

LE DÉCOR PEINT DE LA MAISON

par Marie-Claude LEONELLI *

Peut-être convient-il d'abord de se demander ce que nous mettons sous ce mot de « décor »? À lire, à écouter certains, j'ai parfois l'impression d'un emploi trop large et trop restrictif à la fois. Trop large, parce qu'on traite de décor la plus petite parcelle d'un enduit coloré, la moindre mouluration, le plus simple des jeux de matériaux; trop restrictif quand on cantonne la peinture non religieuse dans les domaines de l'esthétique et de l'imaginaire. La notion de goût permet d'avancer dans la compréhension des décors peints de la maison médiévale: goût pour la polychromie, pour le grotesque; il faudrait en outre se persuader que ces formes, ces couleurs, leurs assemblages et leurs emplacements ont une signification: ils ne doivent rien au hasard et que peu à l'arbitraire. Leur sens et leur fonction, étroitement liés, sont déterminés par la manière d'habiter, de vivre à l'intérieur de la maison, et pour l'extérieur, par ce que la façade doit refléter du rang social et des préoccupations urbanistiques de son constructeur (1).

Pour autant il ne faut pas considérer comme motivation principale un désir d'ostentation; persister à envisager ces décors comme un étalage de richesse matérielle est d'autant plus gênant qu'à l'époque le coût des peintures murales n'est pas toujours élevé. Certains pigments sont bon marché; des professionnels savent dresser un enduit peint ou ornementer un badigeon en quelques jours. Voici un exemple avignonnais (2): le 1^{er} août 1498, le peintre Nicolas Poncet s'engage à réaliser dans la maison d'Antoine Traphet, d'ici à la fin du mois, les peintures de trois salles (*aula*), trois chambres (*camera*), un couloir (*cursor*). Tous ces espaces seront entièrement blanchis, parois et plafonds, et comporteront en outre les décors suivants: dans la salle basse, un faux-appareil sur une hauteur de deux pans et demi, puis une haie, et au-dessus des arbres fruitiers montant jusqu'à la poutraison; dans les deux autres salles, un décor de verdure et de fleurs; dans les trois chambres un faux-appareil rouge et noir et un arbre; dans le couloir, des légumes. Dans trois de ces pièces, le manteau de la cheminée sera historié (4); quatre portes seront surmontées d'une guirlande (5), une cinquième d'une scène de chasse. Un seul plafond est orné, celui de la salle basse, de cordons peints sur les solives, et entre celles-ci d'étoiles dorées sur un fond bleu. Pour la totalité de ces travaux, il n'en coûte à Antoine Traphet que douze florins et demi, en quatre versements.

*

* *

* Adjointe au Conservateur des Monuments historiques en région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

1. Pour un contexte national, on pourra se reporter à M.-C. LEONELLI, « Le décor de la maison », dans *Cent maisons médiévales en France (du XIV^e au milieu du XV^e siècle)*. Un corpus et une esquisse, Y. ESQUIEU et J.-M. PESEZ dir. Paris, CNRS, 1998, p. 127-134.

2. Acte notarié publié par P. PANSIER, *Les peintures d'Avignon au XV^e siècle*. Avignon, Roumanille, 1934, p. 212-213.

3. Pour la troisième il est précisé que la paroi donnant sur la rue ne portera pas les mêmes peintures.

4. Il s'agit du blason du propriétaire, encadré de deux aigles, dans la salle basse; du *Noli me tangere*, à l'étage; d'un saint Antoine dans la chambre de derrière.

5. C'est ainsi que je propose de traduire le terme employé par le document, *chapellet* (en français dans le texte latin); par analogie avec les couronnes de feuillage ou de fleurs (« chapels ») attestés à cette époque, et avec les autres sens médiévaux de ce mot, la forme de la guirlande devait être annulaire.

