lui résister en face " (Job, 42,1-2) et " De sa gueule jaillissent des torches, il s'en échappe des étincelles de feux... " (Job, 41,11-13). Le monstre aquatique symbolisa très vite pour les exégètes l'Enfer, les forces du Mal en action. Le Léviathan est essentiellement figuré dans les représentations du Jugement Dernier et est également très présent à titre ornemental tout au long de la période romane et gothique. D'après les recherches de Jérôme Baschet <sup>40</sup>, la première image connue de la gueule d'enfer, remonte au IXe siècle. Il s'agit d'un ivoire illustrant un Jugement Dernier. En partie inférieure, une tête plus humaine qu'animale, à la gueule ouverte, est le réceptacle dans lequel sont jetés les damnés. Mais dans ce témoignage, l'animalité monstrueuse n'est pas présente et il faut attendre le XIe siècle pour que le motif soit plus souvent représenté et acquiert un aspect plus menaçant. Jusqu'au XIIIe siècle, cette image ne se retrouve qu'en Angleterre, c'est pourquoi on lui confère une origine anglo-saxonne. La gueule d'enfer connaît son véritable essor à partir du XIIIe siècle, période durant laquelle sa diffusion sur le continent est réalisée.

La fig. 19 montre un ange sauvant une âme de l'Enfer. L'ange avec ses deux ailes déployées, marque un mouvement descendant, il tient dans ses mains une étoffe rouge, dans laquelle il récupère l'âme, figurée par une femme nue de petite dimension. L'âme qui était presque dans la mâchoire du monstre, est sauvée *in extremis*. Cette scène ne se réfère pas au Jugement Dernier, ni aux textes bibliques. En effet, il n'y est pas fait mention de sauvetages de damnés, mais elle peut être directement rapprochée d'un thème iconographique issu



Fig. 19

de textes relatant des miracles et des légendes. Il s'agit, pour Jérôme Baschet <sup>41</sup>, des sauvés de la dernière seconde et des rescapés de l'enfer. Dans le premier cas, suite à un jugement négatif, ils sont secourus aux derniers moments de l'enfer, preuve de la miséricorde divine. L'image de Capestang est la représentation de la première situation. Les âmes prennent très souvent dans l'imagerie médiévale la forme de petits personnages, dont la distinction du sexe est donnée par des cheveux longs ou courts. L'âme est ici représentée flottant dans les airs, les mains jointes sont grossies afin d'intensifier le geste de prière et de reconnaissance envers la miséricorde divine.

L'ange est l'une des figures emblématiques de l'iconographie chrétienne, son rôle d'intercesseur entre Dieu et les hommes est essentiel. Il remplit les fonctions de messager, gardien, exécuteur des lois, protecteur des élus... L'âme qui est sauvée, ne peut l'être que par la faveur du Tout Puissant, l'ange n'est donc que l'exécuteur. L'ange qui descend du ciel prend la place centrale et se retrouve face au Léviathan relégué à l'extrémité gauche. Ils se regardent, mais l'ange garde un visage impassible et serein devant le monstre terrifiant. L'artiste a su très bien rendre compte du contraste de ces deux mondes ; l'ange vêtu de blanc, symbole de pureté, a un visage d'une grande douceur et la manière dont l'artiste a représenté son vol le rend très aérien et léger. Les ailes, éléments essentiels de la figuration des anges, apparaissent dès la fin de l'Antiquité. Michel Meslin explique leur présence par la volonté de signifier la légèreté et la rapidité de leur déplacement <sup>42</sup>. Les ailes ont souvent été représentées de façon très diverse, autant dans leurs formes, que dans leurs couleurs. Si elles sont rouges et noires à Capestang, elles peuvent être blanches, dorées, bleues ou encore irisées comme les couleurs de l'arc-en-ciel. Les artistes ont pendant très longtemps rencontré un problème quant à la représentation du vol des anges. Des solutions commencent à être trouvées au XVe siècle, notamment en Italie, avec la maîtrise de la technique des raccourcis et un intérêt croissant pour l'observation du vol des oiseaux. Notre ange s'inscrit tout à fait dans cette nouvelle veine. La gueule d'enfer, quant à elle, est rendue la plus agressive possible, comme nous l'avons déjà décrite plus haut. Notons tout de même, sa couleur rouge qui évoque sa rage, sa fureur, les plis de l'œil et de la mâchoire donnant une force expressive à la bête.

