monuments et objets

La conquête de Majorque par Jacques d'Aragon

Iconographie d'un plafond peint montpelliérain du XIIIe siècle

monuments historiques et objets d'art d'Occitanie
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES

Ministère de la Culture

Auteurs

Jean-Louis Vayssettes
Ingénieur de recherche, SRA, DRAC Occitanie

avec les contributions de

Frédéric Guibal [FG]
Chargé de recherches, Institut méditerranéen de biodiversité et d'écologie marine et continentale, Aix-Marseille Université – CNRS UMR 7263

Olivier Poisson [OP]
Inspecteur général des Monuments historiques, Direction générale du patrimoine

Anne Rigaud [AR]
Conservatrice-restauratrice de peintures

Couverture :
Montpellier, rue des Sœurs-Noires. Passagers de la galère de Montpellier.

Page précédente :
Montpellier, rue des Sœurs-Noires. Chambre du premier étage. Lion de la sous-face de la poutre, XIII^{e} siècle.

monuments et objets

La conquête de Majorque par Jacques d'Aragon

Iconographie d'un plafond peint montpelliérain du XIIIe siècle

PATRIMOINE protégé

Une découverte exceptionnelle a eu lieu à Montpellier dans une maison du centre-ville inscrite au titre des Monuments historiques le 19 novembre 1985 : la représentation d'une épopée sur une poutre peinte qui fait songer à celle de la tapisserie de la reine Mathilde. L'histoire est plus jeune de deux siècles et nous renvoie au 31 décembre 1229, à l'époque des rois d'Aragon.

Par son mariage, le 15 juin 1204, avec Pierre d'Aragon, Marie, fille de Guilhem VIII, apporte à son époux les nombreux domaines des seigneurs de Montpellier. De cette union naquit à Montpellier un fils, Jacques, au destin glorieux qui succède à ses parents et monte sur le trône à l'âge de six ans, en 1214. Ainsi, entre 1204 et 1349, Montpellier devient une des possessions des souverains aragonais puis majorquins. Ses habitants obtiennent de nombreux privilèges et les consuls affirment progressivement une forte indépendance face à leur souverain. La bourgeoisie marchande développe le commerce international avec le Proche-Orient, source de prospérité pour la ville, s'enrichit dans le négoce et se fait bâtir des demeures à l'échelle de sa fortune. Par leur qualité de construction, ces demeures ont traversé les siècles, et derrière des ajouts ultérieurs sont dissimulés les murs médiévaux qui constituent encore le squelette de la ville actuelle.

Ainsi, le noyau urbain forme un immense mais fragile site archéologique qu'il convient de protéger et d'étudier. Cette mission est confiée à la Direction régionale des affaires culturelles d'Occitanie : service régional de l'archéologie (SRA), conservation régionale des Monuments historiques (CRMH), unité départementale de l'architecture et du patrimoine de l'Hérault (UDAP), avec l'aide des services de la ville. Les compétences de ces professionnels du patrimoine s'acquièrent au prix de nombreuses années de travail et d'une parfaite connaissance du territoire dont ils ont la gestion.

Au rythme des travaux de rénovation, des trésors picturaux réapparaissent sous des couches d'enduits, de poussières, de badigeons ou de plâtre, permettant de comprendre comment étaient construites, distribuées et décorées les maisons montpelliéraines. C'est ce qui arriva en 2015, lorsque furent mis au jour les décors peints de la maison de la rue des Sœurs-Noires. Il faut rendre hommage aux propriétaires qui ont entrepris leur restauration avec l'aide de la Conservation régionale des monuments historiques. Grâce à l'investissement et la passion de Jean-Louis Vayssettes pendant près de 40 ans, la connaissance du bâti de l'Écusson est sans égal et permet aujourd'hui la sauvegarde d'éléments majeurs pour l'histoire de la ville, l'histoire de l'Europe méridionale et l'histoire de l'art.

Cette publication nous fait partager avec bonheur tout le mystère de la découverte d'une œuvre majeure, unique en Occitanie, une peinture, bien conservée, relatant un « *feit* », pour reprendre le mot de Jacques le Conquérant, la prise de l'île de Majorque, épisode essentiel de la *Reconquista* de la péninsule Ibérique. Jacques d'Aragon, comte de Barcelone, seigneur de Montpellier, n'a pas trente ans quand il s'engage dans un vaste projet d'extension de son domaine en reprenant les royaumes occupés par les musulmans d'al-Andalus.

La narration de l'événement nous rappelle que l'Occitanie englobe un vaste territoire bordé, au sud, par les Pyrénées et la Méditerranée. Et, en songeant au récit qui nous est conté, les frontières s'évanouissent pour réunir, grâce à la même Histoire, les hommes vivant de part et d'autre des montagnes et des flots.

Laurent Roturier
Directeur régional des affaires culturelles

Avant-propos

La ville ancienne, perpétuellement transformée et reprise sur elle-même au cours du temps, garde évidemment dans son tissu, dans ses recoins, les traces de toutes les époques qui se succèdent, interrompues, cachées ou mutilées, recouvertes les unes par les autres. Cette réalité, qui suffit elle-même à justifier une démarche de protection et de conservation que l'on voudrait plus attentive de la « chair » même de la ville, de ses maisons, de leur substance, jusqu'au petit détail, nous offre ainsi périodiquement, de belles trouvailles, de nouvelles richesses, soudain révélées à l'occasion de travaux. Si l'on a dû, parfois, aller chercher les ornements des plafonds du XIIIe siècle montpelliérain dans la benne à ordures[1], il est d'autres cas plus favorables comme celui que nous présente aujourd'hui Jean-Louis Vayssettes : un plafond, lui aussi du XIIIe siècle, certes incomplet, où est représentée une scène exceptionnelle : la conquête de l'île de Majorque par le comte-roi[2] Jacques Ier, dit le Conquérant, montpelliérain, à l'automne 1229.

Dans les rapports de force méditerranéens qui conditionnent toute une partie de l'histoire économique de l'Europe avant l'ouverture de l'espace atlantique, rapports qui sont aussi ceux des puissances chrétiennes face à leurs rivales musulmanes, un certain nombre d'événements ont eu une résonance particulière. Parmi eux, la conquête de Majorque et des Baléares, avancée maritime décisive qui, outre qu'elle apporte de nouveaux territoires à la monarchie catalano-aragonaise, est avant tout l'élimination d'un foyer d'insécurité pour le trafic maritime, désirée depuis longtemps : une première tentative, commune aux Catalans et aux Pisans, avortée avait déjà eu lieu en 1114. Les marchands montpelliérains, acteurs de ce commerce, participent cette fois à l'expédition et les hommes de Montpellier en seront d'ailleurs largement récompensés par le Conquérant.

Après le succès, nul doute que la référence à cette victoire ne soit prestigieuse pour la ville, à double titre : d'une part en rapport avec les bénéfices objectifs qu'elle en retirait et d'autre part en

1. Les restes des décors de plafond de l'Ostal des Carcassonne, détruit en 1999, sont aujourd'hui visibles à la Maison du patrimoine de Lagrasse (Aude).
2. Comte de Barcelone, roi d'Aragon, donc souverain de la Catalogne et de l'Aragon qui forment deux états distincts.

Montpellier, rue des Sœurs-Noires. Engoulant peint sur une poutre.

raison des liens personnels qui l'attachaient au souverain victorieux, seigneur direct de la ville : le comte-roi y était né en 1208, fils de Pierre II d'Aragon et de Marie de Montpellier, l'héritière des Guilhem. Le Conquérant a d'ailleurs raconté lui-même, dans le *Livre des Faits*, l'histoire rocambolesque de sa conception – ses parents étant séparés – et de sa naissance. Ce n'est peut-être qu'une mythologie, mais, même à l'époque, elle pouvait personnifier le lien et rendre d'autant plus valorisante la représentation de la campagne victorieuse au plafond de l'une de ses demeures. D'ailleurs, cette conquête a son iconographie contemporaine, en particulier au palais Aguilar de Barcelone, fondant peut-être un usage qu'il était bon d'imiter[3]. Jean-Louis Vayssettes a pu remonter le fil des propriétaires de la demeure où se trouve ce plafond et conjecturer le nom de celui qui en fut peut-être le commanditaire : un noble des environs qui participa, peut-être, à l'expédition et pour qui le souvenir des faits, dans la chambre de sa demeure, était une suprême expression de prestige.

Ainsi, sous les lattis des aménagements tardifs d'une maison vingt fois remaniée, grâce à la prudence et la vigilance des protagonistes de la conservation de la ville ancienne et l'enthousiasme de ses habitants, se révèle une nouvelle fois l'histoire de la Méditerranée et de l'Europe dans l'héritage montpelliérain.

[OP]

3. Les peintures du palais royal de Barcelone, de la même époque, peuvent aussi se rapporter, au moins génériquement, aux conquêtes de Majorque ou de Valence.

ROSEMARY

Il y a près de cent soixante-dix ans, les archéologues Jules Renouvier et Adolphe Ricard écrivaient : *« le moyen-âge n'a presque rien laissé debout à Montpellier »*[4]. Quatre décennies plus tard, à son tour, Lecoy de La Marche expliquait avoir *« voulu interroger les ruines »* et constate qu'*« il n'y en a pas ; presque tout est neuf dans cette antique cité, périodiquement ravagée par les guerres civiles ou religieuses, et rajeunie autant de fois »*[5]. Depuis cette époque, les découvertes régulières ont laissé place à une autre réalité : l'héritage médiéval, dissimulé derrière les constructions récentes, s'avère considérable et la somme des vestiges archéologiques repérés ne cesse de croître. Ce fut à nouveau le cas entre 2015 et 2017, lors de travaux entrepris dans un appartement sous la conduite de la conservation régionale des Monuments historiques. À cette occasion, un exceptionnel ensemble de décors a été repéré. Ces décors ont été dégagés des couches d'enduits, peintures, suies et poussières par les soins d'Anne Rigaud. Dans cette maison, une peinture murale découverte en 1982 et le plafond récemment apparu renouvellent considérablement l'histoire des maisons médiévales et surtout confirment l'important rôle joué par Montpellier en Méditerranée occidentale.

Montpellier, rue des Sœurs-Noires. Vue générale de la maison. Les pins occupent l'emplacement de l'église Saint-Paul (fig. 1).

4. Renouvier, Ricard, 1850, 1re série, t. II, p. 139.
5. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. VIII.

La maison médiévale de la rue des Sœurs-Noires

Linteau de porte sculpté de quadrilobes, remployé sur la façade (fig. 2).

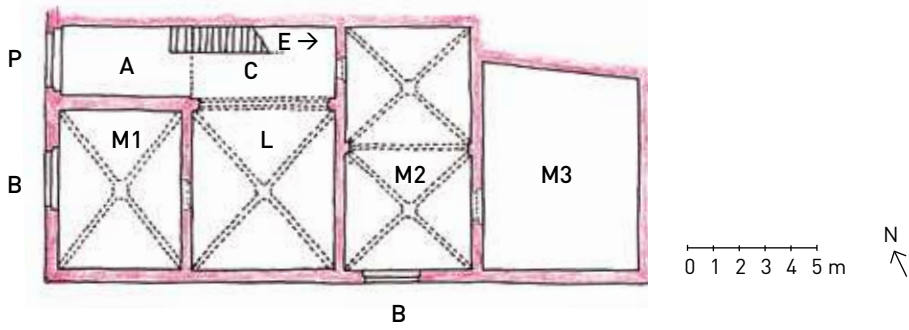
Sa situation et sa composition

À l'extrémité d'un îlot du sixain Saint-Paul, à l'angle des rues Vallat et des Sœurs-Noires, une maison domine l'espace dégagé au XIXe siècle pour faire place nette au chantier de construction de l'église Saint-Roch (fig. 1). Dans ce même îlot, plusieurs maisons conservent de nombreux éléments médiévaux[6]. Actuellement un square planté de pins agrémente ce quartier mais il n'en fut pas toujours ainsi. Autrefois le maillage serré des rues et des maisons ne laissait guère d'espace libre. Pour bâtir Saint-Roch, l'église Saint-Paul fut sacrifiée. Cette église, dont le vocable apparaît au XIIe siècle selon Charles d'Aigrefeuille, aurait été édifiée pour desservir l'ancien faubourg de *Villa nova* car, à cette époque, le site se trouve hors de la première enceinte de Montpellier[7].

À son ampleur, la maison est celle d'un personnage relativement aisé, une de ces demeures patriciennes déjà décrites, en 1991[8]. La recherche d'une certaine apparence avait motivé une ornementation extérieure. Un tore souligne l'arête formée par la rencontre des deux façades, du rez-de-chaussée au premier étage. Il s'interrompt à hauteur des chapiteaux des baies, disparues, qui éclairaient l'étage noble de la maison. Du côté de la rue Vallat, anciennement rue de l'Hirondelle jusqu'en 1887[9], un bloc de pierre sculpté de quatre quadrilobes est remployé dans la maçonnerie de la façade, probable linteau d'une belle porte, peut-être celle de l'entrée de la maison (fig. 2). Dès 1908, Louis Grasset-Morel le signale en ces termes : « *la face de cette maison sur la rue de l'Hirondelle présente des sculptures qui dénotent son ancienneté* »[10].

Connaissant les principes régissant la composition d'une maison de cette époque, et grâce aux vestiges encore visibles, une restitution du plan initial peut être proposée (fig. 3 et 6). Une fois la porte (P) franchie, une allée (A) ou couloir conduit à une cour (C) sur laquelle s'ouvrait une loge (L) par un grand arc en tiers-point. La loge prenait aussi un peu de lumière

6. 1 rue des Sœurs-Noires ; 5 rue Vallat.
7. Aigrefeuille, 1739, p. 368. Fabre, Lochard, 1992, p. 140. Nougaret, 2005, t. 1, p. 28.
8. Sournia, Vayssettes, 1991, p. 63 à 114.
9. Barral, 1989, p. 229.
10. Grasset-Morel, 1908, p. 241.



Restitution de la maison au Moyen Âge. Plan schématique du rez-de-chaussée (fig. 3).
A : Allée d'entrée.
B : Portes des magasins.
C : Cour.
E : Escalier.
L : Loge ou porche couvert.
M1, M2, M3 : Magasins.
P : Porte d'entrée de la maison.

vers le sud grâce à une petite baie haut placée afin que l'intérieur du local ne puisse être vu depuis la rue. Un escalier droit (E), ayant compté 25 à 30 marches, donnait accès au premier étage[11]. À chaque niveau, une galerie (G) distribuait les pièces d'un corps de bâtiment à l'autre. De nos jours, après la disparition de l'escalier et des galeries, seules les portes murées donnant dans le vide témoignent de ce type de distribution. L'accès aux étages supérieurs était assuré par un escalier secondaire dont aucune trace n'a été conservée. Le reste du rez-de-chaussée était occupé par des magasins ou entrepôts (M1, M2, M-3).

Implantée à un carrefour, la parcelle résulte du remembrement d'un lot placé à l'angle des rues avec un autre situé à l'est. Cette opération, qui eut lieu fort tôt, probablement au tout début du XIII^e siècle, se discerne nettement de nos jours sur le plan irrégulier de l'emprise foncière ainsi que sur la façade traversée par un coup de sabre vertical. Celui de l'est, de surface limitée, présente l'élévation la plus haute qui lui donnait l'allure d'une tour ne comptant qu'une pièce par niveau. Celle du quatrième et dernier étage était éclairée par dix baies : trois au sud, trois au nord, deux à l'est et deux à l'ouest. Avec le temps, les surélévations tardives du voisinage ont atténué les différences de niveau. En 2001, lors d'un chantier réalisé entre le troisième et le quatrième étage, les vestiges d'un plafond médiéval ont été mis au jour. Il était porté par onze solives, d'une section variant de 16 à 26 cm de large et de 22 à 32 cm de haut, sur lesquelles reposaient treize planches d'une largeur dépassant les 40 cm. Entre les solives et les planches se trouvaient des couvre-joints et faux couvre-joints de section trapézoïdale d'1 cm de haut et de 4,5 à 5 cm de large. Les fragments de faux couvre-joints découverts à cette occasion montrent une bordure biseautée peinte d'une alternance de triangles noirs et blancs tandis qu'un motif de rinceau végétal stylisé jaune sur fond rouge court sur le plat de cette pièce de bois. Sur le reste du plafond, pour ce qui a pu en être observé, le rouge domine. Le module des planches,

11. De la cour, 30 marches de 15 cm de haut sont nécessaires pour parvenir au premier étage, soit un dénivelé de 4,5 m.

Linteau armorié de la porte s'ouvrant sur la chambre du deuxième étage. On discerne les blasons des Montfort, d'Aragon, de France et des Plantagenêt (fig. 5).

la technique des couvre-joints posés mais pas emboîtés dans les solives, le motif du décor permettent de dater ce plafond du XIII^e siècle.

La remarquable peinture murale, découverte en 1982 au deuxième étage de ce corps de bâtiment, présente une superposition de deux registres avec, en bas, une plinthe montrant un soubassement de tentures et au-dessus, occupant la plus importante surface, une composition d'entrelacs dessinés au compas, à l'intérieur desquels sont disposés des animaux fabuleux et les allégories des vices et vertus assises sur des sièges[12]. Les entrelacs sont séparés du motif de tenture par un ruban replié en grecques, également reproduit à la cimaise (fig. 4). Les inscriptions tracées en noir aux côtés des personnages permettent d'identifier la luxure, la charité, l'avarice et l'abstinence. La porte donnant accès à cette pièce est couverte d'un linteau de pierre sur lequel sont peints quatre polylobes contenant des motifs héraldiques : un lion rampant des Montfort, les armes d'Aragon, les armes de France et un blason très effacé, peut-être de gueules à trois léopards d'or des Plantagenêt (fig. 5)[13].

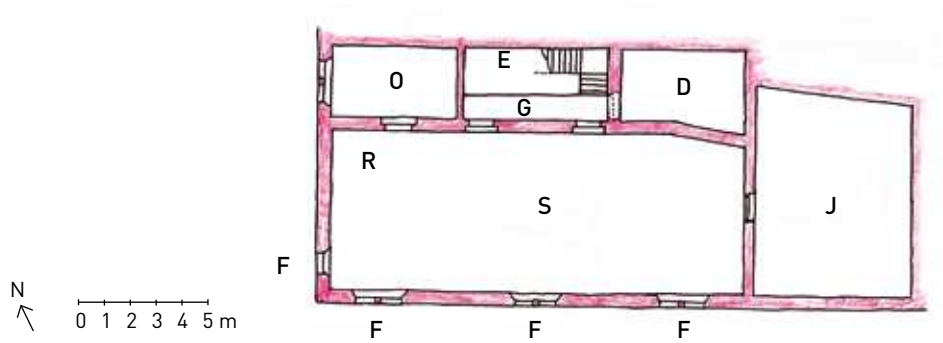
D'après certains détails stylistiques, les infrastructures les plus anciennes appartiennent au début du XIII^e siècle. Ce sont d'abord les portes des magasins du rez-de-chaussée (B), couvertes de linteaux avec arc de décharge, ainsi que les restes d'une fenêtre géminée à deux jours en plein cintre, de style roman, ouverte sur la cour au deuxième étage. De semblables fenêtres ont dû exister en façade sur rue.

Au cours des dernières décennies du XIII^e siècle, l'édifice subit quelques modifications. Les pièces du rez-de-chaussée sont couvertes de voûtes d'ogives. Un arc diaphragme d'un des magasins (M2), qui à l'origine portait un plancher, est noyé dans la maçonnerie des voûtes d'ogives. À Montpellier, ce même type de travaux en sous-œuvre a été observé au 5 rue de la Croix-d'Or, où les planchers portés par des arcs diaphragmes ont été remplacés par des voûtes. Au même moment, sous la porte à linteau du magasin (M1) donnant sur

12. Sournia, Vayssettes, 1991, p. 152, 169-170.
13. Genty, 1984.

Décor mural peint de la chambre du deuxième étage (fig. 4).

la rue des Sœurs-Noires, une porte en tiers-point avec larmier est encastrée. Actuellement, il n'en reste que quelques claveaux bûchés à la suite d'une modification du XIXe siècle.
À la fin du Moyen Âge, des portes intérieures sont percées, les fenêtres initiales des premier et deuxième étages sont remplacées par des croisées ou « *croisières* » (F), c'est-à-dire des fenêtres à meneau avec leurs encadrements de modénatures à réseaux, dont les premiers exemplaires apparaissent à Montpellier au milieu du XVe siècle. Leurs traces sont parfaitement identifiables au premier étage : on en repère trois sur la rue Vallat, une croisée et une demi-croisée sur la rue des Sœurs-Noires. Ces travaux de maçonnerie entraînent alors le renouvellement de certains décors intérieurs peints.
Le XVIIe siècle voit une nouvelle transformation de la maison par la création d'une porte d'entrée en plein cintre avec un encadrement à pilastres toscans portant un entablement, par le remplacement du vieil escalier et par la pose d'une fausse corniche à modillons au-dessus du deuxième étage. Le plancher couvrant la salle est refait de même que celui de la pièce qui se trouve au-dessus. C'est apparemment à ce moment-là qu'est ajouté, sur la partie occidentale de la maison, un troisième étage de comble éclairé par de petites baies dites « *bastardes* ». Ces travaux nécessitent une reprise des enduits de plusieurs murs intérieurs qui sont alors recouverts d'une peinture imitant un appareil de pierre aux joints tracés en noir et blanc sur fond



Restitution de la maison au Moyen Âge. Plan schématique du premier étage (fig. 6).
D : Pièce arrière où devait se trouver l'escalier secondaire conduisant aux étages supérieurs.
E : Escalier.
F : Fenêtres à meneau du XV^e siècle.
G : Galerie ou coursive en surplomb sur cour.
J : Chambre.
O : Cuisine ?
R : Pan de mur sur lequel est peint le retable.
S : Salle.

gris. La transformation de la distribution entraîne le remplacement du degré médiéval par une vis ajourée d'arcs rampants grimpant jusqu'au sommet de la demeure. La construction de sa cage provoque la fermeture de la loge. Manifestement, ces travaux sont consécutifs à l'acquisition de la maison, en 1640, par un magistrat, professeur en l'université de droit, nommé Adrien Rudavel. En effet, l'acte de vente indique qu'« *il est nécessaire de faire plusieurs réparations en ladite maison* »[14]. Quoi qu'il en soit, cette intervention ne devrait être imputable qu'à une période postérieure à la création de l'escalier de l'hôtel de Mirman en 1645 qui, à l'évidence, a servi de modèle à cette vis bien plus modeste. La modernisation épargne cependant les croisées à réseaux gothiques. Le respect pour l'esthétique médiévale est bien dans l'air du temps et de nombreux édifices de cette époque témoignent du goût pour le gothique de la part des maîtres d'œuvre et maîtres d'ouvrage de cette période.
Enfin, au cours du XVIII^e siècle, le remplacement des fenêtres de la façade de la rue Vallat entraîne l'abandon des baies du XV^e siècle.