Comme en d'autres secteurs de la création artistique, les documents d'archives apportent des informations essentielles sur le décor peint des maisons d'habitation du Midi de la France. Mais la plupart d'entre eux concernent la Provence occidentale : Avignon surtout, puis Marseille (6), Arles et Aix. Beaucoup mentionnent, avec plus ou moins de précisions, l'emplacement et la nature des peintures : parois (7), plafonds (8) ou façades (9); d'autres, faute d'avoir été intégralement publiés, ne nous offrent que noms et dates (10). Pour l'ensemble du Sud-Ouest de la France, la collecte de textes est bien décevante; ont été signalés (mais mes dépouillements sont certainement incomplets) le blason peint au portail de la demeure de l'archevêque de Bordeaux en 1354 (11) et, à Montpellier, la maison du trésorier des guerres du roi, qui paie en 1469 à un artisan d'Avignon peintures et verrières (12). Même rareté en Provence orientale : seule nous est connue la maison d'un chanoine de Grasse où un peintre opère en 1476 (13). Ce déséquilibre géographique est-il dû aux aléas de la recherche (perte des registres notariaux, signalement des sources par les érudits locaux) ou bien à une réelle différence de pratique, à la fin du Moyen Âge, tant pour le recours au prix-fait que pour l'habitude d'ornementer son habitation? Sur ce dernier point au moins, la réponse est négative, comme le montrent bien les nouvelles découvertes de peintures murales civiles : après avoir concerné, dans les années 1970-1980, l'aire avignonnaise, elles se multiplient ces temps-ci dans le Sud-Ouest, tout particulièrement en Dordogne.

Les textes suppléent, dans une certaine mesure, à la disparition des œuvres ou à leur caractère fragmentaire. C'est le cas, tout spécialement, pour les peintures extérieures, détruites par les intempéries, les ravalements et réfections diverses. En façade, des traces de faux-appareil subsistent à Nice, à Tende, à Figeac; le blason peint du propriétaire se profile encore sur des fenêtres de Montpellier ou de Nîmes; les décors historiés ont tous disparu (14). Les cours intérieures – réservées à l'usage familial, ce qui montre bien que le paraître n'est pas le ressort essentiel des commanditaires – peuvent elles aussi être soigneusement enduites et polychromées : en 1487, la cour de la maison d'un marchand d'Aix-en-Provence est décorée pour partie d'un faux-appareil à joints noirs sur fond blanc, pour partie en jaune et gris (15).

Les fausses coupes de pierre sont également très fréquentes dans les intérieurs. Souvent, dans des salles, chambres, couloirs, vestibules, elles constituent à elles seules le décor révélé par les peintures conservées ou décrit par les documents d'archives. Le mot employé pour caractériser ce que le peintre doit alors mettre en œuvre, est le verbe *carronare* ou *cayronar* (16), qui signifie tracer des « cairons » : il fait donc bien référence à un appareil de blocs bien dressés. Des fragments subsistant, parfois sur de larges surfaces (17), attestent de l'omniprésence de ce parti, qui n'est propre ni au sud de la France ni au domaine de la maison civile. Il en est de même pour les rinceaux de feuillages, universellement répandus (18); mieux qu'ailleurs peut-être, ils accompagnent chez nous l'écllosion d'un réel sentiment de la nature. Les paysages végétaux de la chambre du Cerf, au Palais des papes, peints à l'imitation des tapisseries de *verdures*, ouvrent la voie à ceux des maisons du siècle suivant : le docteur en droit Jean Isnard

6. En ce qui concerne les maisons de simples particuliers, c'est pour cette ville que sont conservés les documents les plus anciens : 1319 et 1353. Actes signalés et résumés par le Dr BARTHÉLÉMY, « Documents inédits sur divers artistes inconnus de Marseille et d'Aix du XIV^e au XVI^e siècle », dans *Bulletin Archéologique*, 1885, p. 373.

7. Avignon 1404, 1444, 1465, 1474, 1486, 1490, 1498 (voir ci-dessus note 2) et 1510; Aix 1477, 1487 et 1519.

8. Marseille 1353 (voir ci-dessus note 6) et 1458; Avignon, 1457, 1475, 1498, 1501.

9. Avignon 1374, 1434, 1464, 1475, 1478, 1492; Aix 1399 et 1500. Pour la plupart, il s'agit de peintures héraldiques.

10. Marseille 1319 (voir ci-dessus note 6), 1440; Arles 1440 et 1449; Gardanne 1457.

11. C'est le seul document concernant une habitation parmi tous ceux réunis par Robert MESURET, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Picard, 1967 (voir p. 38) à l'exception des livrées cardinalices de Villeneuve-lès-Avignon (actuel département du Gard) que j'exclue de ces comptages car trop liées à la capitale pontificale.

12. Acte signalé par l'abbé H. REQUIN, « Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XV^e siècle », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1889, p. 33; repris par P. PANSIER, *op. cit.*, 1934, p. 204, avec erreur sur le lieu de passation du contrat.