Le Léviathan apparaît également dans une autre scène (fig. 20). Une femme nue, aux cheveux longs et blonds, est en train de se faire dévorer par deux gueules d'enfer qui encadrent



Fig. 20

la métope, de gauche à droite. Les figures infernales ont la gueule ouverte, les plis de la mâchoire accompagnent cette large ouverture. Les crocs grands et pointus, les yeux noirs écarquillés, accentuent l'aspect terrifiant des bêtes. La femme au visage inexpressif, croise ses mains au niveau de l'aine, celle de droite est posée juste au-dessus du pubis. Cette image s'oppose de façon évidente à celle de l'âme secourue de l'enfer. Ici, il n'y a pas de sauvetage, la femme est sur le point de disparaître à tout jamais dans les entrailles du monde infernal. La présence des deux têtes fermant l'espace du tableau et se resserrant sur la femme, ne laisse aucun doute sur l'issue de la scène. Nous avons sans doute l'image d'une damnée qui peut symboliser la luxure. Cette interprétation est envisageable pour plusieurs raisons. Nous remarquons que la femme possède des atouts qui en font une créature dangereuse : des seins ronds et de longs cheveux. Ces derniers évoquent la luxure, un des sept péchés capitaux <sup>43</sup>.

Du point de vue stylistique, nous pouvons étudier la façon dont sont traités les personnages c'est-à-dire leur silhouette, leur anatomie mais également les plis ou les matières de leur vêtement. Dans un premier temps on constate que les figures offrent des postures peu variées et sont presque toujours représentées de trois quarts profil. Les silhouettes, simplifiées, offrent un aspect géométrique. En effet, avec le pourpoint (fig. 3) aux épaules rembourrées, les bras peu dissociés du corps, les silhouettes masculines sont de type trapézoïdal. De plus les plis sont traités de façon stricte et rigide. Cette géométrisation des silhouettes se retrouve également sur le plafond de Fréjus <sup>44</sup> et notamment pour un figure bien particulière. L'habit du personnage est une imbrication de triangles aux angles bien marqués.

Cependant certaines étoffes sont représentées de façon plus souple. Les plis des robes des danseuses sont joliment travaillés (fig. 3). Au haut très ajusté de la robe s'oppose une partie inférieure ample et longue. L'artiste a su rendre compte de cette différence en créant des surfaces avec ou sans plis. La largeur de l'étoffe est donnée par de nombreux plis et par le geste élégant de la dame qui porte sur son avant-bras un pan de sa robe. Au niveau de la taille, les plis convergent vers la partie légèrement surélevée et soutenue, donnant ainsi à l'ensemble une impression de naturel. L'épaisseur de tissu reposant sur l'avant-bras est donnée par de gros plis arrondis formant des creux.

Les matières des étoffes sont peu visibles à Capestang. Une femme est vêtue d'une robe dont le revers apparent est fourré. Son aspect est clairement énoncé par des touches de couleurs noires et brunes. Certains hommes portent des chapeaux noirs également confectionnés en fourrure. Mais nous devons surtout nous attarder sur certaines coiffes composées de voilages transparents. Il s'agit de toutes les danseuses qui portent le même chapeau (fig.3) et d'une dame offrant une fleur. Dans le premier cas les femmes sont coiffées d'un hennin sur lequel est disposé un voile transparent retombant sur le front et derrière la nuque. Pour l'autre figure, nous avons un assemblage de voile plié. Deux rendus très différents s'offrent à nous : la légèreté et la souplesse du tissu aux retombées naturelles et la rigidité d'un montage savamment exécuté. L'effet de transparence est donné par de légers filets noirs rehaussés de blanc. Pour la série des danseuses, le voile