Le premier étage

Au XIII^e siècle, quatre pièces occupaient le premier étage (fig. 6) : la salle (S) placée à l'angle de la maison, une petite pièce (O) à l'usage indéterminé (peut-être une cuisine) située au-dessus du passage d'entrée, une chambre (J) à l'extrémité orientale de la maison, enfin, à l'arrière, un local (D) dont l'emprise irrégulière est difficilement compréhensible car aucune contrainte n'apparaît sur le plan du rez-de-chaussée. Le tracé du mur de refend s'infléchit vers le sud pour empiéter sur l'angle nord-est de la salle. Cette pièce contenait probablement l'escalier secondaire qui permettait d'accéder aux étages supérieurs. Seul le besoin d'espace, afin de placer le nombre nécessaire de marches pour atteindre le deuxième étage, a pu obliger les maçons à repousser le mur de refend pour obtenir un dégagement suffisant. Au XVII^e siècle, la création de l'escalier en vis a amputé cette pièce d'un tiers de sa surface.

14. A. D. 34, 2 E 57/207 f° 221, le 04/05/1640.

Oratoire à saint Christophe dans l'angle nord-ouest de la salle (fig. 7).

La salle, longue de près de 15 m sur 6 de large (14,60 sur 5,80 dans œuvre), actuellement divisée en plusieurs pièces, était accessible depuis la galerie (G) par deux grandes portes couvertes d'un linteau posé sur deux coussinets et surmonté d'un arc de décharge en tiers-point. Une troisième porte semblable aux deux premières donne accès à la possible cuisine (O) située au-dessus de l'allée d'entrée. Une remarquable peinture murale (R) occupe le pan de mur laissé entre cette troisième porte et l'angle nord-ouest de la salle (fig. 7). Malgré les dégradations dues au temps, on en reconnaît l'ampleur : elle a une hauteur de 3,20 m et une largeur de 1,90 m. Sa partie inférieure se trouve à 0,95 cm au-dessus du niveau du sol. Apparemment l'espace bas était occupé par un autel disparu. La peinture forme une sorte de retable en trompe-l'œil avec trois niches couvertes de trilobes à pinacles abritant quatre personnages. Celle du centre, plus grande

Deuxième décor mural de la chambre du premier étage, XIVe-XVe siècle. Jeux de végétaux entrelacés dans des quadrilobes. L'un d'eux contient un échassier (fig. 8).

Graffiti « *Sans plus* » sur la peinture de la chambre (fig. 9).

que ses voisines, accueille saint Christophe portant l'Enfant Jésus et les niches latérales abritent deux saints dont une reine couronnée tenant un objet entre ses mains. La présence du patron des voyageurs ne peut être un hasard dans une ville de navigateurs et de marchands en relation régulière avec l'ensemble du bassin méditerranéen. Les deux autres personnages pourraient représenter les patrons des propriétaires de la maison mais leur conservation lacunaire rend difficile leur identification. Pour la reine, le choix balance entre Catherine d'Alexandrie, Reine d'Alise, Ursule de Cologne ou encore Wilgeforte. Toutefois, Catherine semble être l'hypothèse la plus acceptable, car elle porte un objet, un livre ou une sphère, symbolisant sa science. Reste en suspens l'identification du saint ayant pour attribut un objet long pouvant être une palme de martyr. L'aménagement de cet oratoire constitue l'unique témoignage matériel des pratiques religieuses dans la sphère domestique montpelliéraine. Difficile à dater avec précision, il doit être placé entre le milieu du XIIIe et le début du XIVe siècle.

Depuis la salle, une quatrième porte semblable aux précédentes, percée au centre du mur de refend oriental et aujourd'hui murée, permettait jadis d'entrer dans la chambre.

La chambre (J), de plan trapézoïdal, a une largeur de 5,75 m sur une profondeur maximale de 7,70 m (moyenne de 6,81m au centre de la pièce). Aucune trace de la fenêtre médiévale ayant éclairé cette pièce n'a été observée. À l'origine, ses murs reçurent un décor peint imitant un appareil de marbres à dominante ocre rouge et ocre jaune, à joints blancs. Très

lacunaire, il n'a été observé que sur le mur nord et quelques parties épargnées du mur est[15]. Une peinture plus tardive a recouvert le décor initial. Elle suggère une « *verdure* » inscrite dans un réseau de polylobes (fig. 8). Sur un fond noir, une végétation, dessinée en gris clair cerné de gris foncé, est ponctuée d'un semis de fleurettes à cinq pétales rouges disposées autour d'un centre gris alternant avec d'autres fleurettes à cinq pétales gris autour d'un centre rouge. Le fond végétal est découpé par une trame de quadrilobes au centre d'un desquels se dresse un échassier. Ce décor, assurément tardo-médiéval, a servi de support à plusieurs graffitis en caractères gothiques parmi lesquels se lit « *Sans plus* » (fig. 9).

Le plafond de la chambre

Dans la chambre, le morceau le plus remarquable est un plafond de bois peint. Au moment de sa découverte, plusieurs de ses éléments non porteurs avaient disparu et si sa coloration n'était plus visible, la présence d'un décor était malgré tout perceptible. L'important nettoyage réalisé par Anne Rigaud en a révélé la polychromie d'origine.

L'origine du bois de construction

La plaine languedocienne est pauvre en bois d'œuvre : celui servant à la construction provient, pour une part, des forêts alpines, du Dauphiné, en descendant l'Isère et le Rhône par radeaux et, pour l'autre tout aussi importante, des forêts pyrénéennes de Quillan et d'Espéraza aussi par flottage sur l'Aude jusqu'à la mer[16]. La période de coupe des arbres est soigneusement déterminée par rapport à la lune. En 1393, par exemple, un charpentier fait venir de Quillan « *VI fust de royre bos*, *sans et sufficiens et talhats et escayrats en la luna vieilha del mes d'octobre de l'an présent* » (6 poutres de chêne bon, sain et suffisant, et coupées et équarries à la lune vieille du mois d'octobre de la présente année)[17]. Cette commande indique que le bois est mis en œuvre peu après l'abattage des arbres, sans attendre un long délai de

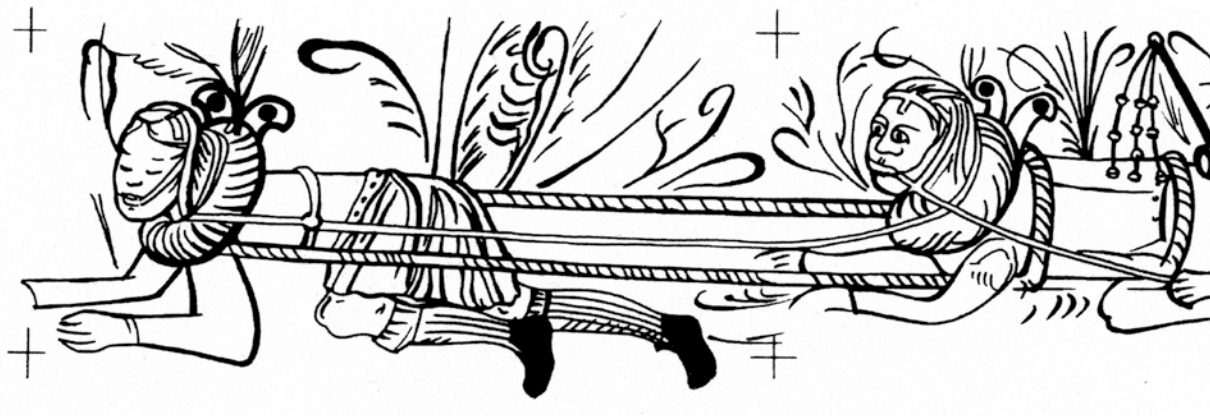
15. Un décor semblable a été observé en 1990, au premier étage du 70 rue de l'Aiguillerie à Montpellier.
16. *Le Flottage*, 1999.
17. Renouvier, Ricard, 1850, p. 295, document LIV.

séchage. Pour descendre les cours d'eau, les billes sont assemblées en radeaux appelés des « *carrasses* ». Les grosses pièces qui composent un radeau descendant l'Aude sont nommées « *majouriers* ». Ensuite, le bois est transporté jusqu'aux ports de Pérols et de Lattes[18]. Au XVII[e] siècle, Pérols reçoit toujours du bois de Quillan et d'Espéraza[19]. À Lattes, les pièces de bois sont entreposées à proximité de la rivière à la merci des accidents climatiques pouvant entraîner quelques déboires comme l'inondation du 3 octobre 1374 qui dispersa de grandes poutres dans l'étang et en mer : « *ne portet en estanh et en mar motas grans fustas de Quilhan que eron al port de Latas* »[20]. Comme bien d'autres marchandises, le bois de Quillan est taxé à son arrivée[21]avant d'être acheminé jusqu'à la ville puis stocké dans les fossés aux abords de la porte d'Obilion[22]. Le charroi par voie terrestre se fait certainement à l'aide d'un trinqueballe semblable à celui représenté sur le plafond d'une maison de Lagrasse (fig. 10). À l'occasion de la restauration des tours de la ville en 1465, la comptabilité consulaire évoque le transport depuis Pérols de dix-huit poutres de Quillan[23]. Enfin à pied d'œuvre, les scieurs débitent les grumes en poutres et planches[24].

Les éléments du plafond de la rue des Sœurs-Noires conservent encore de nombreuses traces de leur mode de transport. Plusieurs solives et planches sont percées de trous bouchés à l'aide de chevilles de bois, derniers indices de l'assemblage des radeaux pour leur descente par flottage jusqu'à la mer.

L'analyse xylologique et dendrochronologique, effectuée par Frédéric Guibal de l'Institut Méditerranéen de Biodiversité et d'Écologie, sur la poutre et les neuf solives a mis en évidence l'emploi exclusif de sapins (*Abies alba*) dont l'origine, alpine ou pyrénéenne, reste indéterminée. Malheureusement, le nombre restreint de cernes n'a pas permis d'obtenir de date d'abattage[25].

18. Berthelé, 1896, t. I, 3[e] fascicule, p. 332, n° 3751.
19. A. D. 34, 2 E 57/129 f° 94, le 28/09/1630 ; 2 E 56/417 f° 25, le 30/01/1677.
20. Thalamus parvus, 1841, p. 393.
21. Oudot de Dainville, 1949, p. 177, tarif de péage du milieu du XIV[e] siècle [Joffre 844]. Oudot de Dainville, Gouron, Vals, 1984, p. 179, BB 16 n° 1818, f° 21 v°, le 08/02/1377.
22. A. M. M., EE 259, le 23 mars 1248 ; Renouvier, Ricard, 1850, p. 188.
23. Oudot de Dainville, 1943, p. 44 : comptes du clavaire de 1465-1466 [Joffre 543], f°13 v° : transport de poutres de Quillan, du port de Pérols à Montpellier.
24. Oudot de Dainville, 1943, p. 69, comptes du clavaire de 1478-1479 [Joffre 559], f° 69 v° et comptes du clavaire de 1480-1481 [Joffre 561], f° 20.
25. Guibal, 2017.



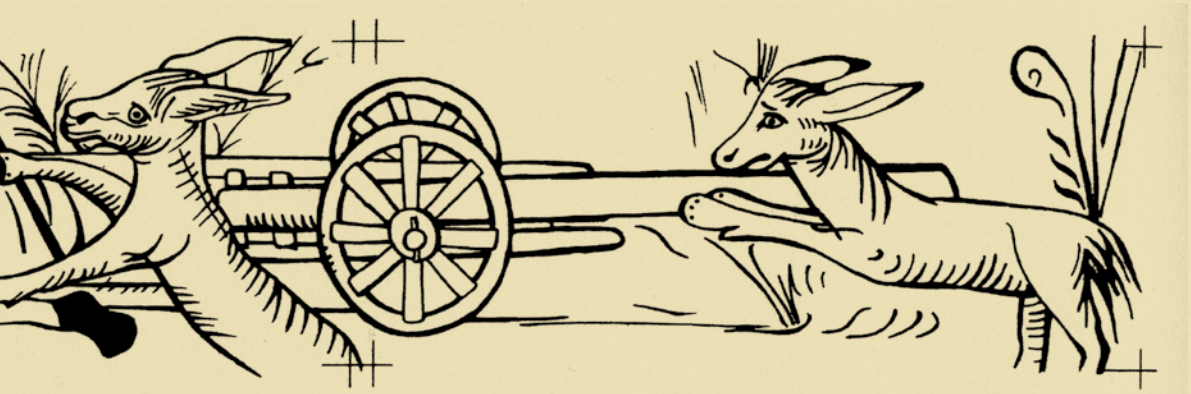
Analyse dendrochronologique du plafond de la rue des Sœurs-Noires à Montpellier

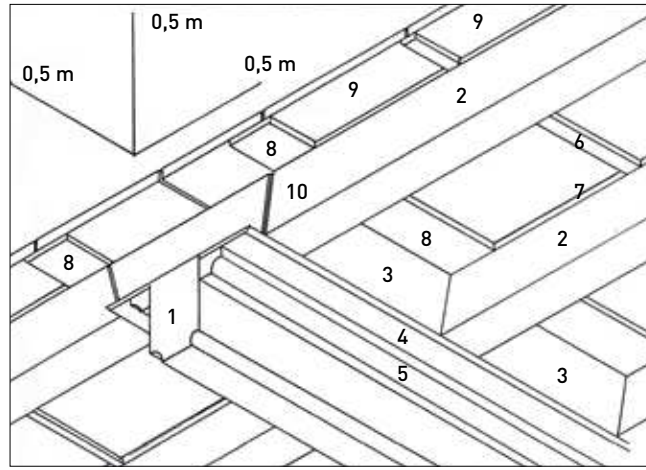
L'analyse dendrochronologique menée sur le plafond de la rue des Sœurs-Noires visait à dater l'abattage des arbres utilisés pour la confection des solives et de la poutre principale du plafond. Une série de sondages à cœur effectués à l'aide d'une tarière de Pressler en novembre 2016 a permis de recueillir des carottes de 5 mm de diamètre, causant des trous discrets qui furent rebouchés à la pâte à bois. L'identification anatomique des solives et de la poutre a révélé l'emploi exclusif du bois de sapin qui est la principale essence résineuse de l'étage montagnard humide de l'Europe moyenne et méridionale, et dont l'utilisation du bois est commune sur plusieurs plafonds médiévaux languedociens. Après mesure de l'épaisseur des séries de cernes de chaque carotte, la recherche d'éventuelles corrélations entre les séries représentatives des différentes pièces de bois n'a malheureusement abouti à aucun résultat significatif : les pièces n'ont pas été synchronisées les unes aux autres. Un exercice similaire visant à comparer, deux à deux, chaque pièce de bois avec des référentiels de sapin a aussi échoué : les séries de cernes des solives et de la poutre principale du plafond demeurent donc non datées.

Les raisons de l'échec d'une analyse dendrochronologique peuvent être multiples. L'essence, tout d'abord, peut se révéler inadaptée et, si elle se prête à l'analyse, peut souffrir du manque de référentiel régional. Ce n'est pas le cas ici car le sapin est couramment daté en Languedoc. L'échantillon peut se révéler non représentatif du fait de la taille de l'effectif, ce qui peut survenir lors de l'analyse d'une statue ou d'une pirogue monoxyle. Ce n'est pas le cas ici vu que l'analyse a porté sur un effectif de dix pièces présumées provenir de dix arbres différents. Enfin, les séries de cernes offertes par les pièces peuvent se révéler trop courtes et livrer des séries reproductibles dans le temps : c'est très probablement, dans le cas présent, la raison de l'échec de l'analyse car le nombre de cernes mesurés par pièce est compris entre 23 et 55.

[FG]

Un trinqueballe servant au transport terrestre des grumes de bois. Il s'agit du monde inversé : ce sont les hommes qui tirent l'attelage et les mules qui les fouettent. Représentation figurant sur trois *bujets* juxtaposés d'un plafond de la fin du XV[e] siècle. Lagrasse (Aude), Maison du patrimoine, 16 rue Paul-Vergnes (fig. 10).





Restitution schématique de l'assemblage du plafond (fig. 11).
1 : *Saumier* ou poutre maîtresse.
2 : *Doublis* ou solives.
3 : *Bujets*.
4 : Planchette clouée sous les solives et sur laquelle butent les *bujets*.
5 : Baguette moulurée d'un cavet.
6 : Liteaux ou couvre-joints.
7 : Liteaux refendus servant de faux couvre-joints.
8 : Large liteau servant d'appui supérieur aux *bujets* et de couvre-joint de bordure.
9 : Ais ou planches.
10 : Entaille dans laquelle est glissé le *bujet*.

Le travail du charpentier

Le principe de construction du plafond est semblable à celui communément employé pour les autres plafonds médiévaux de la ville. Quelques expertises du XVII[e] siècle décrivent ces travaux de charpenterie. Ainsi, en 1671, l'expertise d'une maison explique que le plafond de la salle est « *composé de trois poutres et doutze solliveaux à l'antique avec ses ayx par dessus, listeaux et bugets* »[26]. Il en est de même pour la maison des Carcassonne, en 1660, où les experts décrivent un plafond « *porté par deux saumiers et un doublis avec ses aiz, boujettat et listellat contre les murailhes* »[27]. Les textes indiquent donc que la structure est supportée par un ou des « *saumiers* », soit les poutres soutenant elles-mêmes des « *doublis* », c'est-à-dire des solives portant à leur tour des « *ais* » ou planches. En règle générale, pour une construction de qualité, les expertises précisent qu'un plancher est « *boujettat et listellat* », ce qui signifie qu'il comporte des planchettes fermant l'espace laissé entre deux solives et des liteaux formant couvre-joint entre les planches. En langue d'Oc, le mot *boujet, bouget, buget* ou *bujet* désigne une cloison. De leurs côtés, les Provençaux emploient le même vocabulaire[28] et les Catalans le mot « *boget* »[29]. La planchette fermant l'intervalle entre deux solives n'est pas porteuse et n'a qu'un rôle de cloisonnement qui sert simplement à occulter un vide inesthétique où s'accumule la poussière. De plus, la position légèrement inclinée de ces planchettes facilite la vision des décors peints qui les recouvrent. Enfin, au-dessus de la structure de bois, un lit de chaux et de sable reçoit les carreaux de terre cuite ou les bards de pierre. Pour éviter que du sable s'infiltre entre les planches, les joints entre deux ais du plancher, sont fermés

26. A. D. 34, 2 E 58/73, f° 463 v° à 472, le 01/08/1671, expertise de l'actuel 15, rue des Trésoriers-de-la-Bourse.
27.A. D. 34, 2 E 60/82, f° 205 à 224, le 13/05/1660.
28. Bernardi, 2009, p. 60-63.
29. Domenge i Mesquida, Sureda i Jubany, 2013, p. 230.

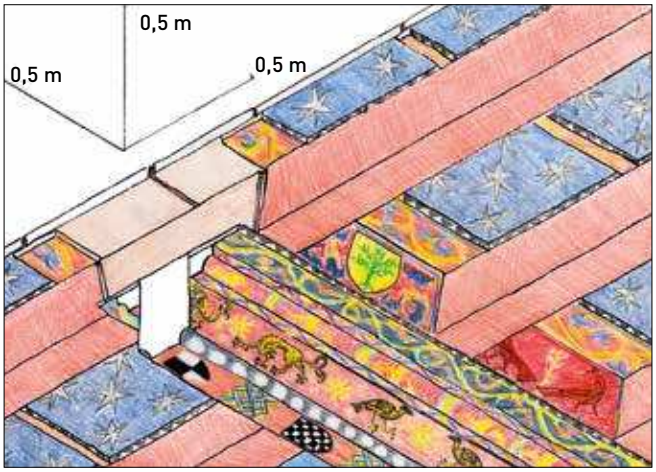


Schéma du décor du plafond. La coupe des pièces de bois a été laissée en blanc. Les *bujets*, disparus, ont été restitués en reproduisant arbitrairement des motifs appartenant au plafond (fig. 12).

à l'aide de couvre-joints ou « *listels* ». Ces éléments non porteurs fournissent un peu de confort et de luxe dans les pièces qui en sont nanties.

Le plafond de la chambre de la rue des Sœurs-Noires culmine à une hauteur de 4,66 m (du sol à la sous-face des planches). Sa construction consiste en un empilement des pièces porteuses de dimensions variables selon leur fonction, poutre, solives, planches, complétées par les éléments non porteurs que sont les *bujet*s et listels, dont l'assemblage donne l'impression d'un emboîtage de caissons[30] (fig. 11). Les charpentiers ont commencé sa mise en place par la pose d'une poutre maîtresse ou « *saumier* » [1], ayant une section de 19,5 cm de large sur 30,5 cm de haut. Sa longueur visible est de 5,75 m, les deux arêtes inférieures sont creusées d'un cavet (de 2,5 cm de rayon). Sur cette poutre reposent neuf solives [2] de la longueur de la pièce et dont la section moyenne est de 14 cm de largeur et de 20 cm de hauteur [31].