13. Acte résumé par J. BRÈS, *Da un archivio notarile di Grassa*, Nice, 1907, p. 61-62.

14. Pour les références et un plus long développement sur ce thème, je me permets de renvoyer à ma contribution au colloque *Il colore delle facciate. Siera e l'Europa nel Medioevo*, Sienna, 2-3 mars 2001 : « Notes sur la couleur des façades des maisons médiévales en Provence », (à paraître).

15. Document inédit, apporté par Philippe BERNARDI, *Métiers du bâtiment et techniques de construction à Aix-en-Provence à la fin de l'époque gothique (1400-1550)*, thèse de doctorat, Université de Provence, 1990, p. 557-558.

16. Exemple à Avignon dans le document de 1498 cité note 2. Pour de nombreux exemples aixois du XVI^e siècle, voir Jean BOYER, « De la restauration des façades dans le secteur sauvegardé d'Aix-en-Provence », dans *Bulletin de l'Association pour la Protection des Demeures et Paysages Aixois*, 1983-1987, p. 21-28.

17. Voir la contribution citée note 1, p. 128-129.

18. Ne citons que ceux du premier étage du donjon du château de la Galinière à Coussergues-en-Aveyron.

demande en 1444 à ce qu'une des pièces de sa maison et sa cheminée soient recouvertes *de omnibus et singulis ramagiis, herbis, floribus et aliis picturis quibuscumque, exceptis emaginibus atque personagiis* (19); au contraire quelques années plus tard, en 1465, le médecin Pierre de Narbonne, associe pour le décor de ses appartements avignonnais arbres et personnages (20). En 1498 Antoine Traphet, nous l'avons vu, a souhaité arbres et verdure dans sept des pièces de son habitation (21). La disposition des peintures de la salle basse (22), aux parois garnies d'arbres fruitiers émergeant d'une haie et s'élevant *usque ad altitudinem primi solerii*, est analogue à celles des manoirs construits ou aménagés par le roi René aux alentours d'Angers (23): par delà les partitions territoriales, c'est ici la personnalité du souverain, puis la diffusion à partir de son entourage des décors qu'il appréciait, qui expliquent ces rapprochements; la date de la commande avignonnaise, de 25 à 30 ans postérieure aux réalisations angevines, apporte un élément au débat sur la durée de vie des formules décoratives, non seulement dans leur vocabulaire (les motifs, qui perdurent très longtemps) mais surtout dans leur grammaire (la conjugaison de ces motifs entre eux et leur adaptation au cadre architectural).

*
* *

Les textes, par ailleurs, restituent les dénominations médiévales. Même s'il est souvent difficile de faire coïncider les termes de métier avec les œuvres parvenues jusqu'à nous, cette tentative peut aider à clarifier les pratiques. C'est sous ce seul angle que j'aborderai le cas des plafonds peints des habitations médiévales du Midi, jugeant peu utile de reprendre les apports d'une abondante série de monographies et d'études d'ensemble. Ces publications mettant en évidence beaucoup de points communs entre ces structures de bois, on pourra sans doute transposer une partie des données des documents avignonnais, seuls exploitables, à d'autres sites.

Sept plafonds d'Avignon sont documentés de manière détaillée: quatre appartiennent à des maisons d'habitation et ont été exécutés en 1457, 1474, 1488 et 1501; trois décorant l'Hôtel de Ville, sont datés de 1490, 1495, 1498. Ils mentionnent presque tous, dans le même ordre, les éléments à peindre: les cimaises (24), les bugets (25) et les feuilles (26). Il semble que tous ces termes désignent des éléments rapportés et non le système porteur composé de poutres et solives. Dans le cas de l'*aula magna* neuve du palais épiscopal, on possède d'une part le prix-fait de la construction du plafond, passé le 1^{er} juillet 1457, qui mentionne la poutraison, et d'autre part le prix-fait de la peinture, daté du 3 novembre de la même année, qui la passe sous silence (27).

Dans nos sept documents, le prix de la peinture des cimaises est donné à la canne; quand la quantité est indiquée, le métrage est très important. Pour la salle d'apparat de l'Hôtel de Ville, en 1495, on distingue trois types de *symas*, facturés respectivement à 2 gros 1/2, 3 gros 1/4 et 3 gros 1/2 la canne; les plus chers sont « gros, à double bourdon » (28). Je pense qu'il s'agit là des baguettes et platebandes qui amortissent la poutraison et règnent non seulement tout autour de la pièce, mais aussi autour des travées et des cantons; leur multiplication aboutit à la fin du XV^e siècle à habiller la poutre et à dessiner des sortes de caissons, observables au château de Tarascon, par exemple. La notion d'horizontalité que le terme de cimaise sous-entend aujourd'hui encore, est bien présente dans cet ensemble de baguettes, moulurées ou non, et de planches de remplissage ou de masque.