retombant derrière la nuque forme des plis arrondis. L'apparition de ce type de coiffe dans les cours seigneuriales a été pour les artistes l'occasion de travailler sur une matière fine et légère. Nous pensons notamment à la *Vierge à l'Enfant* réalisée par Jean Fouquet vers 1450. La Vierge, représentée sous les traits d'Agnès Sorel, porte une couronne disposée sur un voile. La transparence de la matière est magnifiquement suggérée, le voile est à peine visible. Cet élément de parure apportait aux silhouettes beaucoup de grâce et de raffinement.

Trois figures sont représentées dévêtues ; une sirène (fig. 21), l'enfant Jésus (fig.17), et la femme en train d'être dévorée par deux monstres (fig. 20). Comme pour les autres personnages, le cerne noir est utilisé, il délimite la silhouette et souligne les différents membres du corps. Les personnages sont traités de façon très sommaire. Il manque des détails anatomiques et il y a de nombreuses anomalies physiques. Une fois de plus c'est la ligne générale visible de loin qui compte. Pour les deux femmes nous distinguons une différence de traitement. La sirène a des formes arrondies, les lignes sont douces, alors qu'elles sont plus droites et anguleuses pour l'autre femme. Nous remarquons d'ailleurs pour cette dernière une vilaine représentation de la fesse qui est plate et de la cuisse trop peu large. La sirène n'échappe pas aux anomalies, son bras droit semble trop petit et il est attaché au buste. En effet, l'artiste n'a pas comme pour l'autre bras dessiné le vide entre ces deux membres. Si le contour des corps des deux femmes est lisse, il en va autrement pour celui de l'enfant Jésus. Les lignes forment des sortes de petits bourrelets tout le long du corps, ce qui donne un effet des plus surprenant. La partie située en dessous de la taille est figurée de façon très confuse. On ne voit pas les genoux, la jambe droite semble complètement démantibulée. On ne sait pas si il s'agit d'une paire de fesse ou de l'entre jambe avec le pénis. Nous ne pouvons pas dire que ce personnage est réussi, bien au contraire. La représentation de la nudité à Capestang est tout à fait particulière et s'inscrit dans une réalisation plutôt maladroite.

Lorsqu'on observe l'ensemble des visages représentés sur le plafond, on est surtout étonné par leur ressemblance. Nous pouvons parler ici de stéréotype puisque sur cinquante quatre personnages, trente neuf ont pour ainsi dire le même type de