Le bois provient d'arbres abattus encore jeunes et les billes sont à peine équarries. Les différences de section d'une solive à l'autre (ou sur la même solive) ont nécessité l'usage de cales pour rattraper les irrégularités et les placer au même niveau. Les solives, ou *doublis,* sont posées en laissant entre elles un espace variant de 0,50 à 0,60 m. Chaque solive possède à ses extrémités deux entailles et en son centre quatre, où étaient glissés les *bujets* [3] fermant l'espace laissé béant entre elles. Les *bujets* ont tous disparu lors de travaux tardifs (du XVIII[e] ou du XIX[e] siècle ?) et les entailles restent les seuls témoins de leur présence passée. L'arête inférieure des *bujets* butait sur une fine planche [4] (large de 16 cm et épaisse de 1,5 cm) clouée sous les solives. Cette planche se retournait sous les solives de rive. Au-dessous, une baguette [5] moulurée d'un

30. Sournia, Vayssettes, 2009.

31. Sections des solives en centimètres : Largeur : 1 = 15 ; 2 = 12 à 14,5 ; 3 = 15, 4 = 14,5 à 15,5 ; 5 = 12 à 14 ; 6 = 14 ; 7 = 13,5 à 14 ; 8 = 15 ; 9 = 15. Hauteur : 1 = 22 ; 2 = 20 ; 3 = 20 ; 4 = 21 ; 5 = 21 ; 6 = 19,5 à 20 ; 7 = 17 à 18 ; 8 = 21,5 ; 9 = 22.

Couvre-joint étroit avec motif de fleurs et frettes ou de rinceaux sur fond rouge. Les étoiles argentées au fond des caissons donnent l'illusion d'un firmament (fig. 13).

cavet (de 2,5 cm de rayon) est clouée et, comme la planchette, se retourne le long des murs pour assurer la liaison de la face horizontale du plancher et des faces verticales de la poutre et des murs périphériques. Au-dessus des solives, les couvre-joints [6] et faux couvre-joints [7] sont posés en même temps que les planches. La pose simultanée est rendue obligatoire par l'ajustage de chaque pièce de bois. Les couvre-joints, de section trapézoïdale, épais de 1,5 cm et larges de 6 cm, franchissent toute la largeur du plancher et sont perpendiculaires aux solives tandis que les faux couvre-joints sont taillés à la largeur des planches et posés le long de l'arête supérieure des solives. Couvre-joints et faux couvre-joints forment de petits caissons ayant pour fond les ais du plancher. L'arête supérieure des *bujets* s'appuyait sur de larges couvre-joints [8] qui cernent chaque moitié du plafond et forment deux grands caissons. Enfin, les planches ou ais [9], constituant le plancher proprement dit, ont une largeur minimale de 40 cm dépassant par endroit les 55 cm pour rattraper l'irrégularité du plan de la chambre. En effet, le plan en trapèze a induit une pose des planches selon une trame biaise à l'approche du fond de la pièce pour compenser la différence de dimensions d'un côté à l'autre.

Des couleurs et des motifs

Le plafond est revêtu dans sa totalité d'un décor peint, plus ou moins élaboré selon les éléments mais tous participent à une composition d'ensemble (fig. 12). Certaines pièces de bois, comme les *bujets*, moulures, listels ou couvre-joints, étaient peintes, au sol, avant montage du plafond tandis que la poutre, les solives et les ais ont reçu leur revêtement

Couvre-joint large avec motif de rinceaux sur fond rouge (fig. 14).

Planchette servant de butée avec motif de rinceaux sur fond gris (fig. 15).

qu'une fois posés. La palette est limitée à un petit nombre de couleurs où dominent le bleu et le rouge. Le rouge sombre et le vermillon sont surtout utilisés sur la poutre, les solives et les couvre-joints comme fond sur lequel se détachent les motifs. Le jaune suit de près tandis que le noir cerne le contour de la plupart des motifs. Le blanc sert pour les rehauts ou la représentation de petits détails comme les rames de gouverne, une partie de la coque des navires, le drapeau de Montpellier, la hampe des lances, la lame de certaines épées, la robe de quelques chevaux, etc. Afin d'obtenir des effets métalliques ou dorés, le peintre utilise le jaune recouvert de paillettes, peut-être de l'orpiment, pour la partie émergée des navires, les poissons, les trompes, le vêtement des hérauts, des caparaçons, etc. Enfin, il dispose d'un rose pour les carnations, de marron pour le bois, de vert pour certains blasons. Un gris-bleu sert pour tracer quelques détails, pour des filets décoratifs et surtout pour couvrir le fond des petits caissons. Les motifs géométriques, végétaux ou figuratifs sont traités par aplats et quand cela est nécessaire, cernés d'un trait noir. Le contraste existant entre le rouge de la poutre, des solives et des couvre-joints avec le fond bleu foncé des petits caissons accentue l'effet de profondeur. Cette profondeur est accrue par la pose de cinq étoiles à six rais argentées, par caisson, une au centre et une à chaque angle. L'objectif est d'évoquer un firmament étoilé. Le peintre a appliqué, à la manière des doreurs, une feuille de métal, probablement d'étain et non d'argent, découpée au moment de la pose à l'aide d'un gabarit. L'effet obtenu est un ciel étoilé comme à la chambre de la maison des Carcassonne (fig. 13)[32].

32. Sournia, Vayssettes, 2014.

Les couvre-joints étroits, peints en série et sur de grandes longueurs, sont ornés de rinceaux, de fleurettes, de frettes et sur le biseau de leur tranche alternent de petits triangles blancs et noirs. Les larges couvre-joints sur lesquels s'appuie l'arête supérieure des *bujets* ont reçu un motif de rinceaux d'acanthe sur fond rouge (fig. 14), tandis que la fine planche clouée sous les solives et sur laquelle butait l'arête inférieure des *bujets*, montre aussi un motif de rinceaux mais sur fond gris bleu foncé (fig. 15). Le tout a été traité par une main volubile. La baguette creusée d'un cavet est peinte d'un fond rouge sur lequel se détachent des fleurons peints en jaune. En raison de leur disparition, il n'est pas possible de décrire

le décor des *bujets*. On peut cependant penser que ces petits panneaux étaient comparables à ceux observés ailleurs dans Montpellier à l'hôtel de Mirman, à la maison des Carcassonne, à la rue Collot ou à la rue Valedeau. Il est toutefois possible d'en avoir une idée relativement précise. En effet, toutes les solives sont rouges, sans motif, à l'exception des solives de rive sur lesquelles de petits tableaux avec cadre à assemblage feint de coupe d'onglet sont peints à la manière de trompe-l'œil. Au nombre de quatre entre la poutre et le mur opposé, la suite de panneaux donne l'illusion d'une succession de *bujets* le long de la solive. Chaque moitié de plafond devient ainsi un grand caisson entouré de tableautins (fig. 16).

Plafond dans la partie nord-est de la chambre. Au fond, la solive de rive est peinte de quatre petits tableaux évoquant une suite de *bujets* (fig. 16).

Technique d'exécution du décor peint

Fig. A

Sur le bois brut et certainement encollé avec une colle animale, les peintres peignent directement les fonds et les motifs à tempéra. Les pigments sont liés avec un médium à base d'œuf, ce qui confère à la peinture une certaine résistance et onctuosité.

Les couleurs sont utilisées pures et vives. Pour nuancer les teintes, le peintre va plutôt superposer les couches colorées (et non pas en mélange) pour obtenir des variations. Ainsi les fonds rouges sont le résultat d'une superposition d'une laque rouge carmin sur une sous couche de minium (rouge orangé très vif). La laque rouge peut provenir de colorant végétal comme la garance, ou animal comme la cochenille du chêne kermès ou cochenille abondante autour de Montpellier. Bien entendu, le rose sera une conjugaison de rouge et de blanc de plomb. La présence d'orpiment, pigment jaune aux particules réfléchissant la lumière, évoque l'or. Il est employé pour les poissons, pour de petits détails. La palette se résume à un noir, un blanc, deux rouges, deux jaunes et un vert pour le décor plus tardif.

L'alternance des tons bleu et rouge est appréciée à cette époque et résume l'ambiance générale plafonnière. De même, les décors de rinceaux de fleurs qui animent les planchettes de rive sont alternativement soit des fleurs rouges sur fond bleu, soit des fleurs bleues sur fond rouge.

Le bleu dont l'usage est le plus répandu à cette époque est l'indigo, d'origine végétale. Aucune analyse ne permettant d'affirmer le bleu utilisé, on sait cependant que les bleus couramment employés à cette époque sont le pastel, issu des feuilles de la plante *isatis tinctoria* et dont la culture est importante au XIII^{e} s. dans un périmètre comprenant Béziers, Carcassonne et Toulouse. L'azurite d'origine minérale, tout comme le bleu

Fig. B

outremer ou le lapis-lazuli, sont très coûteux et revêtent des plafonds prestigieux. Le bleu aérénite, minéral dont les gisements pyrénéens sont proches géographiquement est employé à fresque, et à la détrempe. Il coexiste parfois avec d'autres pigments bleus (fig. A).

Les motifs décoratifs et répétitifs des planchettes de rive et des couvre-joints sont peints en série en atelier, pour être ensuite cloués in situ. Les autres ornements et figures seront exécutés directement sur place. L'artiste a un éventail de pinceaux de belle qualité, fins et larges, qui lui permettent de dessiner avec précision les contours de ces animaux et personnages. Son graphisme utilise plein et délié, avec une assurance et une concision des formes éloquente.

L'exemple du lion (fig. B) permet de retracer l'acte créateur improvisé sur la joue de la poutre. Sur le fond rouge, le peintre peint la forme globale de l'ours (la masse en quelque sorte) en ocre jaune. On peut observer le dépassement de cette forme sur l'oreille et sur le museau. Puis, il cerne la silhouette générale de l'animal avec son pinceau fin chargé de noir. Avec un pinceau plus fin encore, il ourle les poils, incise de détails graphiques ondulants et rythmés la toison du fauve. Il parachève avec des rehauts de blancs la dentition farouche du lion.

D'autres motifs géométriques retiennent l'attention comme les étoiles composées de trois triangles de feuille d'étain et collées sur le fond azur des planches. Un autre système cohabite pour la reproduction des étoiles, à partir d'une travée toutes les étoiles sont désormais peintes en peinture claire blanc cassé. Ce changement de procédé interroge sur la probable difficulté d'approvisionnement de feuilles d'étain en cours de chantier et nous indique que le dessein d'étoiles argentées était bien le choix d'origine (sur d'autres sites, la feuille d'étain peut être destinée à accueillir un vernis jaune ou coloré pour imiter l'or) (fig. C et D).

[AR]

Fig. C et D

La maîtresse poutre et son décor

La pièce majeure du plafond est sa maîtresse poutre dont les deux arêtes inférieures ont été creusées d'une gorge en quart de rond de 2,5 cm de rayon qui a reçu un décor de disques blancs sur un fond noir. Ce motif se trouve sur d'autres plafonds montpelliérains[33]. Les trois faces visibles, la sous-face et les deux faces latérales, sont décorées avec des sujets très différents d'une face à l'autre. Le décor n'a été exécuté qu'après la pose car les manœuvres de cette lourde pièce de bois n'auraient pas manqué de l'endommager. Si les faces verticales ont été peintes avec un peu de soin, la sous-face a été réalisée rapidement, en traitant les motifs de manière assez fruste, à cause de la position inconfortable que devait adopter le peintre pour l'exécuter. Afin de pallier cet inconvénient, quand un plafond nécessitait une décoration soignée, une planche, peinte au sol, était rapportée et clouée à la sous-face de la poutre. Tel est le procédé mis en œuvre à Montpellier sur les plafonds de la maison des Carcassonne et celle du 10 Grand'Rue.

La sous-face

Sur un fond rouge, deux animaux fabuleux puis huit motifs héraldiques occupent toute la longueur de la sous-face de manière à être aperçus dès l'entrée dans la chambre (fig. 17). Chaque figure est séparée de la suivante par un entrelacs dessiné de manière assez sommaire à l'aide d'une large ligne gris bleuté surlignée en son centre par un trait blanc et encadrée par deux traits jaunes. Chaque entrelacs, simplifié à l'extrême, est constitué d'un losange broché de

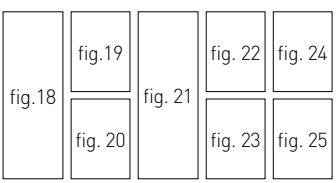
33. Sur une planche trouvée en remploi au 10 Grand'Rue et sur la poutre du plafond du 1 rue Collot.

Sous-face de la moitié occidentale de la poutre (fig. 17).

deux lignes perpendiculaires à ses côtés ; ce motif est appelé frette par les héraldistes[34].

Depuis l'entrée de la pièce, les motifs se succèdent dans cet ordre :

- un monstre, peut-être un basilic, dont l'arrière-train est en partie masqué par une console de pierre placée ultérieurement sous la poutre à une date indéterminée.
- un lion dressé sur ses pattes arrières ; sa silhouette jaune est surlignée d'un trait noir et les dents surhaussées de blanc (fig. 18).
- un blason échiqueté d'argent et de sable (3 cases sur 5) (fig. 19).
- un blason d'or à un arbre arraché de sinople (fig. 20).
- un blason de gueules à sept barres d'or.
- un blason échiqueté d'argent et de sable (5 cases sur 6) en partie masqué par une cloison divisant la pièce (fig. 21).
- un blason d'or à un arbre arraché de sinople (fig. 22).
- un blason de gueules à cinq barres d'or (fig. 23).
- un blason échiqueté d'argent et de sable (4 cases sur 7) (fig. 24).
- un blason écartelé d'argent et de sable (fig. 25).



Motifs de la sous-face de la poutre (fig. 18 à 25).

34. Boos, Chatenet, David, 1994, p. 61, n° 172.

Face nord de la poutre (fig. 25 bis).

La face nord

Le côté le moins éclairé de la poutre a reçu, sur un fond rouge, un décor aux motifs assez grands pour être discernables dans la pénombre : dix monstres séparés par des fleurs jaunes à huit pétales au cœur évidé. Quelques fleurettes formées de trois cercles juxtaposés ont été semées entre les figures afin d'atténuer l'importance des grands aplats rouges du fond (fig. 25 bis). Après avoir ébauché les silhouettes en aplats jaunes, le peintre a ajouté de l'orpiment qui les fait encore scintiller. Pour la première opération, l'usage d'un poncif pour ébaucher les figures, en inversant leur orientation, n'est pas à exclure. Puis à la manière d'un calligraphe, en jouant sur la finesse ou l'épaisseur d'un trait noir, une main habile et rapide a dessiné les détails anatomiques, plumes, poils, griffes, ailes, becs, des êtres fabuleux conformément à ceux de l'imagerie médiévale. D'est en ouest, sont représentés :

- un basilic, oiseau à queue de reptile (fig. 26), faisant face à
- un félin (fig. 27) ;
- un oiseau à l'œil féroce (fig. 28) faisant face à
- un autre volatile presque semblable (fig. 29) ;
- un griffon (fig. 30) tournant le dos à
- un autre griffon (fig. 31) ;
- un basilic (fig. 32) faisant front à
- un autre basilic ;
- un félin (fig. 33) faisant face à
- un autre félin.

Cette série de monstres et animaux fabuleux, plus particulièrement les volatiles, est comparable à ceux figurant sur les *bujets* du plafond du Palais Vieux de Narbonne[35].

35. Bourin, Puchal, 2016, p. 50-51.

fig. 26 | fig. 27 | fig. 28 | fig. 29 | fig. 30 | fig. 31 | fig. 32 | fig. 33

Monstres de la face nord de la poutre :
Basilic (fig. 26).
Félin (fig. 27).
Oiseau à l'œil rond (fig. 28).
Autre volatile à l'œil bridé (fig. 29).
Griffon en partie masqué par une cloison (fig. 30).
Griffon tournant le dos au précédent (fig. 31).
Basilic (fig. 32).
Félin faisant face à un autre félin (fig. 33).

La face sud et son décor historié

Le côté le plus éclairé a reçu un décor des plus intéressants au point de vue iconographique car une seule et même histoire est racontée sur toute la longueur de la pièce de bois, soit 5,75 m de long sur une hauteur de 0,22 m. Des motifs ajoutés dans un second temps, quatre blasons et deux engoulants à chaque extrémité de la poutre, masquent partiellement le décor initial. Ces derniers motifs montrent une tête monstrueuse schématisée par un œil, un long museau sous lequel seule apparaît la mâchoire supérieure, armée de six énormes dents triangulaires. Ils symbolisent le Léviathan dont la gueule doit être bouchée par un morceau de l'édifice, en l'occurrence la poutre. Les blasons seront décrits plus loin. À ce jour, il n'est pas possible de donner une date précise à cette intervention, si ce n'est qu'approximativement, entre le XIV^e^ et le XV^e^ siècle.

L'histoire est celle d'une épopée narrée par la juxtaposition de scènes articulées (comme celles d'une bande dessinée) dans laquelle les principaux personnages réapparaissent à chaque nouvel épisode. Cependant les épisodes du récit ne sont pas séparés comme autant de vignettes indépendantes et s'enchaînent les uns après les autres. Ce principe est utilisé dans d'autres décors montpelliérains du XIII^e^ siècle : comme à la maison des Carcassonne avec l'histoire de saint Eustache ou encore sous le plafond de l'hôtel de Mirman. Contrairement au mode de lecture usuel, qui veut que l'histoire commence à gauche pour finir à droite, ici le récit débute bien à gauche, puis, arrivé au milieu, la narration reprend à droite pour revenir vers le centre. Le récit est donc scindé en deux parties qui convergent depuis les deux extrémités vers le centre où est représentée une construction fortifiée, apparemment une ville. Le fait de placer l'épilogue de l'histoire au centre de la poutre et de donner une convergence de lecture dynamise le récit par l'illusion d'une perspective temporelle. La conclusion joue le rôle du point de fuite de la perspective albertinienne.

Face sud de la poutre. Arbalétrier prêt à l'assaut sur la proue d'une galère (fig. 33 bis).

Face sud de la poutre. Derrière l'engoulant peint ultérieurement, une galère apparaît, avec, près du mur, une rame de gouverne et la proue à l'avant du museau. On discerne les deux trompes des hérauts ainsi que le drapeau des Montcada (fig. 34).

Face sud de la poutre. Bateau à pont en partie masqué par un blason peint ultérieurement. À l'arrière des joueurs d'anafil, flotte le drapeau de Barcelone. Ce navire évoque celui sur lequel l'évêque de Barcelone, Berenguer de Palou, embarqua (fig. 35).

Face sud de la poutre. Galère portant le pennon aux armes de Montpellier sur laquelle le roi Jacques effectua la traversée. Le timonier serait Berenguer Gaeran (fig. 36).

De gauche à droite jusqu'au centre

Ici le récit commence à gauche par une scène navale, sur une mer grouillante de poissons peints en jaune, cernés de noir et surchargés d'orpiment. Trois navires évoluent sur les flots. Le premier, en partie masqué par un engoulant, est une galère dont seules restent visibles la proue armée d'un éperon et, à la poupe, une rame de gouverne transparaissant derrière l'engoulant (fig. 34). À l'avant de l'embarcation, trois hommes, revêtus d'un haubert à capuchon et longues manches, se tiennent prêts à bondir : le premier porte une arbalète armée de son carreau, entièrement en bois sauf l'étrier apparemment de métal ; il est suivi de deux fantassins, bouclier à la main gauche et épée brandie de la droite, qui se préparent à un assaut imminent. Le deuxième fantassin se protège avec un écu de gueules à deux chevrons d'or. Pour évoquer la texture des mailles de fer, le peintre a utilisé le gris bleuté sur lequel il a semé de petites taches blanches. Derrière eux, deux personnages masqués par l'engoulant soufflent dans une trompe. Cet instrument, qui est représenté dans les scènes suivantes, porte plusieurs noms : trompette héraldique, « *anafil* », « *buisine* » ou « *nafir* » en arabe. Entre les musiciens et les soldats, une hampe avec un drapeau enroulé se dresse. Ses couleurs sont de gueules aux besants d'or.