Le prix des bugets est indiqué le plus souvent à l'unité, une fois à la douzaine (1498), une autre fois à la centaine (1474). Il pourrait donc s'agir d'un module uniforme, comme le sont à l'époque les grandes lattes utilisées pour les

19. Acte publié par P. PANSIER, *op. cit.*, 1934, p. 44. Conclu le 22 juin, le contrat doit être exécuté avant la fin août.

20. Acte résumé par L.-H. LABAUDE, *Les Primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*. Marseille, Tacussel, 1932, p. 74.

21. Référence ci-dessus note 2. Le mois d'août sera seul nécessaire pour mener à bien la totalité des engagements pris.

22. Le fait que cette pièce bénéficie du décor le plus complet et le plus varié, incluant le blason du propriétaire, apporte un jalon bien daté à l'une des problématiques évoquées lors du colloque: le déplacement de la salle d'apparat, du premier étage vers le rez-de-chaussée.

23. Manoir de Haute-Folie, travaux entre 1465 et 1476: arbres au-dessus d'un soubassement de caïrons en perspective; manoir de Belligan: même chose dans la petite salle, arbres au-dessus d'un parapet crénelé dans la grande salle.

24. On trouve les formes *simassio*, *simes*, *symatz*, *symas*, *cymas*.

25. *Bugetz*, *bugetos*, *bouget*, *bosges*.

26. *Feulhe*, *folia*, *feulhatz*, *felletes* pour les petites. Dans les documents de 1488 et 1490 les feuilles sont citées avant les bugets.

27. Actes publiés par P. PANSIER, *Les palais cardinales d'Avignon aux XIV^e et XV^e siècles*, t. III, *Le Petit Palais*. Avignon, Roumanille, 1932, p. 98-101. Le dernier article du prix-fait de fusterie précise que si l'évêque veut faire peindre les cimaises, bugets et feuilles, ce sera par ailleurs et à ses frais.

28. Acte publié par P. PANSIER, *op. cit.*, 1934, p. 175.

planchers. Ces éléments participent vraiment au prestige de la maison, et c'est à leur sujet que les documents apportent le plus de détails sur la nature même du décor: en 1457 les armes de l'évêque et autres ornements les timbreront ; en 1474 à la maison de l'abbé de Sénanque, certains bugets seront dorés et seront alors payés 5 patacs l'un ; ceux de la grande salle de l'habitation d'André Bornichet en 1488 (29) présenteront à la fois des coloris or et argent et des blasons en bonnes couleurs. Pour abriter ces motifs et pour garantir leur visibilité, seules les planches posées sur les solives présentent une largeur suffisante et un emplacement adéquat. L'expression *cent nonante deux bugetz pour bugetter ledit sollier*, employée en 1495, semble confirmer que nous sommes là en présence des éléments constitutifs des planchers (30).

Enfin les feuilles, très nombreuses sur chacun des chantiers, qu'elles soient payées à la canne (300 mètres en 1490 et 1498) ou à la quantité (3 gros la centaine en 1488, 30 gros le mille en 1457) désignent sans conteste les ais d'entrevous, petites planchettes de remplissage bouchant les espaces entre les solives à leurs extrémités (31). La dimension des *folia* du document de 1488, un pan et demi, correspond à l'écartement moyen des solives observé sur de nombreux plafonds du Midi de la France (32).

Peints conjointement dans la plupart des cas connus, certains de ces trois supports pouvaient rester nus, simplement blanchis, dans certaines demeures : le prix-fait de l'abbé de Sénanque en 1474 ne mentionne pas de feuilles, mais demande des *listels* d'un pan et demi de large, au prix de 25 gros le mille – sans doute des couvre-joints. En 1501, pour un agrandissement de sa maison, le juriste Gabriel Fogasse fait peindre des cimaises, mais simples, et les feuilles ; aucune allusion aux merrains (33).