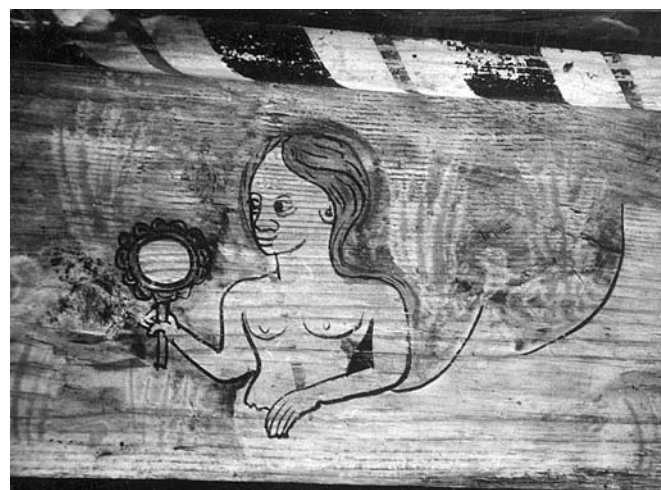


Fig. 21

visage. Il est caractérisé par une forme ronde pour les hommes et plus ovale pour les femmes. Des tracés noirs esquissent juste les traits principaux des figures. Les lèvres sont petites et sont formées par la superposition de deux ou trois traits. Le nez est constitué d'une ligne oblique qui dessine la pointe du nez et le haut de l'arcade sourcilière, et des petits tracés marquent l'emplacement des narines. Au-dessous des yeux, un trait souligne le cerne et au-dessus sont tracés la paupière et le sourcil. Les yeux sont soit en forme d'amande, soit deux traits encadrent un cercle et une pastille noire évoque la pupille. Nous avons un rendu très schématique des visages. Les lignes sont épurées et nous notons une absence de relief et de détails physiques. Les visages n'offrent pas d'expression particulière. Les bouches sont toujours fermées, il n'y a pas de sourire. Les yeux grands ouverts fixent droit devant ou sont un peu baissés. Toutefois nous ne pouvons pas dire qu'il ne ressort rien de ces visages. En effet il s'en dégage une certaine élégance, une beauté créée par des lignes fines et épurées. Les personnages apparaissent noblement à l'égal de leur statut. Mais le plafond révèle aussi d'autres visages ne s'inscrivant pas du tout dans un stéréotype. Nous sommes alors face à des personnages aux traits bien marqués dont une grande partie sont des caricatures. Les nez peuvent être très longs, larges et recourbés, les lèvres sont épaisses, le menton est proéminent. Ces visages remplis d'expressivité témoignent du talent de l'artiste et de sa qualité d'observation de la physionomie humaine. On retrouve sur le plafond de Fréjus les mêmes caractéristiques que sur celui de Capestang. En effet, un grand nombre de visages sont traités de façon très simplifiée, sans volonté d'identification et d'autres personnages sont individualisés par le biais de la caricature. Cependant, il ne faut pas en conclure que le stéréotype et la caricature sont l'unique mode de représentation des décors plafonnants puisque les palais gothiques d'Avignon révèlent une toute autre conception. Que cela soit notamment à l'hôtel des Infirmières, à l'hôtel de la Saunerie ou au palais du roi René à Avignon <sup>45</sup> nous sommes face à des hommes et des femmes aux visages beaucoup plus réalistes où chacun est bien individualisé. Certaines images offrent également de véritables portraits d'une grande qualité d'exécution.

Lorsqu'on observe le plafond dans son ensemble, on distingue une différence nette dans le traitement des scènes avec des figures humaines ou avec des animaux. En effet, aux personnages figés s'opposent des bêtes pleines de vie. Nous remarquons de nombreux animaux en train de bondir et de courir : des chiens, des lapins, des renards, des créatures fantastiques et des couples d'échassiers qui se regardent ou s'avancent l'un vers l'autre. Dans les scènes de chasse (fig. 8 et 9) la course est représentée par le bond que l'animal effectue, pattes arrières au niveau du sol, pattes avant surélevées. La vitesse est suggérée par l'étirement des corps et les oreilles légèrement ployées. Les lièvres sont représentés en alerte. Dans leur fuite ils regardent derrière eux pour évaluer le danger et leurs oreilles sont dressées. Les agresseurs quant à eux foncent droit devant. Ils arborent une attitude menaçante, gueule ouverte et crocs acérés. L'artiste a accentué cela en dotant un chien d'un collier rouge garni de piques, lui conférant alors l'aspect d'une bête très dangereuse. Les créatures fantastiques que l'on voit bondir ou courir, ne

s'inscrivent pas spécialement dans ce type de schéma anecdotique mais participent au dynamisme animalier, tout comme les nombreux échassiers. Certains d'entre eux tournent leur long cou ou le penchent, comme pour observer ce qui se passe derrière eux (fig. 10), tandis que d'autres tendent leur cou en avant. Si les attitudes sont peu variées, il en ressort un aspect très vivant qui pourrait faire penser à des cours amoureuses.