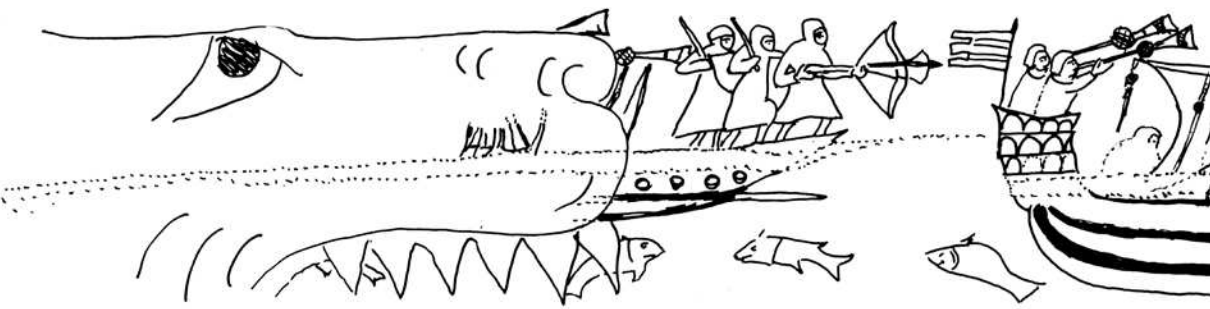
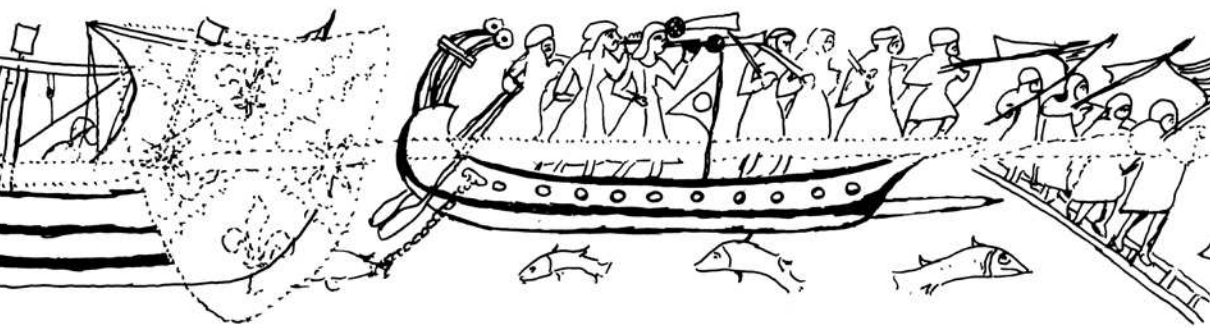


fig. 34 | fig. 35 | fig. 36

Le deuxième navire qui précède la galère est un bateau à voile, dont la proue est masquée par un des blasons recouvrant la scène (fig. 35). Au-dessus du blason, dépasse la hampe d'un étendard d'or et de gueules. Il s'agit probablement d'un bateau à pont, à deux mâts au sommet desquels se trouve un nid-de-pie ou vigie. L'accastillage est détaillé avec son gréement constitué de bouts, de poulies et ses voiles triangulaires supportées par de longues vergues hissées au haut des deux mâts. Sur le château arrière arborant un pavillon d'or à deux pals de gueules, deux hérauts sonnent de la buisine alors que trois hommes vêtus d'un haubert patientent sur le pont.

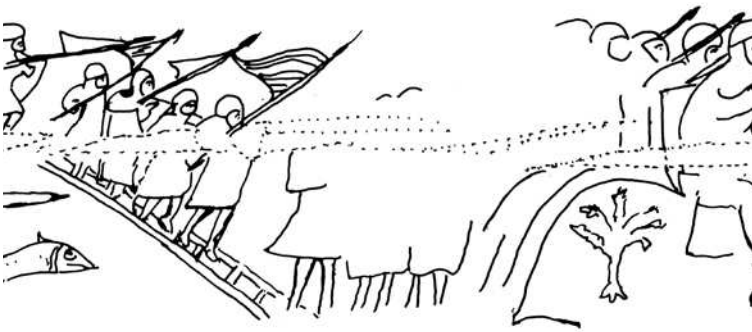
Le troisième navire à l'avant de la flotte, sans mature, est une galère ayant déjà accosté (fig. 36). Sa proue effilée surmonte la même pointe que la galère précédente. Ce rostre armant les navires de guerre sert à éperonner les bateaux ennemis. Il figure notamment sur un panneau de bois, du XIV[e] siècle, provenant de Teruel, montrant deux galères à la proue armée du même appendice[36]. À l'arrière, la poupe se retourne en forme de deux cornes bouletées et ligaturées. L'ancre est mouillée et les rames retirées tandis qu'un homme, lui aussi vêtu d'un haubert, maintient sous son bras droit les deux grandes rames de gouverne, l'une à bâbord, l'autre à tribord. Il se protège avec un bouclier porté de la main gauche. Devant ce timonier, deux hérauts en pourpoint

36. Barcelone, MNAC, n° 015839-000.



Face sud de la poutre. Charge de fantassins et de chevaliers. À l'arrière-plan, un des chevaliers porte les couleurs des Montcada. Au premier plan, le caparaçon d'or à pals de sable des Anglesola et, juste derrière celui d'or à l'arbre de sinople (fig. 37).

bicolore, rouge et bleu, sonnent eux aussi de l'*anafil*. Au milieu de l'embarcation flotte au vent un pennon d'argent au tourteau de gueules, celui des seigneurs de Montpellier. À la proue, quatre soldats s'apprêtent à débarquer, le premier portant bouclier et lance au pennon d'or aux pals de gueules, les suivants armés d'une épée et protégés d'un bouclier. Devant eux, quatre autres fantassins descendent à terre par une passerelle en forme d'échelle, armés de lances avec pennon d'or aux pals de gueules. Une semblable passerelle est représentée sur l'histoire de saint Eustache de la maison des Carcassonne. Aucun des hommes à pied n'a ses jambes protégées par des chausses de mailles. Ils rejoignent une dense troupe de fantassins et de chevaliers dont un monte un cheval caparaçonné d'or à l'arbre de sinople et porte de la main gauche un écu aux mêmes couleurs (fig. 37). Il est lui-même devancé par un autre au cheval protégé d'une housse de sable à quatre pals ou fasces d'or. Ce dernier masque une troisième monture au caparaçon d'or à pals de gueules. Là encore l'orpiment rehausse le jaune des housses.
Puis la scène est interrompue par un blason peint sur le décor initial (fig. 38). Au-delà, elle se poursuit avec un chevalier à l'écu fascé d'or et de gueules, monté sur un cheval à nouveau au caparaçon d'or et pals de gueules, affrontant



Face sud de la poutre. Charge et affrontement de deux troupes de cavaliers. À gauche, les chevaliers chrétiens et, à droite, les cavaliers sarrasins (fig. 38).

un cavalier à la monture blanche. Ce cavalier blanc est suivi d'au moins six autres cavaliers, arrivant tous de la droite, depuis une ville fortifiée. Ils portent haubert, casque doré et pointu, bouclier rond orné de cercles concentriques jaunes et rouges. Les housses des chevaux affichent le même motif que celui de leur rondache. Au sol gisent les corps de guerriers abattus.

De droite à gauche jusqu'au centre

Il faut reprendre la lecture de l'histoire depuis l'extrémité droite de la poutre pour aller vers la gauche. Les différentes scènes se suivent et suggèrent le mouvement de deux armées s'affrontant par une succession de petites échauffourées et de batailles (fig. 39). De l'arrière de l'engoulant symétrique au premier, surgissent cinq chevaliers entièrement revêtus d'un haubert, portant lance et écu. L'un est de gueules à deux besants d'or, les deux suivants de gueules bandés d'or. À leur tête, un chevalier monté sur un cheval blanc, coiffé d'un heaume à facial, revêtu d'une cotte de mailles et à l'écu fascé d'or et de gueules, charge l'ennemi. Brandissant une épée de sa main droite, il pourfend un cavalier à la peau noire portant un casque doré pointu, qui lui fait front. Plus avant, un chevalier vêtu d'un

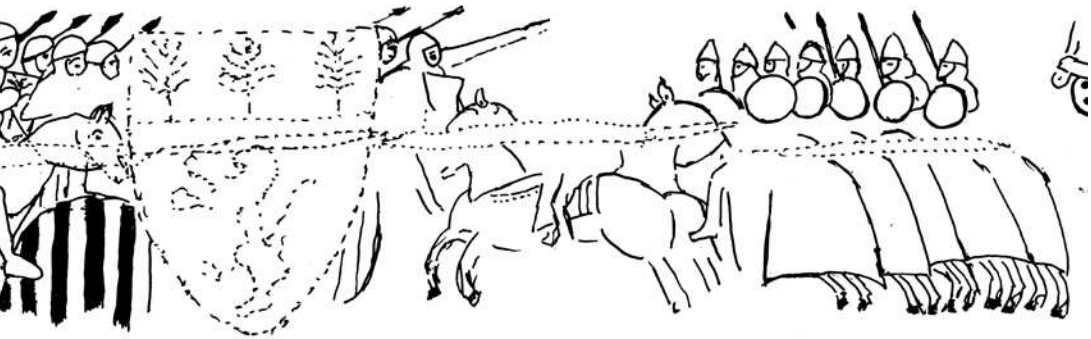
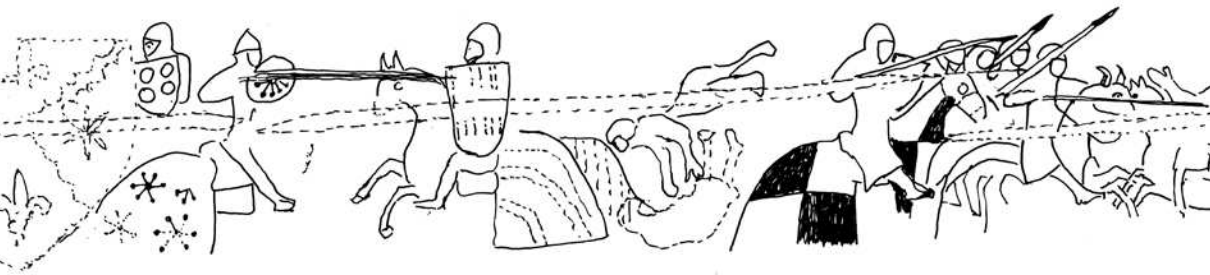


fig. 42 | fig. 41 | fig. 40 | fig. 39

haubert porte un écu d'or à quatre pals de gueules (fig. 40). De sa lance, il transperce la cotte de mailles d'un fantassin, noir de carnation, coiffé d'un casque pointu et doré. À l'arrière de ce dernier, un autre fantassin noir, armé d'une lance, le menace.

À ce niveau, la scène a été postérieurement recouverte par un blason aujourd'hui en grande partie effacé, ce qui laisse voir le motif initial. Six soldats à pied, tête coiffée d'un casque doré et pointu, se serrent groupés derrière leurs boucliers ronds (fig. 41). Le premier tient une épée et les suivants des lances. Cinq d'entre eux sont blancs de peau et un noir. Ils sont conduits par un cavalier casqué qui est en train de basculer en arrière touché par la lance d'un chevalier sortant d'un groupe de quatre autres (fig. 42). La housse de la monture du premier chevalier est d'or à pals de gueules, tandis que celui du cinquième est un écartelé d'argent et de sable. À l'arrière des chevaliers, plusieurs corps gisent à terre. À ce niveau, l'usure de la peinture rend difficile, voire impossible, l'observation des détails.

La scène suivante montre deux cavaliers s'affrontant en un duel. L'un arbore les armes de Barcelone et l'autre, au casque pointu, possède un bouclier rond avec pour emblème un motif de rose ou une rouelle bouletée. Le même meuble se retrouve sur le caparaçon de son cheval. Juste après eux un chevalier portant un écu de gueules à plusieurs besants d'or se dirige vers le centre de la poutre. L'histoire



est, encore une fois, interrompue par un blason rapporté ultérieurement. Puis, un tronçon de la poutre est masqué par une cloison divisant la pièce.

Le centre de la poutre, un point de convergence

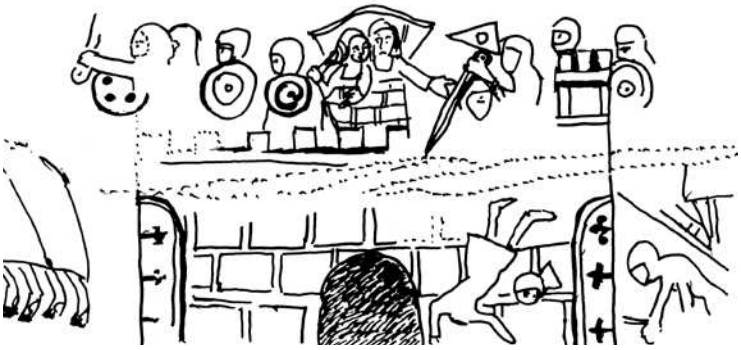
Des deux bouts de la poutre, les combattants se dirigent vers le centre de celle-ci où est représentée une ville fortifiée (fig. 43). À chaque extrémité d'une muraille couronnée de merlons, on aperçoit un vantail de porte à trois pentures fleuronnées. Au milieu de l'enceinte, un grand arc donne l'impression que le bâtiment est un pont. Dans cette scène, le peintre a figuré un résumé de la poliorcétique ou de la technique du siège en usage à cette époque. Les assaillants attaquent à l'aide d'une tour ou château de bois ainsi que d'une échelle, tandis que la ville est défendue par des soldats portant eux aussi cotte de mailles et bouclier rond. Sous l'échelle et devant une des portes de la ville, un soldat accroupi s'affaire, à l'évidence c'est un sapeur. Le combat fait rage et parmi les nombreuses victimes, un homme, décapité, tombe du haut de la muraille. Au second plan, du sommet d'une tour, deux femmes, impuissantes, observent le combat. Enfin, au-dessus de la mêlée flotte un pennon d'argent au tourteau de gueules, encore une fois celui de Montpellier.

Face sud de la poutre. Troupe de chevaliers surgissant depuis l'arrière de l'engoulant aux dents cassées. Celui qui, coiffé d'un heaume, pourfend un guerrier noir est probablement Hug IV d'Empúries (fig. 39).

Face sud de la poutre. Charge du roi d'Aragon sur des Sarrasins (fig. 40).

Face sud de la poutre. Un chevalier portant les couleurs de Barcelone affronte un chef sarrasin monté sur un cheval blanc, probablement Ifantilla (fig. 41).

Face sud de la poutre. Suite des combats. Affrontement entre un Sarrasin et un chevalier portant un écu d'or à quatre pals de gueules ; à gauche, un autre porte un écu aux besants d'or des Montcada (fig. 42).



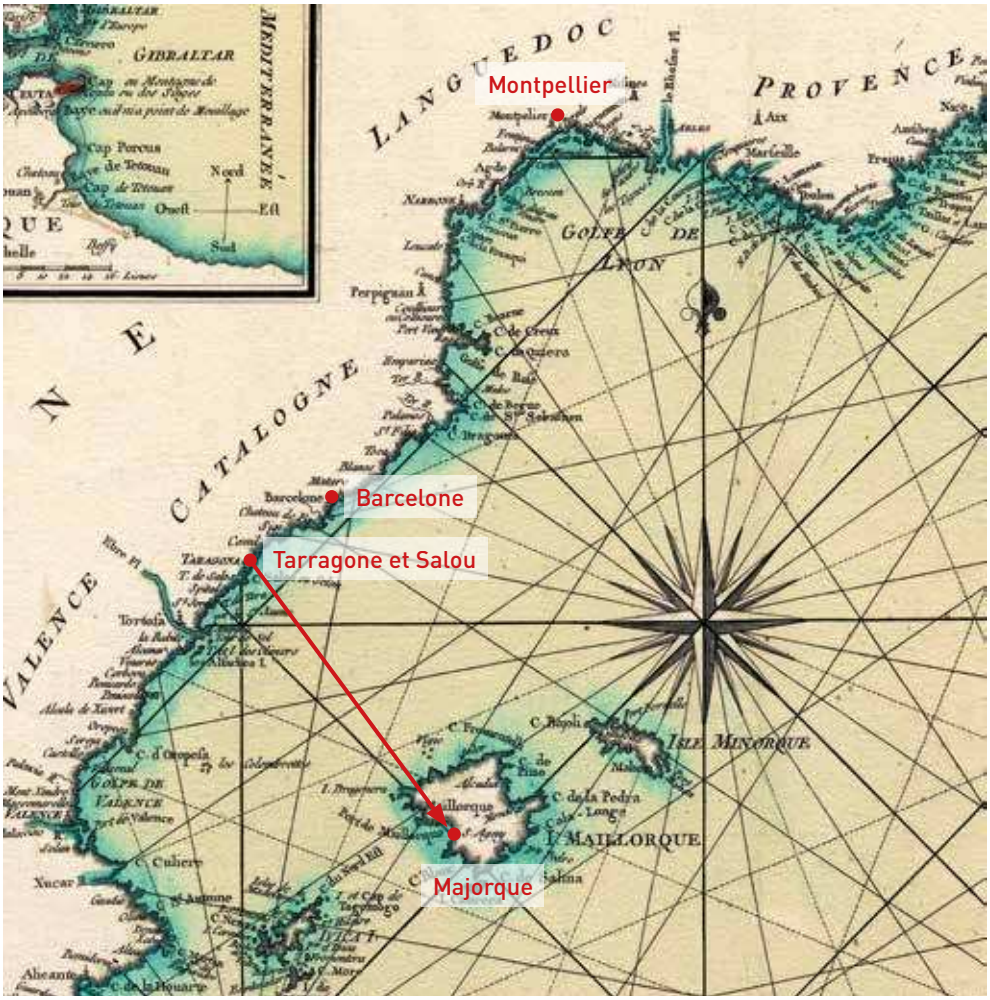
Face sud de la poutre. Siège de la ville. Aux deux extrémités de l'enceinte apparaît un vantail de porte garni de trois pentures fleuronnées. Au centre une ouverture en plein cintre laisse passer le torrent de la Riera. Les murailles crénelées sont défendues par des hommes portant rondaches et épées. À droite, une échelle permet de monter à l'assaut de l'enceinte. Sous l'échelle, un sapeur accroupi s'active. À l'arrière, le pennon de Montpellier d'argent au tourteau de gueules flotte aux côtés d'une tour d'assaut en bois. Enfin, au centre et au sommet d'une tour, les deux femmes représentent les esclaves chrétiens exposés sur les murailles (fig. 43).

La conquête de Majorque par le roi Jacques d'Aragon

L'identification du récit

À ce stade de la lecture, il convient d'identifier l'histoire développée sur une telle longueur, en reprenant le récit depuis le début. Dès la première observation, deux blasons permettent de reconnaître certains belligérants : des Montpelliérains (d'argent au tourteau de gueules) et des Barcelonais (d'or à pals de gueules). La présence simultanée des blasons de Montpellier et de Barcelone oriente la recherche de l'événement vers un fait de guerre initié par le roi d'Aragon, comte de Barcelone et seigneur de Montpellier, à l'évidence lié à la *Reconquista* de la péninsule Ibérique qui prend un tournant décisif, en 1212, avec la bataille de Las Navas de Tolosa à laquelle participe Pierre II d'Aragon. Pourtant, la présence de navires suggère plutôt une action plus tardive à attribuer à Jacques 1er, fils de Pierre II d'Aragon et de Marie de Montpellier, dit le Conquérant en raison de ses succès militaires[37]. Parmi ses exploits les plus glorieux, le premier d'entre eux est la conquête de Majorque, alors qu'il n'est âgé que de 21 ans. Dom Claude Devic et dom Joseph Vaissète rappellent que Jacques « *s'étoit rendu recommandable par ses exploits contre les Sarrasins, sur lesquels il enleva, en 1229, la ville & une grande partie de l'île de Majorque*. » Puis, ils poursuivent en indiquant : « *Les peuples de sa baronnie de Montpellier marchèrent à son secours & l'aidèrent de plus en cette occasion d'une somme considérable* »[38].
Grâce à plusieurs chroniques, le déroulé de l'expédition est bien connu. Ces textes narrant les événements ont été rendus plus accessibles depuis leurs traduction et transcription par Agnès et Robert Vinas dans leur ouvrage *La Conquête de Majorque*[39]. Le plus important est le *Llibre dels fets del rei en Jaume,* (*Livre des faits*), publié dans sa version catalane en 1991 par Jordi Bruguera[40], que les historiens s'accordent à attribuer à Jacques Ier lui-même[41]. Viennent ensuite les chroniques de Bernat Desclot, qui aurait été témoin des événements, et de Ramon Muntaner publiées par Buchon[42]. Enfin les chroniques arabes, notamment celle d'Ibn ʿAmīra Al Mahzumī, complètent nos informations sur la conquête vue depuis l'autre camp des belligérants[43].

37. Le 26 mai 1889, un hommage est rendu à Jacques d'Aragon par la pose d'une inscription sur la tour des Pins (Escuret, 1966, p. 13).
38. Devic, Vaissète, 1872-1896, t. VI (1879), p. 668.
39. Vinas, 2004.
40. Bruguera, 1991.
41. Vinas, 2007, p. 387.
42. Buchon, 1840.
43. Ibn ʿAmīra Al Mahzumī, 2009.



Situation de l'île de Majorque par rapport à Tarragone, Salou, Barcelone et Montpellier. La ligne rouge figure le parcours de Salou à Majorque (fig. 44). Denis (L.).- *Carte réduite de la partie occidentale de la Méditerranée*, 1780 .

La guerre de course que se livrent les royaumes chrétiens et musulmans de la péninsule Ibérique est à l'origine de l'affaire. Tout débute à la fin de la décennie 1220, quand le *walî* de Majorque, Abû Yahyiâ qui avait pris le titre de roi, saisit deux bateaux de Barcelone chargés de marchandises[44]. Jacques d'Aragon envoie au roi de Majorque un ambassadeur, Jacques Sans, de Montpellier, pour demander la libération des équipages et la restitution des vaisseaux et cargaisons[45]. Mais la diplomatie se solde par un échec. Devant le refus du wali et l'affront fait au roi d'Aragon, les marchands catalans s'émeuvent de la situation. L'un d'eux, Pierre Martell, ancien capitaine de navire, convie Jacques et ses « *riches hommes* » à un banquet somptueux à Tarragone. Au cours de ce banquet,

44. Buchon, 1840, p. 583 : Desclot, chap. XIV. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 22.
45. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 22.

fig. 46

fig. 45

fig. 47

Martell décrit en détail les îles Baléares en ventant leur beauté et leur fertilité afin d'encourager le roi à leur conquête[46]. Alors, pour les fêtes de Noël 1228, le roi Jacques assemble les « *corts* », en l'ancien palais comtal de Barcelone[47]. Ayant reçu l'accord de l'archevêque de Tarragone, des évêques de Barcelone et de Gérone, de ses barons, il leur demande de se retrouver au port de Salou près de Tarragone pour la sainte Marie du mois d'août 1229[48]. Salou est le port le plus proche de l'île à conquérir (fig. 44). L'expédition rassemble un contingent considérable évalué, selon les auteurs, entre 10 000 et 20 000 fantassins et 500 et 1500 chevaliers[49]. Les combattants arrivent de Catalogne, d'Aragon, du Béarn, auxquels se joignent, à l'appel du pape Grégoire IX, des Provençaux et des Languedociens[50]. L'armée est répartie en quatre corps commandés, le premier par Jacques en personne, le second par Berenguer de Palou, évêque de Barcelone, ou son représentant, le troisième par Nuno Sanç[51], le quatrième par Guillaume de Montcada.
Le départ pour Majorque n'a lieu qu'au tout début du mois de septembre, le 5. Dans le *Livre des faits*, le roi énumère les navires constituant la flotte réunie, soit vingt-cinq grandes nefs, dix-huit « *taridas* »[52] ou tartanes, destinées au transport des chevaux et des machines de guerre, douze galées ou navires de combat, cent busses et galiotes, cent cinquante lins, plus une grande quantité de petites embarcations[53].