Ce sont les plafonds eux-mêmes qu'il faut observer pour comprendre comment procédaient les peintres. Lorsqu'il y a quelques années un solier de la Vice-Gérance, salle de justice bâtie vers 1360 à Avignon, a été démonté, on a pu voir que les quadrilobes ornant les merrains et leurs fonds, alternativement noirs et rouges, étaient séparés par des plages blanches correspondant à la largeur des solives : les planches avaient été badigeonnées à la chaux avant la pose, et plus tard peintes depuis un échafaudage. Inversement, en plusieurs endroits, des ais d'entrevous, rognés sur les marges ou légèrement décalés, montrent que leurs motifs étaient peints en atelier, les uns à côté des autres, sur des planches que l'on recoupait aux dimensions même de chaque entrepoutre, une fois sur place.

S'expliquent donc les deux modes de rétribution : à la canne pour tous les éléments mobiles préparés à l'avance, et à la pièce pour les planches déjà clouées, mises en couleur *in situ*. Argument supplémentaire pour justifier mon interprétation du mot *buget*.

*
* *

Lorsque nous rencontrons, face aux plafonds peints ou aux systèmes de scansion des parois, des motifs géométriques simples (des chevrons sur les solives, par exemple, faisant alterner deux couleurs) ou plus élaborés (filets traçant des réseaux de figures imbriquées les unes dans les autres), nous avons tendance à penser que le peintre, livré à lui-même, a puisé dans un répertoire traditionnel, ou bien a laissé libre cours à sa propre fantaisie, sans toutefois chercher à échapper aux codes qui s'imposent à tous à l'époque.

Notre petit *corpus* de documents provençaux présente au contraire un nombre relativement élevé, en pourcentage, d'indications visant à encadrer l'artisan. À Marseille en 1353, les deux partenaires prévoient dans le prix-fait les couleurs des poutres et du plafond, laissant pour les motifs le marchand commanditaire choisir entre deux décors déjà exécutés chez des particuliers nommément désignés (34). Même faculté de choix entre deux exemples à Avignon en 1474 : pour les bugets dorés du plafond de la maison de l'abbé de Sénanque, le peintre Pierre Villate renvoie à *la façon* des hôtels de l'évêque de Toulon ou de celui d'Uzès (35). La référence à l'existant se rencontre

29. *Ibidem*, p. 162.

30. À qui s'étonnerait de ce nombre, fut-ce pour la salle d'apparat d'un palais public, signalons que certains planchers de la fin du xv^e et du début xvi^e superposent deux couches de merrains, la seconde étant perpendiculaire à la première. On peut le voir à Sérignan-du-Comtat dans la maison dite de Diane de Poitiers.

31. Nous devons une immense reconnaissance à Jacques PEYRON pour ses études sur les plafonds peints du Midi, mais l'appellation de « métope » qu'il donne à ces planchettes ne me paraît correspondre ni à leur fonction ni au système décoratif auquel elles participent.

32. En sus d'Avignon et de Villeneuve (livrée de la Thuroye), on trouve par exemple ce module à la maison de la notaire à Béziers.

33. Acte publié par P. PANSIER, *op. cit.*, 1934, p. 254.

34. Acte résumé par L. BARTHÉLÉMY, *op. cit.*, 1885, p. 373.

35. Acte publié par P. PANSIER, *op. cit.*, 1934, p. 249.

aussi à Aix-en-Provence en 1487 : la seconde partie du décor de la cour intérieure du marchand Thomassin de Thomassin imitera un couloir peint chez le juriste Jean Matheron (36). À Grasse en 1476, le chanoine Jean Fulconis et son peintre ont convenu entre eux, par un document écrit, des peintures à exécuter dans trois pièces de la maison canoniale (37). D'autres clauses entraînent la présentation d'un modèle en volume. Tantôt c'est le commanditaire qui fournit celui-ci : lors des aménagements de 1457 au palais épiscopal d'Avignon (38), le vicaire général qui les supervise apporte au peintre le modèle de cimaise à respecter, et le garde par-devers lui ; cette précaution supplémentaire est-elle dictée par le fait que le travail est confié à Guillaume et Albéric Dombet, mais que seul le fils est présent à l'acte ? Ailleurs les prix-faits montrent l'artisan produisant un échantillon. Ainsi à Marseille en 1458 le napolitain Gentile le Vieux donne à noble Pierre Pausan un projet peint sur une planchette, en deux morceaux (39) ; le plafond qui fait l'objet du contrat devait pourtant être d'un modèle assez simple, car on n'impose que deux couleurs, rouge et blanc, et le délai fixé n'est que de quinze jours. Pour le décor héraldique également prévu dans cette salle, fort de quatorze blasons, on s'en remet au choix du client ; c'est donc bien sur l'ordonnance des motifs non historiés que celui-ci entend que le peintre s'engage fermement. Pour un plafond d'Avignon, en 1488, non seulement le peintre Jean Gaufridi remet à son tour à son commanditaire deux morceaux de bois peints, mais de plus le notaire les contresigne (40). Il nous est difficile de savoir si le peintre a fait une proposition de lui-même, ou bien s'il a réalisé un essai selon les demandes expresses du client ; en tout cas le double échantillon (41) prend une valeur contractuelle.