De façon générale, l'artiste ne nous rend pas compte des pelages ou des plumages. Les corps sont le plus souvent des surfaces unies. Toutefois quelques animaux sont exécutés de façon beaucoup plus recherchée. Cette constatation faite, nous pouvons nous demander si l'altération de la peinture n'a pas unifié une grande partie des corps. En fait, il est évident que la peinture s'est abîmée, qu'il nous manque de la couleur et sans doute des nuances en de nombreux endroits. Dans les représentations de pelage, nous pouvons citer celui du lion (fig. 12) car il semble le plus intéressant. Le corps a reçu de légères nuances apportées par des coups de pinceaux plus foncés que la couleur de fond. La queue de l'animal a été travaillée avec des ombres et des lumières. La crinière est évoquée par des lignes ondulantes se juxtaposant. Au-dessus du crâne et sur les oreilles les poils sont suggérés par de petits traits serrés les uns contre les autres. Il est important de noter ici la volonté de rendre la matière, l'épaisseur de la fourrure. Si le lion n'est pas du point de vue facial très ressemblant à la réalité, il en va autrement de la tête d'un aigle (fig. 11). L'animal est vu de profil, ce qui a permis à l'artiste de s'attarder dans la représentation du bec de l'aigle. En effet, sa forme très caractéristique ne laisse aucun doute sur l'identification du rapace. Toute la partie comprenant le bec et l'œil est très bien exécutée. Nous avons des nuances de bruns clairs et foncés et de noir qui donnent une belle impression de relief. L'œil de l'aigle est assombri par une sorte d'arcade sourcilière de couleur foncée. L'aspect majestueux de l'animal est ici mis en exergue par le choix de le représenter à la manière d'un portrait, ce qui le distingue des autres bêtes. Mais après avoir admiré l'aigle, nous sommes surpris de rencontrer sur la même poutre un ours représenté très sommairement. La bête est petite, elle semble flotter dans l'espace. En fait, on ne sait pas vraiment si il s'agit d'un ours, seule la couleur noire du pelage et l'aspect massif le font envisager.

Le dessin maladroit de l'ours et la très belle représentation de l'aigle nous amènent à constater que nous sommes en présence de différentes qualités d'exécution. Ceci est en fait une constante de l'œuvre de Capestang. On se souvient du beau traitement des voilages contrastant avec le corps de l'enfant Jésus. Il apparaît important de s'interroger sur la raison d'une telle inégalité. Nous ne possédons aucune information sur l'identité de l'artiste, des artistes ou de l'atelier. Un tel ouvrage ne fut sans doute pas réalisé par un seul homme, d'ailleurs la notion d'atelier et de maître était courante au Moyen Âge. Nous envisageons donc facilement qu'ils furent plusieurs à le réaliser. Chacun ayant sans doute une tâche particulière, l'ensemble étant chapeauté par le maître. Cette répartition du travail explique éventuellement la présence de figures plus ou moins bien exécutées.

La présence des écus de la famille a permis de dater l'œuvre entre 1431 et 1460, ce qui ramène aux évêchés de Jean et de Louis d'Harcourt. Cependant, nous n'avons pas pu réellement restreindre cette fourchette chronologique et révéler

le nom du commanditaire. En effet, aucun texte sur la transformation de la pièce, sur la commande du plafond ou de ses peintures n'a été trouvé. De plus, mis à part les chaperons façonnés ou les maheutres qui resserrent peut-être la datation entre 1450 et 1460, nous n'avons pas d'autres éléments pour étayer cette thèse. Pour fixer définitivement une datation plus sûre il faudrait réaliser une analyse dendrochronologique. Ce procédé renseigne sur la période d'abattement des arbres et il faut y rajouter entre cinq et dix ans qui correspondent au séjour dans l'eau et au séchage. Pour le plafond du cloître de Fréjus il a été révélé qu'il a été construit entre 1353 et 1368<sup>46</sup>. Comme nous le voyons la datation est resserrée, cependant il reste néanmoins une fourchette de douze années. L'analyse pourrait donc être intéressante pour Capestang tout en sachant que nous ne serions peut-être pas plus renseignés

sur l'identité du commanditaire.