Sur la poutre, l'histoire débute avec l'arrivée des navires et le débarquement des troupes sur l'île, aux mains des musulmans depuis 903. De la gauche vers le centre, la peinture figure l'arrivée de l'armada de la coalition symbolisée par trois navires, deux galères et un bateau à voile (fig. 34 à 36). La forme des bateaux, notamment des galères, correspond exactement à d'autres représentations appartenant au monde catalan et provençal. On retrouve notamment des galères à la même poupe recourbée sur des panneaux conservés au Museu Nacional d'Art de Catalunya : un *bujet* représentant une galère, recueilli dans une maison de la

46. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 25.
47. Huici Miranda, Desamparados Cabanes Pecourt, 1979, t. 1, p. 213, n° 113 ; p. 215, n° 114.
48. Selon les auteurs, la date du regroupement à Salou change. Jacques 1er dit que c'est à la mi-mai (Vinas, 2004, p. 38) et Bernat Desclot, à la sainte Marie du mois d'août (Vinas, 2004, p. 147 et 151).
49. Ibn ʿAmīra Al Mahzumī, 2009, p. 88. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 41. Mas Latrie, 1866, p. 74-75.
50. Vinas 2004, p. 238.
51. Nuno Sanchez ou Sanç, fils de Sanche, troisième fils de Raimond Bérenger IV et de Pétronille d'Aragon. Il reçoit en don les comtés de Rodez, Gévaudan et Carla, en 1203, et ceux de Roussillon, Cerdagne et Conflent, en 1211 (Buchon, 1840, p. 585, note 1). Son blason est d'or à deux pals de gueules bordé d'argent à huit chaudrons de sable.
52. Fourquin, Rigaud, 1993, p. 355.
53. Vinas, 2004, p. 38. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 41. Bruguera, 1991, t. II, p. 65-66, chap. 55.

carrer Lledo à Barcelone (fig. 45)[54] ; un autre, provenant d'un sanctuaire de Teruel, figurant des galées et une nef (fig. 46)[55]. De telles représentations figurent également sur une miniature des Cantigas de Santa Maria[56] ou sur certaines faïences[57] tandis qu'elles existent, en Provence, sur les graffiti du cloître de l'abbaye de Montmajour[58]. L'identification de l'origine des troupes transportées par les navires est facilitée par la présence de bannières.

Sur la galère masquée par l'engoulant se trouvent les hommes de Guillem de Montcada qui avait embarqué, selon le *Livre des faits*, sur un bateau commandé par le capitaine barcelonais Nicolas Bovet[59]. En effet, un drapeau aux armes de cette famille est nettement identifiable. À la proue se tiennent les soldats prêts à bondir sur le rivage, le premier desquels tient une arbalète. La représentation d'une telle arme pourrait surprendre car elle fut frappée d'interdit par un décret du concile de Latran de 1139 et ceux qui en usaient excommuniés[60]. Cependant, cette interdiction ne concerne que les combats entre chrétiens : de fait, elle se trouve ici autorisée contre les Sarrasins.

Le navire suivant pourrait évoquer le « *grand vaisseau de Narbonne à trois ponts* » signalé par d'Aigrefeuille et qui fit sensation d'après Lecoy de La Marche[61]. Narbonne fournit, en plus du bateau de fort tonnage, pas moins de dix-huit chevaliers qui se joignent à la troupe[62]. Un gonfalon aux armes de Barcelone, d'or à deux pals de gueules, flotte à la poupe. Il est possible que celui-ci représente le navire sur lequel l'évêque de Barcelone, Berenguer de Palou, ou le comte Nuno Sanç, aient effectué la traversée (fig. 47).

Barcelone, Museu National d'Art de Catalunya. Panneau provenant d'une maison de la carrer Lledo à Barcelone avec une galère à la poupe recourbée et la proue armée d'un rostre comme celles de la poutre montpelliéraine (fig. 45).

Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Panneau, provenant de Teruel ?, figurant des galées et une nef (fig. 46).

Détail des hérauts sur le château du bateau à pont avec drapeau de Barcelone (fig. 47).

54. MNAC, n° 107881-000.
55. MNAC, n° 015839-000.
56. Madrid, Real biblioteca de San Lorenzo de El Escurial, Ms T-I-1, f° 53, planche XXXV.
57. Berti, Pastor Quijada, Rosselló Bordoy, 1993.
58. Illouze, Rigaud, 1994.
59. Bruguera, 1991, t. II, p. 66, chap. 56. Vinas, 2004, p. 41. Vinas, 2007, p. 68.
60. Gay, 1928-1929, t. I, p. 41.
61. Aigrefeuille, 1737, p. 80. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 42.
62. Busquets Mulet, 1952, p. 741.

Charges de chevaliers. Parmi les couleurs de caparaçons, se distinguent, en arrière-plan, celles du comte de Barcelone, au premier plan, des Anglesola (fascé d'or et de sable) et, enfin, d'or à l'arbre de sinople (fig. 48).

D'après le *Livre des faits*, le roi Jacques, parti de Salou parmi les derniers pour veiller aux préparatifs, embarque sur une galée montpelliéraine commandée par Berenguer Gaeran[63]. À l'aide de la chronique royale, Charles de Tourtoulon raconte la traversée en ces termes : « *Jacme veilla aux préparatifs* [...] *enfin, lorsque le moindre soldat fut certain de son passage et de ses provisions, le roi monta à bord de la galée équipée par Montpellier, sa ville natale, et gagna le large à toutes voiles, à la suite de la flotte qu'il atteignit bientôt.* » « *Mais ce beau temps ne fut pas de longue durée ; le vent tourna tout à coup, et le comit* (capitaine) *de la galée de Montpellier, nommé Berenguer Gayran, apercevant un nuage de mauvais augure, ordonna que les mariniers se tinssent prêts, les uns à la proue, les autres au château de poupe* »[64]. Sur la poutre, le bateau identifié par un pennon aux couleurs de Montpellier, qui aborde le premier, représente celui où se trouve le roi. En effet, Jacques d'Aragon naviguait volontiers sur des bateaux montpelliérains. Vers 1239, par exemple, il voyage de Montpellier à Collioure sur une busse montpelliéraine de quatre-vingt rames[65]. Finalement la scène navale illustre le débarquement dans la baie de Santa Ponça, le 10 septembre 1229, premier acte de la prise de possession de l'île de Majorque. Cet alignement de deux galères et un gros bateau doit être rapproché des graffitis du château de Santueri (Felanitx, Mallorca) qui figurent aussi une armada rassemblant des galères et une coque chargées des soldats portant des écus dont certains se retrouvent sur la peinture montpelliéraine[66].

63. Dameto, 1632, p. 210. Bruguera, 1991, t. II, p. 66, chap. 56.
64. Tourtoulon, 1863-1867, t. I, p. 259-260.
65. Vinas, 2007, p. 235.
66. Gonzalez Gozálo, Oliver Font, Durán Vadelle, 2000.

La présence de sonneurs d'*anafil* sur les navires est habituelle, comme l'atteste le *Livre des faits* : « *Nous arrivâmes à Portopi, hissâmes nos bannières sur chacune des galées et au son des trompes nous entrâmes dans le port de la cité de Majorque* »[67]. D'après l'iconographie du XIII^e^ siècle, telles les miniatures des *Cantigas de Santa Maria*[68], du *Codex Manesse*[69] ou encore la peinture du palais Caldes à Barcelone, les hérauts jouent toujours en duo[70].

Devançant la troupe des fantassins, des chevaliers avancent en rangs serrés. Parmi les couleurs de caparaçons, se distinguent celles du comte de Barcelone, des Anglesola (fasce d'or et de sable de huit pièces d'après Tamburini n° 9)[71] et enfin, d'or à l'arbre de sinople qui reste à identifier (fig. 48). Depuis la ville se trouvant au centre de la poutre, des cavaliers sarrasins viennent à leur rencontre, conduits par un des leurs monté sur un cheval blanc, probablement le roi Abû Yahyiâ qui chevauchait une telle monture[72].

Dès lors, deux armées s'affrontent. Les belligérants sont identifiables par l'équipement qui diffère d'un camp à l'autre : des chrétiens d'un côté et des musulmans de l'autre. Les chrétiens à pied ou à cheval sont revêtus d'un haubert, certains sont coiffés d'une cervelière de mailles et portent un bouclier en forme d'écu. Leurs armes sont l'épée à pommeau rond, la lance et, une fois seulement, l'arbalète. Les fantassins débarquant de la galère n'ont pas de chausse de mailles tandis que les cavaliers en sont nantis. Tous les chevaux sont houssés. La troupe sarrasine se reconnaît aux détails de son armement, notamment la lance, le bouclier rond ou rondache et le casque doré et pointu (fig. 49).

La troupe des Sarrasins est identifiable par son armement, notamment le bouclier rond ou rondache et le casque pointu (fig. 49).

67. Vinas, 2007, p. 119, 160 et 242. Bruguera, 1991, t. II, p. 121, chap. 116 ; p. 162, chap. 176 ; p. 248, chap. 313.
68. Cantigas de Santa Maria dit codex des musiciens, Madrid, Real biblioteca de San Lorenzo de El Escurial, Ms. J.b.2, f° 286.
69. Heidelberg, Universitäsbiblioteck. Cod. Palm. Germ. 848 f° 13.
70. Le Museu de la Música de Barcelone en possède un exemplaire (MDMB 1292).
71. Un chevalier porte les couleurs de Guillem d'Anglesola sur la peinture du château d'Alcañiz (Aragon), qui représente la prise de Valence le 28 juillet 1238 (Vinas, 2007, p. 206).
72. Selon le *Livre des faits*, le walî était aussi vêtu de blanc (Vinas, 2004, p. 57). Tourtoulon, 1863-1868, t. 1, p. 303.

Détail de la scène de combat entre chevaliers et Sarrasins. Le chevalier de tête porte un écu aux armes de Barcelone (fig. 50).

Le Sarrasin sur une monture blanche peut être identifié à Ifantilla, ou En-fatilla (fig. 51).

En retournant à l'autre extrémité de la poutre, de la droite vers la gauche, plusieurs combats se suivent. La première scène montre clairement la charge de chevaliers dont celui de tête porte un écu aux armes d'Aragon, probable hommage à l'héroïsme du roi Jacques chevauchant à l'avant de sa troupe (fig. 50). Les autres chevaliers arborent, sur leurs blasons, de simples motifs d'or et de gueules, dont plusieurs suggèrent des proches du comte de Barcelone, notamment les Montcada identifiables à leur écu de gueules aux besants d'or[73]. Le chevalier coiffé d'un heaume et pourfendant un Maure pourrait être Hug IV d'Empúries qui avait un blason fascé d'or et de gueules[74]. Les guerriers sarrasins ont soit la peau claire soit noire, ce qui évoque la diversité ethnique des combattants. Plus loin (fig. 51), le Sarrasin, chevauchant une monture blanche à la tête d'une troupe de fantassins, désarçonné par un coup de lance peut être identifié à Ifantilla, ou En-fatilla, mort au combat avant que l'assaut de la ville ne soit donné[75]. Enfin au milieu d'une mêlée se trouve à nouveau un chevalier portant les armes des Montcada. Cette suite de scènes représente les échauffourées de la serra de Portopi au cours desquelles les deux cousins, Ramon et Guillem Montcada, perdent la vie le 12 septembre 1229.

Les combattants chrétiens convergent vers la ville placée au centre de la poutre tandis que les Sarrasins s'en éloignent pour affronter les assaillants. Suggérée par des murailles et une tour de pierre, la ville assiégée est la *Madîna Mayūrqa* avec son château, l'*Almudaina*, défendus par des Sarrasins (fig. 52). Aux deux extrémités des murailles, les vantaux des portes fermées laissent voir des pentures de fer fleuronnées. La représentation de l'attaque est conforme au schéma habituel du siège d'une place forte avec échelles et machines de guerre. Depuis la droite, l'assaut est donné à l'aide d'une tour de bois au côté de laquelle flotte l'étendard de Montpellier. L'érudit chanoine, Charles d'Aigrefeuille, qui

73. Le blason de la famille Montcada est de gueules à huit besants d'or posés en pals quatre et quatre.
74. Il accompagne Pierre II d'Aragon à Las Navas de Tolosa en 1212 et meurt à Majorque en 1230. Il était apparenté aux Montcada par sa mère Adelaida.
75. Vinas, 2004, p. 68, chap. 70, p. 69 et 167. Vinas, 2004, p. 84, chap. 70. Bruguera, 1991, t. II, p. 83, chap. 70. Tourtoulon, 1863-1867, t. I, p. 290, note 1. Buchon, p. 596 : Desclot, chap. XL : *« aquel Serrayn qui havia nom Fatilla »*.

Détail du siège de Majorque. Au centre la porte laissant libre cours au torrent de la Riera (fig. 52).

reprend les vieilles chroniques, explique que le roi a « *fait construire des machines avec le bois des vaisseaux, pour battre les murailles de la ville* »[76]. Selon la chronique de Bernat Desclot, l'assaut des fortifications est conduit à l'aide d'un *« castell de fusta molt gran e alt »*. Son exemple fut suivi par Nuno Sanç : *« el comte En Nuno hun altre castell dels dos trabuquets dels rey e d'En Nuno, que hagueren fetes moltes scales molt grans per muntar als murs »*[77]. Desclot précise aussi que les assiégeants utilisent des échelles, très longues, pour escalader l'enceinte.

Au milieu du rempart, un détail intrigue : l'ouverture en forme de pont. Est-ce une des portes de l'enceinte de la ville aux « *trois portes de fer* » évoquée par Lecoy de La Marche[78] ? À l'époque islamique, la ville possédait huit portes dont trois principales, celle de Portopi à l'ouest, celle de Bāb al-Kofol au nord et celle de Bāb al-Balad à l'est[79]. Mais pourquoi le peintre n'a-t-il représenté aucune penture ou menuiserie alors qu'elles le sont sur les portes latérales ? Cette interprétation paraît donc hasardeuse. L'ouverture représenterait plutôt le passage du cours d'eau, le « *torrente de la Riera* » qui traverse la ville et l'alimente[80]. Cette hypothèse paraît la plus acceptable en raison de la forme donnée à l'ouverture et de la couleur employée : un gris bleuté et sombre. Dans ce cas, si le peintre était aussi bien informé sur la topographie de la ville, l'avait-il vue de ses yeux ou disposait-il d'une description précise de celle-ci ? On ne saura y répondre avec certitude.

76. Aigrefeuille, 1737, p. 80.
77. Buchon, 1840, p. 596 ; Vinas, 2004, p. 168.
78. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 22.
79. Vinas, 2007, p. 83. Ibn ʿAmīra Al Mahzumī, 2009, p. 93, note 2.
80. Vinas, 2004, p. 189. Vinas, 2007, p. 83. Gutiérrez Lloret, 1987. Fontanals Jauma, 1984.

Femmes exposées au sommet d'une tour. Ce détail évoque l'épisode, rapporté par Bernat Desclot, des esclaves chrétiens exposés sur les murailles de la ville. À l'arrière flotte le drapeau de Montpellier (fig. 53).

Pourtant les archives permettent de penser que certains Montpelliérains du XIIIe siècle connaissaient la topographie de Palma, donc l'existence du cours d'eau traversant la ville.
Enfin, en arrière-plan, les deux personnages se trouvant au sommet de la tour seraient une allusion à un épisode tragique du siège rapporté par le chroniqueur Bernat Desclot qui raconte : « *Quant los Sarrayns veren los trabuquets trencats els murs enderochats, tengueren se per morts, e prengueren tots los crestians catius que eren en la ciutat ; e la nuyt qui vench apres, tot nuus penjaren los en creu per los murs hon los trabuchs tiraven, per tal que no y tirassen* »[81]. Les Sarrasins utilisent leurs prisonniers comme boucliers humains : ils « *prirent tous les chrétiens captifs qui se trouvaient dans la cité ; et la nuit suivante ils les mirent en croix, tout nus, sur les murailles vers lesquelles tiraient les trébuchets, pour empêcher ceux-ci de tirer* » (fig. 53). Desclot est le seul des chroniqueurs à narrer cet épisode du siège[82] et, en 1737, d'Aigrefeuille ne manque pas de répéter : « *Les assiégez se voyant pressez plus fortement, prirent tous les esclaves chrétiens qu'ils avoient, & les exposèrent, chargés de chaînes, à l'endroit que le roi faisoit batre avec le plus de force* »[83]. La représentation d'un sapeur, devant une des portes latérales de la ville, illustre les mines et autres galeries creusées par les barons catalans, en particulier par le comte d'Empúries qui fit plusieurs sapes au pied de la fortification pour en venir à bout. D'autres galeries furent creusées par le roi Jacques, Olivier de Termes et le prévôt de Tarragone[84]. Cet épisode de la prise de Majorque marqua les esprits, si bien que Ramon Muntaner rapporte dans sa chronique que le roi « *fit faire par le bon comte d'Ampurias, une excavation par laquelle la ville fut minée* ». L'entreprise fut décisive. Grâce aux sapes creusées par le comte d'Empúries, « *une grande portion de la muraille s'écroula le jour de Saint Sylvestre et de Sainte Colombe* [...] *par cette brèche le roi, l'épée à la main, à la tête de ses troupes, pénétra dans la ville* »[85]. La

81. Buchon, 1840, p. 595. Vinas 2004, p. 165.
82. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 60, note 1.
83. Aigrefeuille, 1737, p. 80.
84. Vinas, 2004, p. 166.
85. Buchon, 1840, p. 223.

Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Détail du décor mural provenant du 15 rue Montcada à Barcelone, ancien palais Caldes ou Berenguer d'Aguilar, actuel musée Picasso (fig. 54 et 55).

Madina Mayūrqua finit par tomber aux mains des chrétiens le 31 décembre 1229. L'événement fut d'une telle importance que la chronique montpelliéraine ne manque pas de le consigner : « *En lan MCCXXIX, lo dernier jorn de decembre, so es a dire la vigilia dan nuou, pres lo senhor en Jacme dAragon Malhorgas an sas ostz* »[86].

Les représentations de la conquête de Majorque et autres images comparables

L'histoire racontée sur la poutre montpelliéraine s'inscrit dans une série de représentations conservées tant à Barcelone que dans l'île. Elles ont été pour la plupart recensées, étudiées et publiées parfois sous forme de monographie ou toutes ensemble. On se reportera notamment aux illustrations des livres d'Agnès et Robert Vinas[87] ainsi qu'à l'article *Pintant la conquesta de Mallorca* de Victor Alonso López[88]. Parmi ces œuvres, deux représentations, des plus anciennes, datées de la fin du XIII[e] siècle, ressortent par l'importance de la suite iconographique et de la précision des détails figurés. Les deux se

86. Thalamus parvus, 1841, p. 333. « En l'an 1229, le dernier jour de décembre, c'est-à-dire, la veille du nouvel an le seigneur Jacques d'Aragon prit Majorque avec ses armées. »
87. Vinas, 2004 et 2007.
88. Alonso López, 2013.

Narbonne, Palais des Archevêques. Guerrier sarrasin chutant d'un rempart. La scène rappelle celle de Montpellier représentant un corps décapité tombant du rempart (fig. 56).

Palma de Majorque, carrer de Mateu Enric Llado. Tronçon de l'enceinte du XII^e siècle, surmontée de merlons à chaperons pyramidaux (fig. 57).

trouvent à Barcelone : celle lacunaire du palais Caldes ou Berenguer d'Aguilar (fig. 54 et 55)[89] et celle de l'ancienne grande chambre du *Palau Reial Major*, qui est, par ses dimensions, la plus importante représentation des événements de 1229-1230.

Il existe d'autres images des épisodes de l'épopée majorquine exécutées sur des supports variés. Ce sont d'abord les miniatures, telles celles du *Llibre dels fets* de la bibliothèque de l'université de Barcelone, datant du milieu du XIV^e siècle[90], ou celles des manuscrits des *Cantigas de Santa Maria*. Moins prestigieux que les peintures de palais, les graffitis du château de Santueri (Felanitx, Mallorca) méritent néanmoins d'être cités parmi les représentations des exploits de Jacques 1^er. Ils montrent notamment la traversée de Salou à Santa Ponça[91].

Enfin, la découverte montpelliéraine éclaire d'un jour nouveau l'iconographie du plafond du Palais Vieux de l'archevêché de Narbonne (fig. 56). Les représentations de combats entre chrétiens et Sarrasins sont assez rares en Languedoc méditerranéen or le plafond du Palais Vieux, à la date de construction controversée, montre des machines de guerre et surtout un combattant à la peau noire chutant du haut d'une tour couronnée de merlons à chaperons pyramidaux, caractéristiques de l'architecture d'al-Andalus. Il s'en trouve d'ailleurs à Palma, sur les merlons de l'Almudaina ainsi que sur un tronçon de l'enceinte du XII^e siècle (fig. 57). Il convient aussi d'évoquer un *bujet*, provenant de l'Almudaina conservé au Museu de Mallorca, figurant deux chevaliers en tournoi au pied de deux enceintes couronnées de merlons de même modèle[92] (fig. 58). De nos jours, bien d'autres exemples existent dans toute la péninsule et parmi les monuments remarquables, on peut citer ceux de l'Alhambra de Grenade, de la Calahorra de Cordoue, des remparts de Carmona, de la Tour de l'Or et de l'Alcazar de Séville, etc. Ce détail des merlons

89. Déposée au Museu Nacional d'Art de Catalunya, provenant du 15 rue Montcada, actuel musée Picasso, à Barcelone.
90. Barcelone, bibliothèque de l'Université, 07MS.1.
91. Gonzalez Gozálo, Oliver Font, Durán Vadelle, 2000, p. 246.
92. Museu de Mallorca, n° inv. 23727. Durliat, 1962, planche XVI B et p. 218. Bujet de la collection Font de Palma jadis conservé au musée de Valldemosa.