La plupart de ces préconisations concernent les motifs dits décoratifs. Leur rôle dans le phénomène de la transmission des modèles, voire de la copie, s'ajoute donc à leur importance comme indices du goût du commanditaire et de la culture du peintre. S'impose d'autant plus la nécessité de mener avec soin et diligence l'étude de ces motifs, imparfaitement relevés et très peu photographiés, et de les décrire au moyen d'un vocabulaire commun, encore à établir (42). L'enquête effectuée, on pourra alors sérier les décors et proposer une chronologie. Prenons deux exemples à partir des peintures murales de la tour Ferrande à Pernes-les-Fontaines, datées de la dernière décennie du XIII^e siècle. Aux deux premiers étages on remarque un faux-appareil polychrome aux teintes fortes et contrastées, surchargées par un mouchetage obtenu par les poils d'une brosse trempée dans une peinture plus foncée ; au troisième étage, ce procédé est repris dans un réseau de losanges. Par quels cheminements, à la fois techniques et esthétiques, retrouve-t-on des caractéristiques analogues au premier étage de la tour Madeleine à Narbonne, à la tour Palmata à Gaillac, à la maison-forte de Theys en Isère ? Sur le mur du troisième étage longeant l'escalier, à Pernes, le peintre a accolé des carrés, délimités par un simple trait, et recoupés par leurs diagonales ; les quatre triangles ainsi tracés forment grâce à leur bichromie deux groupes de deux triangles opposés par la pointe. Deux autres tapis identiques sont conservés, se distinguant seulement par le motif peint à l'intérieur du petit cercle ou quadrilobe qui ponctue les angles des carrés : fleurette à Pernes, lion ou fleur de lys à Charlieu, cavalier à Theys. Comment a pu se diffuser, sur une aire géographique assez vaste, un tel système, alliant construction géométrique rigoureuse, alternance de la couleur et symétrie, disposition sur toute la hauteur de la paroi ? Outrepasse-t-il la fin du XIII^e siècle ?

*
* *

En lui-même, on l'a déjà observé, le décor peint de la maison d'habitation semble dépourvu de véritable originalité : les scènes religieuses s'y rencontrent fréquemment, aussi bien en façade qu'à l'intérieur, les figures hybrides ou grotesques sont les mêmes que celles des marges des manuscrits, les blasons abondent sur les architectures provisoires et les accessoires de cérémonies, les éléments végétaux s'enroulent sur tous les supports... Une même transversalité fait glisser d'un milieu à l'autre, d'un degré à l'autre de l'échelle sociale, la plupart des pratiques.

36. Référence ci-dessus, note 15.

37. *Ibidem*, note 13.

38. *Ibidem*, note 27.

39. Acte publié par L. BARTHÉLÉMY, *op. cit.*, 1885, p. 406.

40. Référence ci-dessus, note 29.

41. On peut supposer que l'une des planchettes est conservée par le commanditaire, l'autre par le peintre, pour éviter d'éventuelles contestations.

42. M.-C. LEONELLI, Introduction aux actes du colloque *La peinture murale à la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales*, Saint-Savin, CIAM (Cahier n° 5), 2000, p. 4.

Restent deux caractéristiques plus méridionales : le goût du trompe-l'œil, lié sans doute à des apports italiens plus forts que dans le Nord ; et des documents d'archives qui permettent de mieux mesurer l'importance accordée à la fin du Moyen Âge à ce qui pourrait apparaître comme un ajout, facultatif et non prioritaire. Celui qui fait faire *bene et decenter* des peintures sur les murs ou les plafonds de sa demeure n'a pas le sentiment de se singulariser, celui qui accepte ce travail n'éprouve pas l'impression de déchoir.