Toutes les figures du plafond se mêlent les unes aux autres, offrant à l'ensemble un aspect très attractif et vivant. Seules les armoiries sont regroupées sur une seule poutre dans le but de les mettre à l'honneur. Il existait une véritable tradition du décor plafonnant avec ses couleurs et ses thèmes. Chacun de ces plafonds s'avèrent être une œuvre originale avec ses particularités dans certains de ses thèmes ou dans son style. Considéré à l'époque comme ouvrage de luxe, le plafond peint de Capestang magnifiquement conservé s'avère être un patrimoine exceptionnel. La diffusion d'une autre vision du Moyen Âge, celle des édifices civils et de leur décor où les images profanes et religieuses se côtoient, semblaient importante à réaliser. L'existence du plafond peint de Capestang en est un magnifique témoignage.

---

### Notes

---

1. Capestang est un chef-lieu de canton de l'Hérault au bord du canal de Midi dans le Biterrois. Le village se situe à 15 km à l'ouest de Béziers et à 17km au nord de Narbonne. Le château se trouve au cœur du bourg.
2. Le sol actuel se trouve également à 1,50 plus bas que le sol d'origine. Cette transformation, le mur de refend à l'ouest ainsi que la construction accolée à l'ouest du logis médiéval sont datés du XIXe siècle (Nougaret, Jean : *Le château de Capestang*, note, 1992, p 4).
3. La salle ou l'*aula* était l'espace de vie principal, voire l'unique pièce des demeures seigneuriales. Elle était utilisée pour les repas, les réunions, les cérémonies. Elle se situe le plus souvent à l'étage s'appelant alors la salle haute.
4. Les coussièges sont des banquettes latérales disposés dans l'embrasure de la fenêtre.
5. Le plafond est constitué de cinq poutres maîtresses de 8,40m de portée, dont la section est de 455x240mn, encastrées dans les murs. Elles reposent sur des corbeaux en bois sculptés. Les poutres supportent dix huit solives par travées. Au-dessus des solives sont posées les lattes du plancher, entre lesquelles sont positionnés des couvre-joints que l'on retrouve le long des solives. Au-dessus des poutres, l'espace entre les solives est fermé par des entrevous ou métopes. Ils sont légèrement inclinés dans le but de rendre la décoration plus lisible vue d'en bas.
6. L'emblème du chapitre Saint-Just de Narbonne consiste en une croix de gueules sur fond d'argent. Celui de la famille d'Harcourt présente deux fasces d'or sur fond de gueules. Issu de la noblesse normande, Jean d'Harcourt est chanoine et chancelier de Rouen en 1413, il devient évêque d'Amiens, puis de Tournai avant d'être archevêque de Narbonne en 1436. En 1447, il est nommé patriarche titulaire d'Antioche et cède son siège à Narbonne à son neveu en 1451. Louis d'Harcourt est nommé vicaire général auprès de son oncle avant d'obtenir le siège épiscopal de Béziers. Après son passage à Narbonne, il est transféré en 1460 au siège de Bayeux (Aubert, R. s.dir. : *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, t. XXIII, Paris, 1990, p331-332).
7. La cinquième poutre située à l'ouest a été découverte à la fin des années quatre-vingt. Elle se trouve derrière le mur de refend sous un faux plafond.
8. La peinture était réalisée à la détrempe. La surface à peindre était recouverte au préalable d'une fine couche de plâtre mêlée à de la colle. Au-dessus de cette couche, l'artiste posait sa couleur de fond, rouge ou noire à Capestang.
9. Le hennin voit le jour vers 1430-1440. La coiffe à pain fendu ainsi que les assemblages de tissu empesté sont des coiffures à cornes.