Chevaliers s'affrontant en tournoi. De part et d'autre deux villes fortifiées sont représentées avec leurs murailles couronnées de merlons pyramidaux. *Bujet* provenant de l'Almudaina, vers 1309-1310. Museu de Mallorca, n° inv. 23727 (fig. 58).

a été, à juste titre, mis en relation avec un panneau peint de l'église Sant Miquel de Montblanc (Tarragone). Assurément le plafond narbonnais représente un fait de guerre lié à la reconquête de la péninsule Ibérique. Il suffit de se rappeler que les archevêques de Narbonne se sont fortement impliqués dans le projet de reconquête de la péninsule. En 1212, Arnaud Amaury (1150-1225) participe aux côtés de Pierre II, roi d'Aragon et seigneur de Montpellier, à la bataille de Las Navas de Tolosa, puis, en 1229, Narbonne a fourni un navire et dix-huit chevaliers pour l'expédition de Majorque, enfin, Pierre Amyel se distingue lors de la prise de Valence en 1238**.**

Les Montpelliérains à Majorque

La conquête intéresse au premier chef les Montpelliérains et à l'annonce de la victoire, ils s'en réjouissent car ils y trouvent leur compte. D'abord la prise de Majorque sur les Almohades, tout en élargissant de façon considérable le domaine de leur seigneur, donne à celui-ci un grand prestige dans le monde chrétien. Ensuite, le contrôle des îles Baléares sécurise l'espace maritime traversé par les navires marchands, renforçant de la sorte le commerce de Montpellier. Dès lors, ils fréquentent assidûment l'archipel tout en bénéficiant d'avantages fiscaux tant que leur ville resta aux mains du roi de Majorque[93]. Dès le début de l'affaire, un Montpelliérain, Jacques Sans (Sanç ou Sanchez) qui est de sa maison, *« de nostra casa »*, se trouve aux côtés de Jacques d'Aragon[94] quand le roi l'envoie comme ambassadeur auprès du wali Abû Yahyiâ pour exiger la restitution des nefs, marchandises et équipages capturés en 1228[95]. L'année suivante, le roi Jacques nomme un Barcelonais, Berenguer de Durfort, et le même Jacques Sans pour administrer les districts de l'île dès leur soumission. Dameto le cite de la sorte : *« caballero principal de Monpeller llamado laques Sans, persona de singular valor y confiança »*[96]. Ainsi Durfort et Sans sont les premiers bayles, ou représentants du roi Jacques, dans l'île de Majorque.

93. Romestan, 1982, p. 53-60. Le document sur lequel s'appuie cette étude a disparu des archives municipales de Montpellier l'année même de la parution des actes du congrès.
94. Bover de Rosselló le dit Marseillais (Bover de Rosselló, 1838, p. 120).
95. Bruguera, 1991, t. II, p. 84, chap. 71. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 22.
96. Dameto, 1632, p. 227. Dameto, 1840-1841, t. 1, p. 288. Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 60. « Principal chevalier de Montpellier, appelé Jacques Sans, personne de singulière valeur et confiance ».

L'autre Montpelliérain jouant un rôle suffisamment remarqué pour que son nom soit consigné dans le *Livre des faits*, est Bérenger Gaeran (fig. 59). C'est le *comit* ou capitaine de la galère de Montpellier sur laquelle le roi effectue la traversée. Navigateur expérimenté, connaissant parfaitement la côte de l'île, il pilote les navires jusqu'à l'endroit le plus proche de la ville et le plus sûr pour débarquer[97].

Le peuplement de l'île assure une occupation plus pérenne des territoires conquis comparable à une colonisation. Comme le prévoyait la promesse de répartition des 23 décembre 1228, 28 août et 18 septembre 1229[98], les terres sont soigneusement redistribuées entre les membres de la coalition à proportion de leur engagement, soit collectivement, soit en particulier. Ainsi, en récompense de son soutien, le roi Jacques attribue en propre à la ville de Montpellier cent maisons de Majorque, plus cinq domaines ou « *alchyrias que vocantur Beniamoxaras et Almanazifi et Benitagon et Dalmeluez et Alleus* », du district de Montuïri échu dans la part du roi, afin que les Montpelliérains qui le souhaitent puissent s'y établir[99]. L'emplacement des cent maisons est précisément indiqué dans la charte du 27 août 1231 : vingt-cinq maisons « *in via de Alhauca iuxta ceqiam*[100] » ; dix maisons « *in carraria Dauvizallem* » ; quinze maisons « *inter ceqiam et carrariam maiorem* » ; la maison « *de Azmunt ab Mozayla iuxta ceqiam* » ; treize maisons « *versus ceqiam in via maiori apud portam de Alcofol* »[101] ; sept maisons « *in carraria damo Anachas* » ; trois maisons « *in carraria furni Zafazif* » ; dix maisons « *in carraria de Azmet Anzag* » et vingt-six maisons « *in carrerio de Alcata* » (voir la charte p. 72-73).

Pour représenter les intérêts de la ville, deux prud'hommes sont désignés « *consules Montispessulani in Majoricis habitatium* ». Les premiers, nommés le 6 des ides d'octobre 1230[102], sont Pierre Bar et Pierre Circio[103] ; puis, les 27 août 1231[104] et 27 novembre 1231[105], Pierre de Circio et Raymond Espicier ; enfin le 15 février 1233, Jacques de Nivelle et Pierre de Circio[106].

97. Bruguera, 1991, t. II, p. 69, chap. 58. Vinas, 2004, p. 45.
98. Huici Miranda, Desamparados Cabanes Pecourt, 1979, t. 1, p. 213, n° 113 ; p. 215, n° 114 ; p. 230, n° 124. Vinas, 2004, p. 236.
99. A. M. M., Louvet 4237, Grand Thalamus (AA4), f° 33, article 61 et Livre noir (AA7), f° 42. Germain, 1851, t. 2, p. 14 à 19 ; Tourtoulon, 1866, p. 9, 22, 31, 37, 40, 50, 59. Devic, Vaissète, 1872-1896, t. VI (1879), p. 668 : « *Il leur témoigna sa gratitude par la donation qu'il leur fit de cent maisons dans l'île de Majorque pour l'établissement de leur commerce* ». Lecoy de La Marche, 1892, t. 1, p. 79.
100. Le mot « *cequia* » ou « *sequia* » vient de l'arabe « *as-sāqïya* » désignant un canal d'irrigation conduisant une eau courante. Il a donné asequia en espagnol.
101. Il s'agit de la porte Bab-al-Kofol (ou de Bab-al-Khal, puis de Santa Margarita) par laquelle le roi Jacques est entré dans la ville en 1229.
102. Próspero de Bofarull y Mascaró, 1856, p. 47 : « *Petrus Bar, Petrus Serce de Monpesler* ». Germain, 1851, t. 2, p. 16.
103. Un doute existe à propos du patronyme de Circio. Selon les auteurs, il est nommé, Serce, Cercio, Crecio, Serre. La charte du 27 août 1231 indique Circio que certains ont traduit du Crès.
104. A. M. M., Louvet 4237 ; Grand Thalamus (AA4), f° 33 article 61 [n° 671] ; Livre noir (AA 7), f° 42.
105. Santamaría Arández, 1987, p. 107.
106. Santamaría Arández, 1981, p. 317. Santamaría Arández, 1987, p. 108.

Les participants à la conquête reçoivent individuellement leur part propre. Le nom de chaque bénéficiaire est consigné dans le « *Liber partitionis Regni Maiorice* »[107]. Les Montpelliérains y figurent, tels Pierre de Conques qui reçoit le *rahal*[108] de Beni Mauxul ; Raymond de Montpellier, « *uno de los principales capitanes del ejército* »[109], le *rahal* d'Almazmar ; Pierre de Montpellier l'*alcheria* de Montegellos ; Béranger Gaeran l'*alcheria* d'Abu Amet ; Jacques de Montpellier le *rahal* de Beni Zaber Alcayd Fereh ; Raymond Espicier le *rahal* de Beni Huart ; Jean de Sauve l'*alqueria* d'Alfrauxeletx ; les hommes de Montpellier l'*alqueria* de Muxarraf et l'*alqueria* Moracefin[110]. Apparemment, « *Jaquesii Sancii* » qui reçoit le *rahal* Culmina s'identifie au Jacques Sans vu précédemment[111].

Enfin, les chroniques livrent d'autres noms, tels Pierre Hébrard[112] ou Geoffroy de Mila, « *consanguineo de los reyes de Aragon* »[113] ; Guillem Rabasa, « *noble provenzal natural de Mompeller, sirvió valerosomente en las conquistas de Mallorca y Valencia* »[114].

Grâce aux actes conservés qui contiennent des indications topographiques précises, on se rend compte que plusieurs Montpelliérains étaient familiers de Majorque et qu'ils devaient avoir une connaissance précise des lieux. Santamaría Arández observe que la majeure partie des Marseillais, Montpelliérains et Narbonnais vivait dans la ville haute, en plein centre urbain. Les autres étaient établis dans la ville basse dans le « *barrio de los alfondecs* » ou dans le « *barrio marinero* », non loin de la Riera[115].

Béranger Gaeran à la barre de la galère de Montpellier (fig. 59).

Pages suivantes :
Sonneurs de buisine sur le château arrière du bateau sur lequel se trouvait l'évêque de Barcelone, Berenguer de Palou (fig. 59 bis).

107. Próspero de Bofarull y Mascaró, 1856, p. 7 à 141.
108. Les mots arabes *Rahal* ou *raa*l et *alchiria* ou *alqueria* désignent des propriétés rurales ou des domaines agricoles (Vinas, 2004, p. 254 et 301).
109. Bover de Rosselló, 1838, p. 79.
110. Próspero de Bofarull y Mascaró, 1856, p. 8, 9, 16, 20, 21, 30, 31. Santamaría Arández, 1987, p. 104 à 133. Rosselló Bordoy, 2006, p. 470. Busquets Mulet, 1952, p. 715, 721, 725, 726, 734, 735.
111. Busquets Mulet, 1952, p. 723. Próspero de Bofarull y Mascaró, 1856, p. 18
112. Santamaría Arández, 1987, p. 107.
113. Bover de Rosselló, 1838, p. 55. Santamaría Arández, 1981, p. 317. Santamaría Arández, 1987, p. 108.
114. Bover de Rosselló, 1838, p. 104. Tourtoulon, 1866, p. 50. Tourtoulon, 1863-1868, t. I, p. 450. Dans sa chronique, le roi Jacques le présente comme son notaire (Vinas, 2007, p. 46, chap. 32 et p. 163, chap. 180).
115. Santamaría Arández, 1987, p. 110.

À la recherche du propriétaire

Sous-face de la poutre. Blason d'or à l'arbre arraché de sinople (fig. 61).

La question de l'identité du propriétaire et commanditaire du décor se pose. L'étude de l'héraldique pourrait-elle résoudre celle-ci d'autant que les armoiries sont nombreuses dans la maison ? Sur le linteau découvert au deuxième étage en 1982, quatre quadrilobes peints contiennent autant de blasons : de gueules au lion d'argent des Montfort ; d'or à quatre pals de gueules[116], d'azur à six fleurs de lys, trois, deux, une ; le dernier de gueules à trois léopards d'or[117]. Ces éléments apportent peu d'informations si ce n'est une date à placer au début du XIII^e siècle. Les fleurs de lys ne sont là que pour rappeler que le seigneur de Montpellier est le vassal du roi de France, comme les Montpelliérains savaient le rappeler quand cela arrangeait leurs affaires[118].

Les blasons de la poutre

De son côté, la poutre fournit une importante série de blasons qui appartiennent à deux époques différentes : ceux de la peinture initiale et les quatre des repeints tardifs. Sur le décor initial, des blasons servent à identifier les protagonistes de l'histoire représentée, tandis que d'autres appartiennent certainement au propriétaire de la demeure.
À bien regarder la série des armoiries de la sous-face de la poutre, il ne semble pas que leur composition soit définitivement fixée à l'époque de leur exécution. Le peintre hésite et utilise différentes formules[119]. Le blason échiqueté d'argent et de sable en est un bon exemple puisqu'il se décline à 3, 4 ou 5 rangées de cases[120] pour finir en écartelé d'argent et de sable[121]. Il faut observer que la housse d'un cheval porte aussi un écartelé d'argent et de sable (fig. 60). La rigueur n'est pas de mise, non plus pour le blason de gueules barré d'or qui est d'abord à quatorze pièces, ensuite, avec seulement onze pièces. Ces armoiries restent à identifier mais peuvent être rapprochées de l'écu d'un chevalier peint sur un *bujet* provenant de l'Almudaina, conservé au Museu de Mallorca (fig. 58). À terme, les hésitations du peintre s'avèrent très

116. L'usure de la peinture ne permet pas d'être certain de leur nombre.
117. Blason des Plantagenêt. Est-ce une allusion à l'union de Jacques d'Aragon avec Alienor d'Aquitaine, fille d'Alphonse VIII et d'Alienor Plantagenêt le 6 janvier 1221 ? Peut-être faut-il voir sur le linteau les armes des rois de France et d'Aragon accompagnées de celles de leurs fiancée ou épouse : Amicia de Montfort promise en 1211 à Jacques d'Aragon, d'une part, et Louis VIII et Blanche de Castille, fille d'Aliénor d'Angleterre, d'autre part.
118. Bonnet, 1928, p. 195.
119. Le cas du blason des Carcassonne est similaire, le peintre place la cloche seule, répétée trois fois ou en semis.
120. 3 rangs sur 5, ensuite avec 4 rangs sur 6 ; puis avec 5 rangs sur 7.
121. L'hypothèse d'une évocation du drapeau des Almohades, qui avait un fond rouge et portait au centre un échiquier, est exclue puisqu'un chevalier de la frise porte lui-même ces couleurs.

Face sud de la poutre. Chevalier au bouclier écartelé d'argent et de sable dont la monture porte un caparaçon de mêmes couleurs (fig. 60).

embarrassantes car rien n'est sûr. Seul le blason d'or à un arbre arraché de sinople, placé par deux fois, se répète sans modification (fig. 61). Ces dernières armoiries pourraient être utilisables dans l'identification du propriétaire de la maison.
L'épopée figurée sur la face méridionale de la poutre permet d'observer plusieurs couleurs sur les étendards et les caparaçons des montures ainsi que plusieurs armoiries sur les écus des chevaliers. Au premier rang figurent les couleurs des comtes de Barcelone, d'or à quatre pals de gueules, et celles de Montpellier, d'argent au tourteau de gueules. Viennent ensuite des armoiries des barons de l'entourage du roi (fig. 62). Elles renvoient aux Montcada qui avaient normalement un blason de gueules à huit besants d'or ordonnés en pals quatre et quatre mais qui est très simplifié, aux comtes d'Empúries à fasces d'or et de gueules de six pièces (alors que sur l'écu du chevalier la succession des fasces est inversée : fasce de gueules et d'or) ou encore aux Anglesola fascé

Les chevaliers de la suite de Jacques d'Aragon portent des blasons dont certains appartiennent aux familles d'Empúries, de Montcada, etc (fig. 62).

d'or et de sable. Aux côtés de ce dernier, on remarque aussi un chevalier à l'écu d'or à l'arbre de sinople dont le cheval est couvert d'une housse de mêmes couleurs (fig. 48). Plusieurs armoiries des belligérants restent à identifier : un blason de gueules à une bande d'or ; un autre de gueules à deux chevrons d'or figurant sur le bouclier d'un fantassin à l'arrière de l'arbalétrier. Cependant, si plusieurs de ces armoiries ne sont là que pour permettre l'identification des principaux héros de la conquête, certains des écus et caparaçons portant des couleurs qui se retrouvent sur les blasons de la sous-face de la poutre, constitueraient peut-être une piste conduisant au commanditaire du décor. C'est le cas du blason d'or à l'arbre de sinople ou encore de l'écartelé d'argent et de sable en 1 et 4 de sable 2 et 3 d'argent qui évoque les armes des Vissec, mais pour cette famille languedocienne la disposition des émaux est inversée : avec 1 et 4 d'argent, 2 et 3 de sable[122]. Toutefois, l'usure de la peinture rend délicate la lecture du métal des blasons échiquetés, entre l'or et l'argent. Si le métal était l'or, il s'agirait du blason d'Urgell, or Pierre de Portugal puis le roi Jacques furent successivement comte d'Urgell.

Les quatre blasons peints ultérieurement, recouvrant le décor initial, présentent deux modèles différents en meubles et émaux, alternant deux à deux. Le premier et le troisième sont d'azur au sautoir engrêlé, une fleur de lys au chef et en pointe, une étoile à six rais à dextre et à senestre, le tout d'argent (fig. 63). Le deuxième et le troisième sont de gueules au lion d'argent, au chef chargé d'or à trois arbres de sinople (fig. 64). Là encore apparaît un meuble déjà rencontré sur le caparaçon d'un des chevaux de la conquête de Majorque,

122. La Roque, 1860, t. 1, p. 312.

ainsi que sur deux des blasons de la sous-face de la poutre. Le lion d'argent qui figure sur le linteau du deuxième étage de la maison se retrouve sur les blasons peints tardivement sur la face sud de la poutre[123].
Finalement, le blason le plus remarquable est celui d'or à un arbre arraché de sinople que plusieurs lignages pourraient revendiquer : les Sapila qui portaient d'après Tamburini, d'or au sapin de sinople[124], ou les Lauzières, d'or à l'yeuse de sinople[125]. Cependant, l'arbre pouvait être utilisé par bien d'autres familles dans leurs armes parlantes. Néanmoins, ce meuble héraldique reste la meilleure piste à suivre pour tenter d'identifier le propriétaire de la maison, d'autant qu'il est employé à deux époques différentes.

La question du commanditaire est posée. À l'évidence, une telle œuvre est liée à un personnage qui dût avoir, si ce n'est un rôle, au moins des intérêts dans l'expédition de Majorque. Il convient donc de rechercher parmi les Montpelliérains, un marchand, un marin ou un chevalier engagé dans l'aventure. Pour tenter d'y parvenir, il faut remonter la longue liste des propriétaires de l'immeuble jusqu'au plus près de son époque de construction.
Selon le plan et le *Guide* de Flandio de La Combe figurant chaque maison et donnant le nom du propriétaire, celle qui nous intéresse, identifiée sous le numéro 386 de l'île Loys, au sixain Saint-Paul, appartient en 1788 à un nommé Fournier[126]. Il s'agit de « *Noble François Fournier, secrétaire du roi en la chancellerie de Paris* » qui possède, d'après les compoix, « *une maison près l'église St Pol fait coin et répondant à deux* Blason peint ultérieurement sur la face sud de la poutre. D'azur au sautoir engrêlé, une fleur de lys au chef et en pointe, une étoile à six rais à dextre et à senestre, le tout d'argent (fig. 63).

Blason peint ultérieurement sur la face sud de la poutre. De gueules au lion d'or, au chef chargé d'or à trois arbres de sinople (fig. 64).

123. Il est attribué aux Monfort.
124. Adam, 1961-1962, n° 170.
125. Nougaret, 2011, p. 64-65.
126. Flandio de La Combe, 1788, p. 18, Île Loys, n° 386.

rues »[127]. L'immeuble, jadis au nom d'Adrien Rudavel, était passé entre les mains de Fournier « *en vertu de la donation du 3 9bre 1780, reçue par Rouen et son confrère, notaires à Paris* »[128].
La famille Rudavel détenait le bien depuis l'acquisition qu'en fit Adrien Rudavel (1609-1670), le 4 mai 1640[129], de Louis Massane, moyennant 4300 livres[130]. Jusqu'en 1728, l'îlot de maisons se nomme « *Isle d'Adrian Rudavel* » avant d'être changé en île de Jean Loys par un arrêt de la Cour des comptes, aides et finances de Languedoc du 5 mars de la même année. Cette maison avait été mutée au nom de Louis Massane à la suite de diverses tractations et surtout d'un contrat reçu par le notaire Pierre Maigret, le 18 avril 1637[131]. On apprend à cette occasion que le jurisconsulte Julius Pacius (Vicence, Italie, 1550 - Valence, Drôme, 1635) en fut le propriétaire[132]. L'historienne Louise Guiraud explique comment ce dernier qui habita à Montpellier de 1600 à 1616, l'avait acquise, en 1610, du marchand Fulcrand Rat[133]. La description de l'immeuble au XVI^e^ siècle est précise et indique toujours qu'il fait « *canton* », autrement dit, qu'il se trouve à l'angle de deux rues, dans l'« *isle de Fulcrand Rat auparavant de Michel Barralis* »[134].
D'après les compoix de 1544, l'îlot de maisons s'appelle alors « *Isle de Miquel Barralis, médecin* » et l'immeuble passe successivement entre les mains de Pierre Pellissier[135], puis de Pierre Mathey, conseiller du roi en la cour des aides[136]. Ce dernier, par son testament du 16 janvier 1584, lègue ses biens à Pierre de David, femme du médecin Jean Hucher, régent et chancelier en l'université de médecine[137]. Puis, le 1^er^ décembre 1590, Hucher et son épouse vendent à Fulcrand Rat moyennant 733 écus et un tiers la maison « *scituée dans l'enclos de lad. ville et en la rue près de l'église ruynée de Sainct Paul et en laquelle led. sieur général* [Mathey] *faisoit son habitation* »[138]. Il est compris dans la vente « *une tine vinaire avec sa gabie ung banc tournis qu'est affiché à la salle de la maison avec ses sarrures et clef et trois pilles de pierre à tenir huille* ».