- Celles-ci apparaissent à la cour de Bourgogne à la fin du XIVe siècle. Le chaperon porté, dès le début du XIVe siècle, était à l'origine une coiffe modulable, pouvant prendre différentes formes en fonction du lieu où l'on se trouvait ou du climat. Au milieu du XVe siècle, cette coiffe devient un véritable chapeau, nommé chaperon façonné.
10. Le pourpoint était au XIIe siècle un vêtement matelassé que les hommes d'armes portaient sous les armures. Vers 1330-1340, la jeune noblesse guerrière se montre en public vêtue de cet habit court qui devient très vite à la mode (Piponnier, Françoise, Mane, Perrine : *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris, 1995, p 80-81)
11. Marle, Raimond van : *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, t.1, La Haye, 1931, p 102.
12. Arnold, Denis s.dir. : *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, 2 vol., Paris, 1988 (Londres, 1983), T.1, p 335.
13. Massin, Brigitte, s.dir. : *La petite encyclopédie de la musique*, Paris, 1997, p 60.
14. Ingrassia, Catherine : *Danseurs, acrobates et saltimbanques dans l'art du Moyen Âge : recherches sur les représentations ludiques, chorégraphiques et acrobatiques dans l'iconographie médiévale*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Paris 1, 4 vol., Paris, 1990, p 144.
15. Bourin, Jeanne : *Cour d'amour*, Paris, 1986, p 47.
16. Le cœur était considéré comme l'organe où siègeaient les sentiments, les sensations, la pensée et la mémoire (Michael, Camille : *L'art de l'amour au Moyen Âge*, Cologne, 2000, p 112).
17. *Id.*, p 96.
18. Verdon, Jean : *Les loisirs en France au Moyen Âge*, Paris, 1980, p 54.
19. *Le livre vert*, publié par Laurent Paul, 1886, p XXIX.
20. L'hôtel des Infirmières fut construit entre 1417 et 1434, le plafond se situe au rez-de-chaussée de la demeure (Aliquot, Hervé : *Avignon, les palais gothiques aux XIVe et XVe siècles*, Marguerites, 1993, p 87-91)
21. Freeman, Margaret B : *La chasse à la licorne*, Lausanne, 1983 (New-York, 1976), p 93.
22. *Id.*, p 93.
23. Peyron, Jacques : *Les plafonds peints gothiques en languedoc*, thèse, 3e cycle, sous la direction de M. Jacques Bousquet, Université Paul Valéry, Montpellier III, 3 vol., 1997, t.2, p 340-343.
24. A Albi, de nombreuses demeures ont conservé des décors plafonnants. Voir à ce propos l'ouvrage de Jacques Peyron et Annick Robert : *Les plafonds peints d'Albi*. Le château de l'évêque à Gabian offre un plafond peint dont il ne reste que neuf métopes et les

peintures de poutres. Il a été réalisé entre 1440 et 1456.

25. La source essentielle des Bestiaires remonte au *Physiologus*, d'origine grecque et daté du IIe siècle. Cette encyclopédie des bêtes fut traduite au IVe siècle en latin, ce qui permit une large diffusion en Occident. Elle demeura le manuel de références jusqu'à la fin du XVe siècle. Les compilations très nombreuses s'ordonnent de la façon suivante : à la représentation de l'animal, répond sa symbolique chrétienne.

26. Debidour, V.H. : *Le bestiaire sculpté en France*, 1961, p 249.

27. Meslin, Michel s. dir. : *Le merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*, 1984, p 88.

28. Pastoureau, Michel : *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, p 88.

29. *Id.*, p 90.

30. *Ibid.*

31. Gaignebet, Claude, Lajoux, Jean-Dominique : *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, 1985, p 120

32. Voragine, Jacques de : *La légende dorée*, traduction de J.-B. M. Roze, Paris, 1967, p 81-88.

33. *Id.*, p 85.

34. Réau, Louis : *Iconographie de l'art chrétien. Les saints*, 3 vol., t.3, p 714.

35. Le décor de la maison Gally à Carcassonne est daté de 1503-1509.

36. Mâle, Emile : *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*,

Paris, 1949 (Paris, 1908), p 147

37. *Id.*

38. Mérimod, Christian de : *La maison des Chevaliers de Pont-Saint-esprit. Les décors peints. Corpus des décors peints et armoriés au Moyen Âge en France*, Pont-Saint-Espirit, 2000, p 81.

39. Opus cité n°23, p 366-368.

40. Baschet, Jérôme : *Les justices de l'au-delà, les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XIVe siècle)*, Paris, 1993, p 233

41. *Id.*, p 544-545.

42. Opus cité n° 27, p 124

43. L'Eglise proscrit alors tout plaisirs physiques. Les relations sexuelles sont seulement autorisées au sein du mariage et ayant pour seul but la procréation (Donder, Vic de : *Le chant de la sirène*, s.l., 1992, p 53).

44. le plafond dont il est question se situe dans la galerie inférieure du cloître de la cathédrale de Fréjus dans le Var. Il a été réalisé entre 1353 et 1368.

45. L'hôtel de la Saunerie est une demeure du XVe siècle. Les métopes ne sont plus en place et sont conservées dans les réserves du Petit Palais. Le palais du roi René offre un plafond peint daté de 1478-1479.

46. Dumas, Colette., Puchal, Georges : *L'imagier de Fréjus. Les plafonds du cloître de la cathédrale*, Paris, 2001, p 27.

Année de parution : 2003

AU SOMMAIRE DU VOLUME 2002-2003 n° 33-34



**HISTOIRE ANCIENNE ET MÉDIÉVALE :**

*Vivien VASSAL*, Le castrum de Montoulieu et le peuplement dans la vallée de l'Alzon au Moyen Âge ;

*Didier PAYA*, La « tour » de Valros, histoire et archéologie d'un édifice militaire médiéval dans le sud de la vallée de l'Hérault ;

*Jean LAFORGUE*, Le plafond peint de la salle Vinas du château d'En-bas à Poussan ;

*Sophie CLARINVAL*, Le plafond peint du château de Capestang.

**HISTOIRE MODERNE ET CONTEMPORAINE :**

*Louis SECONDY*, Les religieuses au Vignogoul entre 1150 et 1975 ;

*Thierry LOCHARD*, Les promenades à Montpellier au XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècles ;

*Guilhem SECONDY*, Un microcosme de la société montpelliéraine : la confrérie des pénitents bleus de Montpellier ;

*Pascale ANDRÉ-PONS*, Les Annonces, Affiches et Avis Divers et le Journal de la Généralité de Montpellier : reflet du goût des montpelliérains à la fin de l'Ancien Régime ;

*Yvette PERIMON*, Un montpelliérain oublié : Frédéric Peysson, peintre, sourd-muet (1807-1877) ;

*Bernard DERRIEU*, L'avatar de la Vierge de Parlatges, Intervention du sculpteur Paul Dardé, en 1927, sur un retable classé monument historique ;

*Jean SAGNES*, Hommage à Robert Laurent (1808-2001).

**SOCIÉTÉ, TECHNIQUES, ETHNOLOGIE :**

*Alix AUDURIER-CROS*, *François MICHAUD*, Les jardins du château d'Ô à Montpellier, au XVIII<sup>e</sup> siècle : création et évolution entre 1722 et 1766 ;

*Jean-Louis VAYSSETTES*, Trois Vierges de faïence : réflexion sur un art biterrois oublié ;

*Jean-Claude RICHARD* et *Jean KNOTT*, La laveuse de laine et de filaments (1842), inventée par Etienne Semat (1787-1865) de Saint-Pons-de-Thomières (Hérault).

**CHRONIQUES, BIBLIOGRAPHIES :**

*Jean-Claude HELAS*, La féodalité languedocienne, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles. Serments, hommages et fiefs dans le Languedoc des Trencavel ;

*Jean NOUGARET*, Archéologie médiévale, histoire de l'art. Bibliographie (2000-2003)

<http://www.etudesheraultaises.fr/>