127. A. M. M., compoix de Saint-Paul de 1737 [350], f° 39.
128. A. M. M., compoix de Saint-Paul de 1737 [350], f° 29, note marginale.
129. A. D. 34, 2 E 57/207 f° 221.
130. A. M. M., compoix de Sainte-Croix de 1614 [317], f° 343, note marginale ; compoix de Saint-Paul de 1614 [324], f° 474 v° et f° 484 ; compoix de Saint-Paul de 1665 [337], f° 540.
131. A. M. M., compoix de Saint-Paul de 1614 [324], f° 543 et A. D. 34, 2 E 56/309 f° 98.
132. A. M. M., compoix de Saint-Paul de 1600 [315], f° 482.
133. Guiraud, 1910, p. 22.
134. A. M. M., compoix de Saint-Paul de 1600 [315], f° 482.
135. A. M. M., compoix de Saint-Paul de 1544 [296], f° 344 [f° 231 de l'ancienne numérotation des folios].
136. A. M. M., compoix de Sainte-Anne de 1544 [292], f° 117 et compoix de Saint-Paul de 1544 [296], f° 353.
137. Testament reçu par le notaire Claude Martin dont les minutes de 1584 sont perdues.
138. A. M. M., compoix de Saint-Mathieu de 1544 [295], f° 135 et compoix de Saint-Paul de 1544 [296], f° 349. A. D. 34, 2 E 56/133 f° 1299.

Entre 1448 et 1480, la succession des propriétaires est difficile à suivre mais, d'après les confronts, l'immeuble appartient alors au drapier Jaume ou Jacques Berthomieu[139]. L'îlot de maisons s'appelle alors « *Irla de Pinhan ou de Jacme Berthomieu* ». Dans le compoix du sixain Saint-Paul de 1435, la maison ne figure pas au niveau des folios réservés à l'îlot alors nommé « *Irla de sen Peyre Pinhan* »[140]. Enfin, en 1374, l'îlot est désigné sous ce nom d'« *Irla de Peyre de Pinhan* »[141]. On constate que le nom de l'îlot est celui du plus fort contribuable de ses habitants. Il reprend toujours celui du propriétaire de l'immeuble qui nous intéresse, sauf à la fin du XVIIIe siècle. Fort de cette observation, il est donc probable que le plus ancien des propriétaires identifiables soit le nommé Pierre de Pignan. Ayant atteint la date la plus reculée de 1374, il n'est plus possible de remonter la liste des propriétaires faute de documents fiscaux plus anciens. Un écart de 144 ans sépare donc la première mention d'un propriétaire et la prise de Majorque. Toutefois, connaissant le goût pour les armes parlantes à cette époque, une hypothèse mérite d'être examinée. Se pourrait-il que le blason ayant pour meuble un arbre soit une allusion au patronyme du propriétaire, un pin par exemple, qui évoquerait le patronyme Pinhan ?

Le patronyme Pinhan n'est pas rare mais l'interprétation de son sens est délicate à cause de la proximité de Montpellier avec la localité de Pignan. Est-ce que ce nom désigne un seigneur de ce lieu ou indique simplement l'origine de l'individu dont le document traite ? Les archives mentionnent plusieurs fois ce patronyme à des époques assez reculées. Ainsi dès 1080 apparaît Guillaume Pierre de Pignan[142]. Un chanoine de Maguelone portait ce nom en 1184[143]. De même, en 1202, un P. de Piniano a des liens avec la maison du Temple de Montpellier[144]. Cette mention mérite une attention particulière car l'ordre a participé à la conquête de Majorque. Plusieurs de ces individus appartiennent à la famille des seigneurs de Pignan, qui, depuis le début du XIIe siècle, prêtent serment de fidélité

139. A. M. M., compoix de Saint-Paul de 1448 [Joffre 259], f° 134 et compoix de Saint-Paul de 1480 [Joffre 271], f° 57.
140. A. M. M., compoix de Saint-Paul de 1435 [Joffre 252], f° 82 : Irla de sen Peyre Pinhan.
141. Oudot de Dainville, 1949, p. 160-161, Cahier de collecte de la taille du roi et du surcroît : « *irla de Peyre de Pinhan, hoir de Jaume Berthomieu* ». Le document a disparu et seule reste utilisable l'analyse de l'inventaire des archives.
142. Liber ,1884-1886, p. 99, n° LVIII.
143. Aigrefeuille, 1737, p. 44.
144. A. D. 34, 55 H 11 (1202) et 55 H 9 (août 1214), à cette dernière date, il n'est plus de ce monde.

aux Guilhem de Montpellier[145]. Un conflit envenima les relations entre Guillaume VII, fils de Sibille, d'une part, et Bernard, Guillaume et Raymond, frères et seigneurs de Pignan, d'autre part. Celui-ci s'apaisa en 1162 avec la signature d'un traité de paix et à cette occasion, les seigneurs de Pignan se reconnaissent vassaux des seigneurs de Montpellier[146]. Selon une reconnaissance de mars 1189, Ramond de Pinian tient le fief de Pignan de Guilhem VIII, seigneur de Montpellier[147], qui, lui-même, tient Pignan des comtes de Mauguio[148].

Avec Montpellier, Pignan fait partie des domaines constituant la dot de Marie, fille de Guilhem VIII[149] ; en conséquence, par son mariage avec Pierre II le 15 juin 1204, Pignan passe dans le domaine des rois d'Aragon[150]. Au cours du XIII^e^ siècle, les seigneurs de Pignan, apparaissent au gré des chartes. Ainsi, le 15 des calendes de juillet 1267, Guillaume, « *miles* » ; Bernard, damoiseau, fils de Philippe et petit-fils de Bernard ; Hermengaud, damoiseau, reconnaissent tenir du roi d'Aragon, seigneur de Montpellier, ce qu'ils possèdent aux château, terroir et seigneurie dudit lieu[151]. Dix ans plus tard, le 9 des calendes de mars 1276, Pierre de Pignan, damoiseau, fait reconnaissance et hommage à Jacques, roi de Majorque et seigneur de Montpellier, de tout ce qu'il tient de lui[152].

La liste des personnages portant le patronyme Pignan se poursuit avec un marchand, Pierre de Pignan, le 26 février 1293[153] ; un bourgeois, *Petrus de Piniano*, qui désigne son épouse Bernade héritière universelle dans son testament du 15 août 1302[154] ; un damoiseau, fils de Bernard de Pignan, le 23 juin 1328[155] ; un *P. de Pinha*, consul de la ville en 1329[156] ; Pierre de Pignan, damoiseau coseigneur dudit lieu le 4 novembre 1333[157], un poivrier les 8 juillet et 5 septembre 1377[158] ; un *P. de Pinhan*, viguier de Montpellier en 1387[159]. Enfin, d'après un texte toulousain du 8 octobre 1385, un marchand montpelliérain nommé Pierre de Pignan offre, à la suite d'un vœu fait à saint Jacques, une tasse d'argent destinée à la confection d'un reliquaire pour l'église Saint-Sernin de Toulouse[160].

145. Liber, 1884-1886, p. 581-602, n° CCCCII au CCCCXXI.
146. Liber, 1884-1886, p. 594, n° CCCCXVI. Devic, Vaissète, 1872-1896, t. V, col. 1258.
147. Berthelé, 1901-1907, continuation du cartulaire des Guilhem (AA1), p. 87, n ° 655, f° 26, art. 46.
148. Liber, 1884-1886, p. 160, n° LXXXVII. Berthelé, 1901-1907, p. 87, n° 655.
149. Liber, 1884-1886, p. 353, n° CCV.
150. Peyron, 1976.
151. Berthelé, 1901-1907, p. 413, f° 200, art. 580 ; p. 415, f° 201, art. 581 ; p. 416 f° 201 v°, art. 582.
152. Berthelé, 1901-1907, p. 74, f° 203, art. 587.
153. Oudot de Dainville, Gouron, 1974, p. 45, EE 278 (Armoire G, sac E, n° 190).
154. Reyerson, 2016, p. 63 : « I a will of 15 august 1302, Petrus de Piniano, burgensis, named his wife Bernada his universal heir » (renvoi à : A. M. M., Louvet 3091).
155. A. M. M., Inventaire, t. 12, p. 151, EE 760 (Armoire H, sac V, pièce LL, n° 36).
156. Thalamus parvus, 1841. A. M. M. AA 9, année 1329, fol. 87 v°.
157. A. D. 34, 2 E 95/369 f° 102 v°.
158. Oudot de Dainville, Gouron, Vals, 1984, p. 182 et 183, BB 17. Notes brèves de Pierre Gilles, notaire du consulat 1377-1378, fol. 7, n° 1846 et f° 9 v°, n° 1856.
159. A. M. M., AA9, année 1387, fol. 158.
160. Douais, 1906-1907, t. II, p. 78-85 : Trésors et reliques de Saint-Sernin à Toulouse. II, Comptes de la confrérie des corps saints. Registre des années 1383-1395.

Cette profusion d'individus plonge dans l'embarras et sans certitude nous en sommes réduits aux conjectures : il est probable qu'un des Pierre Pignan repérés puisse correspondre au premier propriétaire connu de la maison de la rue des Sœurs-Noires. En admettant que la demeure est longtemps restée dans la même famille, un des ancêtres du propriétaire aurait pu rendre hommage à Jacques Ier en juillet 1267. Un vassal des seigneurs de Montpellier, un chevalier du nom de Pignan, a pu accompagner son suzerain dans l'expédition. Malheureusement, aucun personnage du nom de Pignan n'a été repéré parmi les membres des expéditions de Majorque et de Valence… et à ce jour, même si les recherches doivent être complétées, il n'existe aucune certitude sur l'identité du bâtisseur de la demeure[161]. Seules les armes parlantes nous orientent vers cette hypothèse (fig. 65).

Chevalier dont la monture est couverte d'un caparaçon d'or à l'arbre de sinople (fig. 65).

161. Le graffiti « *Sans plus* » gravé sur la peinture de la fin du Moyen Âge serait-il une allusion à l'identité du propriétaire, en l'occurrence de Jacques Sans ? Il convient de rester prudent et de ne pas s'aventurer à des sur-interprétations hasardeuses car le graffiti est fort tardif et le terme si banal qu'il peut s'agir d'une coïncidence.

La question de la date

Pour replacer l'œuvre dans le temps, il existe un terminus *post quem* : la prise de Majorque, le 31 décembre 1229, et un terminus *ante quem* : la vente de Montpellier par Jacques III de Majorque au roi de France, Philippe IV de Valois, le 19 juin 1349[162]. Le temps des seigneurs aragonais puis majorquins correspond à la période d'essor économique pour l'oligarchie marchande de Montpellier. L'héraldique renvoie toutefois à une date assez haute. L'usure rend la lecture du blason du linteau hésitante entre les armes de Jacques d'Aragon qui placeraient la maison avant 1276, et celles de Majorque, avant 1349. Cependant, les autres blasons peints sur le linteau de la porte renvoient au début du XIII^e^ siècle.

De son côté, l'iconographie renvoie au XIII^e^ siècle. En effet, les navires sont dirigés à l'aide de rames de gouverne or le gouvernail d'étambot n'apparaît qu'au cours du XIII^e^ siècle. On retrouve les mêmes dispositions sur les graffitis de Santueri qui datent apparemment du XIII^e^ siècle.

Les équipements militaires appartiennent à une période assez haute permettant d'attribuer le décor au XIII^e^ siècle. Les fantassins et chevaliers sont protégés par un haubert, certains sont coiffés d'une cervelière de mailles. Les fantassins ne portent pas de chausse de mailles tandis que les cavaliers en sont nantis. Seul, un chevalier possède un heaume à facial et à timbre plat dont le modèle est attesté à la fin du XII^e^ siècle[163]. Les boucliers adoptent la forme d'un écu compatible avec le XIII^e^ siècle. Un des assaillants chrétiens possède une épée à pommeau rond ou plutôt discoïdal dont la forme est en usage entre le milieu du XII^e^ et le milieu du XV^e^ siècle[164]. La plupart des chevaux sont caparaçonnés or les housses ou caparaçons se généralisent au début du XIII^e^ siècle[165]. Enfin, l'arbalète n'est pas du tout anachronique dans le contexte de la conquête de Majorque.

162. Devic, Vaissète, 1872-1896, t. X, colonne, 1028.
163. Demay, 1880, p. 130.
164. Cirlot, 1978, p. 24. Vondra, 2015, p. 114.
165. Vondra, 2015, p. 143.

D'après les éléments architecturaux observables dans la maison, telle la fenêtre géminée couverte de deux arcs en plein cintre, les plus anciennes structures appartiennent au début du XIIIe siècle.
Si la dendrochronologie s'est malheureusement soldée par un échec en raison du peu de cernes contenus par les pièces de bois, l'analyse de la construction du plancher apporte de son côté quelques indices permettant de situer dans le temps sa mise en place. Ainsi, le système constructif utilisé par le charpentier est semblable à celui d'autres plafonds montpelliérains du milieu du XIIIe siècle, pour lesquels la dendrochronologie donne des datations utilisables. Frédéric Guibal obtient donc pour date d'abattage des arbres utilisés au logis du 9 rue de la Petite-Loge, 1220-1230 ; au logis de la Croix-d'Or, le deuxième quart du XIIIe siècle ; à l'hôtel de Chirac vers 1250-1260 ; à la maison des Carcassonne, 1270-1280.

Ensuite, plusieurs détails ornementaux aident à situer dans le temps la peinture du plafond. En effet, le style et quelques motifs des couvre-joints se retrouvent sur le plafond d'une des pièces du logis de la Croix-d'Or[166] : les rinceaux et, surtout, les fleurs à huit pétales dont le centre est formé par un cercle jaune au cœur rouge qui se retrouvent à l'identique dans les deux maisons (fig. 70 p. 79). Or, grâce à la dendrochronologie, l'abattage des arbres ayant servi à la construction du plafond de la Croix-d'Or date du deuxième quart du XIIIe siècle.
De plus, les motifs suggèrent une proximité chronologique avec le plafond du Palais Vieux des archevêques de Narbonne, c'est-à-dire vers le second quart du XIIIe siècle.
Enfin, il ne semble pas imaginable que la représentation de la prise de Majorque dans une demeure de Montpellier ait été exécutée longtemps après l'événement lui-même, surtout si le commanditaire a participé à l'expédition. En se réservant une séquence chronologique assez ample, la date d'exécution serait à placer entre 1230 et 1250.

166. 5 rue de la Croix-d'Or.

Épilogue

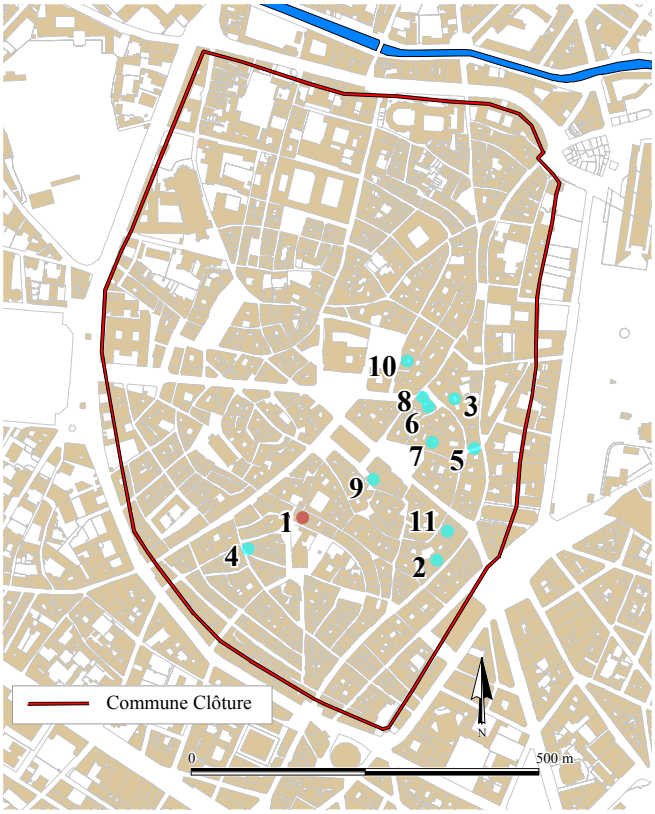
La maison de la rue des Sœurs-Noires se trouve dans la portion de la ville qui s'appelait la *Baylie*, celle qui dépendait du seigneur laïc, des Guilhem, puis des rois d'Aragon. Dans ce quartier se trouvent de belles demeures médiévales et l'une d'elles, à quelques dizaines de mètres de là, était, d'après les érudits, celle de la famille Tournamire où Marie de Montpellier aurait mis au monde, dans la nuit du 1er au 2 février 1208, Jacques, son fils et de Pierre II d'Aragon[167].

Ces découvertes récentes renouvellent la connaissance des demeures médiévales de Montpellier, de leurs décors intérieurs et de la manière d'y vivre dans l'intimité. L'identification d'un retable peint sur un mur, dans un coin de la salle, apporte également quelques informations matérielles sur la piété domestique, pratique restée jusqu'à présent insaisissable. Ensuite, le programme iconographique mis au jour constitue une source majeure et concrète sur les relations entretenues par la ville avec un de ses plus prestigieux seigneurs, roi d'Aragon, comte de Barcelone. Les Montpelliérains entretenaient un rapport ambigu avec Jacques 1er, partagés qu'ils étaient entre l'attachement pour l'enfant de leur ville baptisé dans l'église de Notre-Dame-des-Tables[168] et leur recherche d'indépendance vis-à-vis d'un souverain géographiquement éloigné par ses préoccupations politiques en terre ibérique.

Certes, la maison de la rue des Sœurs-Noires est honorable mais elle ne présente pas l'opulence affichée d'un riche marchand établi à proximité de Notre-Dame-des-Tables. Aussi n'y trouve-t-on pas le soin et le luxe qui caractérisent les décors des demeures de certains drapiers ou changeurs. En effet, la parcelle est de taille moyenne, le bois employé, de second choix, est sommairement équarri, le décor est traité avec économie en peignant simplement les étoiles plutôt qu'en les sculptant comme à la maison des Carcassonne, on n'y trouve pas non plus de pièces bois sculptées comme à l'hôtel de Mirman. Néanmoins ce décor témoigne d'une appartenance à un

167. Grasset-Morel, 1908, p. 236. Bonnet, 1928, p. 162. Sur cette maison du 2 rue Jacques-d'Aragon une plaque a été posée sur pour rappeller sa naissance à Montpellier.

168. Thalamus parvus, 1841, p. 331 : « *En l'an MCCVII* [1208 ns]*, lo primier dia de febrier e fon a divenres, nasquet en Jacme rei dAragon lo fill de la regina dona de Montpellier* ». Bonnet, 1928, p. 160-161. Bruguera, 1991, p. 10, chap. 5.



Répartition des plafonds peints du XIIIe-XIVe siècle à Montpellier (fig. 66).
1 : 3 rue des Sœurs-Noires.
2 : 10 Grand-Rue-Jean-Moulin (élément de plafond en remploi).
3 : 2 place Pétarque.
4 : 9 rue du Puits-du-Temple.
5 : maison des Roch (disparue).
6 : 9 rue de la Petite-Loge.
7 : 1 rue Collot.
8 : 22 rue de l'Aiguillerie.
9 : 3 rue de la Vieille.
10 : 7 place du Marché-aux-Fleurs.
11 : 5 rue de la Croix-d'Or.

groupe d'habitants aisés mais aux moyens financiers limités. Le décor civil manifeste clairement la réussite économique des Montpelliérains au temps des rois d'Aragon et de Majorque. Le goût pour les ambiances très colorées et les espaces surchargés de motifs apparaît finalement assez commun dans les demeures des notables établis dans le centre économique de la ville. La carte de répartition des plafonds peints se calque sur

Montpellier. 10 Grand'Rue-Jean-Moulin. Planche trouvée en remploi dans les maçonneries. Avec sa rosace sculptée et son décor polychrome, elle servait de sous-face à une maîtresse poutre. Milieu du XIII[e] siècle (fig 67).

celle des demeures de la classe dominante de la ville (fig. 66). Cependant, la maison semble être celle d'un chevalier, plutôt que d'un riche marchand, qui sut trouver son intérêt dans les entreprises militaires de Jacques 1[er]. En tout cas, il est certain que c'est celle d'un Montpelliérain ayant participé à l'expédition et qui a souhaité rappeler ses exploits aux côtés de son seigneur par une longue frise épique exposée au plafond de la chambre de parade. Probablement un seigneur de Pignan.
Au-delà des rapports historiques connus par les archives, la maison et son décor témoignent des liens qui unissaient la ville aux royaumes conquis par le roi Jacques. Il est sûr que le peintre connaissait, soit directement soit par la description, la topographie de Majorque. Or, fait remarquable, les décorateurs des maisons montpelliéraines ont largement puisé dans le répertoire mudéjar. Plusieurs de leurs œuvres rappellent avec leurs motifs d'entrelacs, l'influence d'un goût importé de la péninsule Ibérique. En 1991, nous reprenions à notre compte l'hypothèse proposée par Jacques Peyron et Robert Saint-Jean que Montpellier fut fortement marqué par son rôle dans la reconquête[169]. Plusieurs décors montpelliérains sont à rapprocher de ceux qui se trouvent en Catalogne. Il suffit de citer comme exemples la rosace sculptée trouvée à la Grand-Rue rappelant le plafond de la sacristie de Tarragone (fig. 67) ou les ornements de l'hôtel de Mirman et surtout le plafond de la rue Collot peint par un artiste qui maîtrise parfaitement le tracé des entrelacs à la mode de l'art islamique (fig. 68). Ce dernier démontre de manière incontestable l'introduction à Montpellier du goût pour l'esthétique mudéjare. C'est le même décorateur qui a orné les plafonds de la rue Collot et de la maison des Carcassonne et il y a fort à parier que le nettoyage de la planche de sous-face de la poutre de la maison des Carcassonne révélera un motif d'entrelacs semblable à celui de la rue Collot. Il faudra alors s'interroger sur l'éventuelle présence de peintres sarrasins au sein des équipes de décorateurs travaillant à Montpellier au cours des années qui ont suivi les conquêtes de Jacques 1[er].

169. Saint-Jean, Peyron 1970.

Montpellier, 1 rue Collot. Entrelacs de style mudéjar. La peinture de ce plafond a été exécutée par le même atelier que celui qui a réalisé celle du plafond de la maison des Carcassonne (fig. 68).

Et, si ces artistes ne sont pas des migrants, ils connaissaient assurément les décors d'al-Andalus.

Enfin l'intérêt documentaire et historique s'avère majeur. Sur la poutre, la *Madîna Mayūrqa* devient le sujet principal vers lequel tout converge. L'œuvre s'ajoute à la série de celles où le thème de l'expédition de Majorque est traité : les deux décors des palais barcelonais que les historiens datent de la fin du XIII[e] siècle. Après Barcelone, la peinture montpelliéraine est la troisième occurrence du cycle épique, et probablement une des plus anciennes si ce n'est la plus ancienne puisqu'elle apparaît comme une œuvre du milieu du XIII[e] siècle.

Après la conquête de l'île, Jacques attribue aux Montpelliérains cent maisons de Majorque en récompense de l'aide apportée lors de la conquête afin que ceux qui le souhaitaient puissent s'y installer. L'événement a donc marqué l'histoire de la ville dont la fortune s'appuie sur l'activité de ses navigateurs et marchands en relation régulière avec l'ensemble du bassin méditerranéen. Les marins trouvaient leur intérêt dans la mise en sécurité de ce coin de la Méditerranée. Ainsi, un Montpelliérain du XIII[e] siècle a rendu hommage à son seigneur en faisant peindre dans sa demeure, avec une fidélité remarquable, le cycle des événements bien connus par le *Llibre del rei en Pere d'Aragó*, de Bernat Desclot, et parfaitement conforme au récit du *Llibre dels feits del rei en Jacme.*

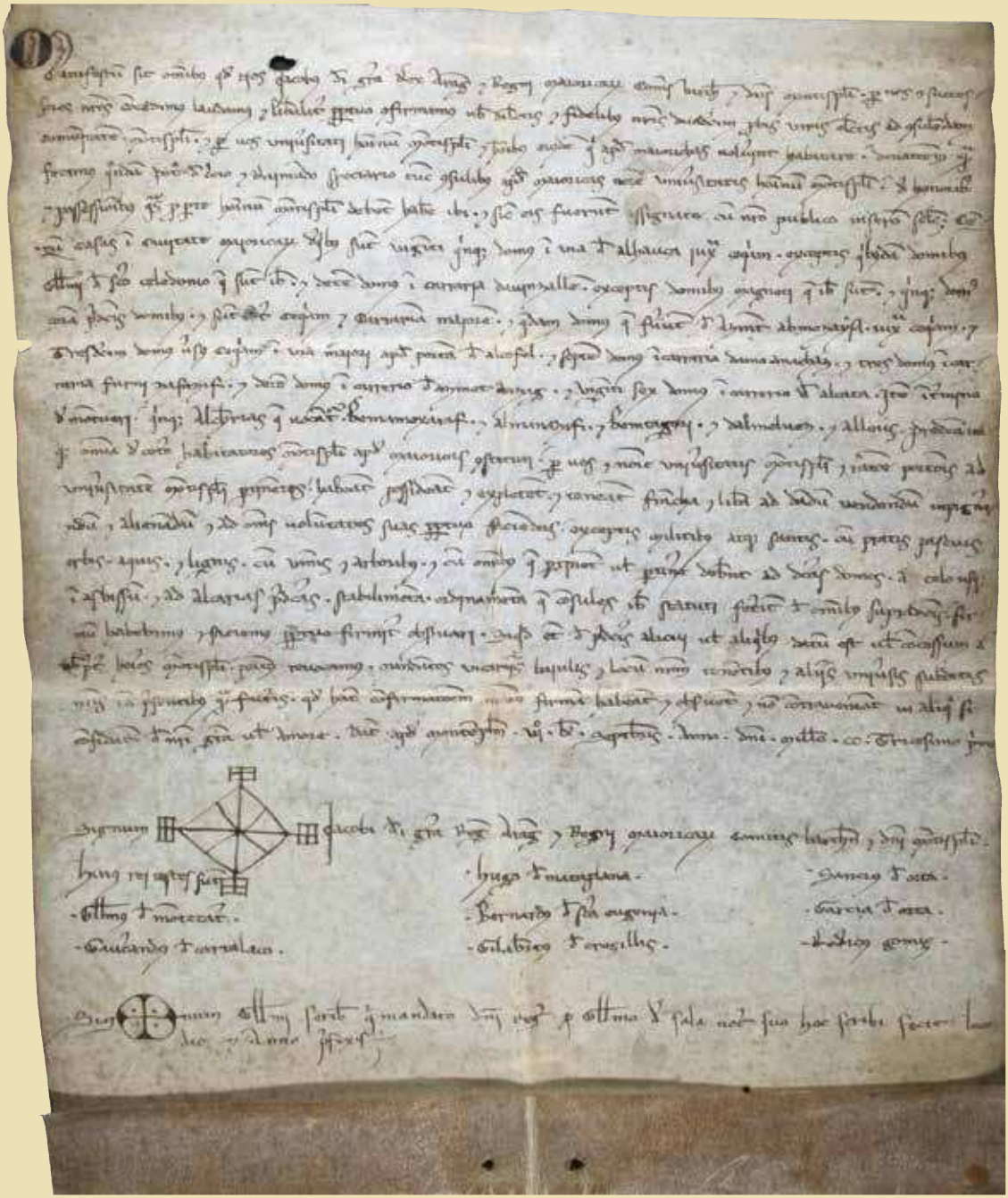
Donation aux Montpelliérains de cent maisons de Majorque par Jacques d'Aragon

Montpellier, le 27 août 1231. Donation par Jacques d'Aragon aux Montpelliérains de cent maisons de Majorque et de cinq domaines de l'île. Archives municipales de Montpellier, Louvet 4237. Deux copies de cet acte sont conservées aux archives municipales, l'une dans le Grand Thalamus (AA4), f° 33 article 61, n° 671, l'autre Livre noir (AA7), f° 42.
Ce texte latin est explicité p. 54.

« *Manifestum sit omnibus quod nos Jacobus, Dei gratia rex Aragonis et regni Maioricarum, comes Barchinonie et dominus Montispessulani, per nos et successores nostros, concedimus, laudamus, et liberaliter perpetuo confirmamus vobis, dilectis et fidelibus nostris, duodecim probis viris electis ad consulendam Communitatem Montispessulani, et per vos universitati hominum Montispessulani, et hominibus ejusdem qui apud Maiorichas voluerint habitare, donationem quam fecimus quondam Petro de Crecio et Raimundo Speciario, tunc consulibus apud Majoricas, nomine universitatis hominum Montispessulani, de honoribus et possessionibus quas pro parte hominum Montispessulani debent habere ibi, et sicut eis fuerunt assignate cum nostro publico instrumento, scilicet centum casas in civitate Maioricarum dequibus sunt viginti quinque domus in via de Alhauca iuxta ceqiam exceptis quibusdam domibus Guillermi de sancto Celedonio*[170] *que sunt ibi. Et decem domus in carraria Dauvizallem exceptis domibus magneti que ibi sunt. Et quinque domus coram predicte domibus et sunt inter ceqiam et carrariam maiorem. Et quedam domus que fuerunt de Azmunt ab Mozayla iuxta ceqiam. Et tresdecim domus versus ceqiam in via maiori apud portam de Alcofol*[171]*. Et septem domus in carraria damo Anachas. Et tres domus in carraria furni Zafazif. Et decem domus in carraria de Azmet Anzag et viginti sex domus in carrerio de Alcata. Item in termino de Montueri quinque alchyrias que vocantur Beniamoxaras et Almanazifi et Benitagon et Dalmeluez et Alleus. Predicta itaque omnia de cetero habitatores Montispessulani apud Majoricas constituti per vos, in nomine universitatis Montispessulani, et ratione portionis ad universitatem Montispessulani pertinentis habeant possideant et expletent et teneant francha et libera ad dadum, vendendum, inpignorandum et alienandum, et ad omnes voluntates suas perpetuo faciendas, exceptis militibus atque sancis, cum pratis, pascuis, herbis, aquis et lignis, cum vineis et arboribus, et cum omnibus que pertinent vel pertinere debent ad dictas domos a celo usque in asbyssum et ad Alcarias predictas stabilimenta ordinamenta que consules ibi statuti fecerint de omnibus supradictis firmum habebimus et faciemus perpetuo firmiter observari. Siquid etiam de predicte alicui vel aliquibus datum est vel concessum nobis predicti homines Montispessulani penitus revocamus mandantes vicariis baiulis et locum nostrum tenentibus et aliis universis subditis nostris tam presentibus quam futuris quod hanc confirmationem nostram firmam habeant et observent et non contraveniant in aliquo si confidant de nostra gratia vel amor. Datum apud Montempessulanum VI° kal. septembris, anno Domini millo CC tricesimo primo.*
Signum Jacobi Dei gratia regis Aragonum et regni Maioricarum, comitis Barchinonie et dominus Montispessulani. Hujus rei testes sunt[172]*, Guillelmus de Montecatano, Gaucerandus de Cartallaco, Hugo de Mataplano, Bernardus de Sancta Eugenia, Gilabertus de Crozillis, Sancius de Orta, Garcia de Orta, Rodericus Gomis. Signum Guillelmi scribus qui mandato Domini Regis pro Guillelmo de Sala notario suo, hec scribi fecit, loco, die et anno prefexis.* »

170. Un des vassaux de l'infant du Portugal qui s'est joint à l'expédition.
171. La porte Bab-al-Kofol (ou de Bab-al-Khal, puis de Santa Margarita) par laquelle le roi Jacques est entré dans la ville en 1229.
172. Parmi ces témoins figurent quelques chevaliers ayant participé à la conquête de Majorque.

Charte de donation par Jacques d'Aragon de cent maisons et cinq domaines de Majorque aux Montpelliérains (fig. 69).



Bibliographie

Adam (Paul), *Traité du blason et armorial catalan de Steve Tamburini. Boletín de la Real Academia de buenas letras de Barcelon*a, XXIX, 1961-1962.

Aigrefeuille (Charles d'), *Histoire de la ville de Montpellier depuis son origine jusqu'à notre temps ; avec un abrégé historique de tout ce qui précéda son établissement ; à laquelle on a ajouté l'histoire particulière des juridictions anciènes et modernes de cette ville, avec les statuts qui lui sont propres*, Montpellier, Jean Martel, 1737.

Alonso López (Victor), *Pintant la conquesta de Mallorca*, Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona, novembre 2013.

Barral (Marcel), *Les noms de rues à Montpellier du Moyen Âge à nos jours*, Montpellier, Pierre Clerc, 1989.

Bernardi (Philippe), « Décor et support : quelques éléments de terminologie relatifs aux charpentes peintes médiévales ». *Plafonds peints médiévaux en Languedoc, Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, p. 51-65.

Berthelé (Joseph), *Archives de la ville de Montpellier : inventaire et documents ; inventaire du « grand chartrier » rédigé en 1662-1663*, Montpellier, Serre et Roumégous, 1896, t. I, 3e fasc.

Berthelé (Joseph), *Archives de la Ville de Montpellier. Inventaires et documents publiés par les soins de l'administration municipale. Tome troisième : Inventaire des cartulaires de Montpellier (980-1789), cartulaire seigneurial et cartulaires municipaux*, Montpellier, Serre et Roumégous, 1901-1907.

Berti (Graziella), Pastor Quijada (Javier), Rosselló Bordoy (Guillem), *Naves andalusíes en cerámicas*, Palma de Mallorca, Museu de Mallorca, 1993.

Bonnet (Émile), « Les séjours à Montpellier de Jacques le Conquérant, roi d'Aragon ». *Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier*, 2e série, t. IX, 21e fasc., 1928, p. 153-232.

Boos (Emmanuel), Châtenet (Monique), David (Christian), *Les Armoiries, lecture et identification*, Paris, Inventaire général, 1994.

Bourin (Monique), Puchal (Georges), *Plafonds peints de Narbonne*, Montpellier, DRAC Languedoc-Roussillon, Collection Duo, 2016.

Bover de Rosselló (Joaquín María), *Memoria de los pobladores de Mallorca despues de la ultima conquista por d. Jaime I de Aragon, y noticia de las heredades asignadas a cada uno de ellos en el reparto general de la isla. Sacada de varios codices, historias y documentos ineditos*, Palma : Imprenta de los Socios Gelabert y Villalonga, 1838.

Bruguera (Jordi), *Llibre dels fets del Rei En Jaume*, Barcelona, Editorial Barcino, 1991.

Buchon (Jean Alexandre C.), *Chroniques étrangères relatives aux expéditions françaises pendant le XIIIe siècle*, Paris, Auguste Desrez, 1840.

Busquets Mulet (Jaime), « El códice latinoarabigo del repartimiento de Mallorca ». *Boletín de la Sociedad arqueológica Luliana,* LXVIII[e] année, t. XXX, 1952, p. 708-758.

Cirlot (Maria Victoria), « La evolucion de la espada en la sociedad catalana de los siglos XI-XIII ». *Gladius*, t. XIV, 1978, p. 9-58.

Dameto (Juan Bautista), *Historia general del reino de Mallorca*, Mallorca, Gabriel Guasp, 1632.

Dameto (Juan Bautista), *Historia general del reino de Mallorca escrita por los cronistas Juan Dameto, Vicente Mut y Gerónimo Alemany (3 Vols.). Segunda edición corregida e ilustrada con abundantes notas y documentos y continuada hasta nuestros días por D. Miguel Moragues Pro y Joaquín María Bover*, Palma, Impr. nacional à cargo de D. J. Guasp y Pascual, 1840-1841.

Demay (Germain), *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux*, Paris, D. Dumoulin et Cie, 1880.

Desclot (Bernardo ou Bernat), *Historia de Cataluña, compuesta por Bernardo Desclot cauallero Catalan, de las empresas hechas en sus tiempos, por los Reyes de Aragon, hasta la muerte de don Pedro el grande tercero deste nombre, Rey de Aragon y de Sicilia, conde de Barcelona*, Barcelona, Sebastian de Cormellas al Call, y asu costa, 1616.

Desclot (Bernat), *Crónica del Rey en Pere e dels seus antecessors passats* per Bernat Desclot ; *ab un prefaci sobre'ls cronistas catalans per Joseph Coroleu*, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives.

Devic (Dom Claude), Vaissète (Dom Joseph), *Histoire générale du Languedoc avec des notes et les pièces justificatives*, Toulouse, Édouard Privat, 1872-1896.

Domenge i Mesquida (Joan), Sureda i Jubany (Marc), *Fragments des sostres de fusta pintats del Museu Episcopal de Vic. Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, p. 229-263.

Douais (Célestin), *Documents sur l'ancienne province du Languedoc*, Paris-Toulouse, Picard-Privat, 1906-1907.

Durliat (Marcel), *L'Art dans le royaume de Majorque*, Toulouse, Privat, 1962.

Escuret (Louis-H.), *Jacques 1[er], roi d'Aragon, seigneur de Montpellier*, Montpellier, l'auteur, 1966.

Fabre (Ghislaine), Lochard (Thierry), *Montpellier : la ville médiévale*, Paris, Imprimerie nationale, 1992.

Fabre de Morlhon (Jacques), *Le Montpellier des Guilhem et des rois d'Aragon*. Albi, Ateliers professionnels de l'Orphelinat Saint-Jean, 1967.

Flandio de La Combe (Jean-Baptiste), *Guide de Montpellier ou contrôle manuel et distribution de la ville de Montpellier en sixains, isles & rues ; le nom des isles & leur numéro, le nom des propriétaires des maisons, & les numéros de chaque porte. Le tout conformément au nouveau plan dressé par M. Flandio de la Combe*, Montpellier, Jean-François Picot, 1788.

Fontana Jauma (Rei), *Un plànol de la Sequia de la Vila del segle XIV (Ciutat de Mallorca)*, Palma, Ajuntament de Palma de Mallorca, 1984.

Fourquin (Noël), Rigaud (Philippe), *De la Nave au Pointu : glossaire nautique de la langue d'oc (Provence, Languedoc) des origines à nos jours*, Saint-Tropez, Toulon, Objectif Mer et Capian Méditerranée, 1993.

Gay (Victor), *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Auguste Picard, 1928-1929.

Genty (Roselyne), *Recherches sur la peinture murale civile en Bas-Languedoc à travers trois exemples principaux à Montpellier, Ribaute-les-Tavernes, le Miral,* Mémoire de maîtrise, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1984.

Germain (Alexandre), *Histoire de la commune de Montpellier depuis son origine jusqu'à son incorporation définitive à la monarchie française ; rédigée d'après les documents originaux, et accompagnée de pièces justificatives, presque toutes inédites,* Montpellier, Jean Martel Aîné, 1851.

González Gozálo (Elvira), Oliver Font (Bernat), Durán Vadelle (Margarita), « Los grafitos medievales del castillo de Santueri (Felanitx, Mallorca) ». *Actes du XI^e Colloque international de glyptographie de Palma de Majorque du 2 au 9 juillet 1998*, s. l. : Centre International de Recherches Glyptographiques, 2000, p. 229-249.

Grasset-Morel (Louis), *Montpellier, ses sixains, ses îles, ses rues et ses faubourgs,* Montpellier, Louis Vallat, 1908.

Guibal (Frédéric), *Analyse dendrochronologique du plafond de la maison, 3 rue des Sœurs-Noires*, Aix-en-Provence : Institut Méditerranéen de Biodiversité et d'Écologie – UMR 7263 CNRS. Aix-Marseille Université, février 2017. Archives CRMH, DRAC occitanie site de montpellier.

Guiraud (Louise), *Recherches topographiques sur Montpellier au Moyen Âge : formation de la ville, ses enceintes successives, ses rues, ses monuments, etc. avec quatre plans*, Montpellier, Camille Coulet, 1895.

Guiraud (Louise), *Julius Pacius en Languedoc (1597-1616) avec documents inédits*, Montpellier, Valat, 1910 (Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, 2^e série, t. IV, p. 300-331).

Gutierrez Lloret (Sonia), *Elementos del urbanismo de la capital de Mallorca : funcionalidad espacial*, Palma, Museu de Mallorca, 1987.

Huici Miranda (Ambrosio), Desamparados Cabanes Pecourt (Maria), *Documentos de Jaime I de Aragón*, Valencia, Anubar, 1979-1988.

Ibn ʿAmīra Al Mahzumī, *Kitab Tarih Mayūrqa : Crónica árabe de la conquista de Mallorca* (edición y estudio Muhammad Ben Maʿmar ; traducción al castellano Nicolau Roser Nebot y Guillem Roselló Bordoy), Mallorca, Université des îles Baléares, 2009.

Illouze (Albert), Rigaud (Philippe), « Les graffiti médiévaux de l'abbaye de Montmajour ». *Bilan scientifique SRA 1993*, Aix-en-Provence, DRAC PACA, 1994, p. 90.

La Roque (Louis de), *Armorial de la noblesse de Languedoc. Généralité de Montpellier*, Montpellier, Félix Seguin ; Paris, Firmin Didot frères – E. Dentu, 1860.

Le Deschault de Monredon (Térence), Le décor peint de la maison médiévale : orner pour signifier en France avant 1350, Paris, Picard, 2015.

Lecoy de La Marche (Albert), *Les relations politiques de la France avec le royaume de Majorque*, Paris, Ernest Leroux, 1892.

Le Flottage sur l'Aude, Limoux, Fédération Aude Claire, octobre 1999.

Liber instrumentorum memorialium, cartulaire des Guillems de Montpellier, Montpellier, Société archéologique de Montpellier, 1884-1886.

Marsilio (Pedro), *Historia de la conquista de Mallorca. Cronicas ineditas de Marsilio y de [Bernat] Desclot en su testo lemosin, vertida la primera al castellano y adicionada con numerosas notas y documentos por D. Jose Maria Quadrado*, Palma, Estevan Trias, 1850.

Mas Latrie (M. L. de), *Traités de paix et de commerce et documents divers concernant les relations des chrétiens avec les Arabes de l'Afrique septentrionale au Moyen Âge, recueillis par ordre de l'Empereur et publiés avec une introduction historique*, Paris, Plon, 1866.

Mérindol (Christian de), *Images du royaume de France au Moyen Âge*. Pont-Saint-Esprit, Conseil général du Gard, 2013, p. 70-74.

Nougaret (Jean), « Gabian. Le château des évêques de Béziers ». *Images oubliées du Moyen Âge : les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, Montpellier, Montpellier, DRAC Languedoc-Roussillon, Collection Duo, 2011, p. 64 à 65.

Oudot de Dainville (Maurice), *Archives de la ville de Montpellier : inventaire Joffre, archives du greffe de la maison consulaire, armoire D*, Montpellier : L'Abeille, 1943, t. VIII.

Oudot de Dainville (Maurice), *Archives de la ville de Montpellier. Inventaires et documents publiés par les soins de l'administration municipale, t. IX. Inventaire de Joffre. Archives du greffe de la maison consulaire, armoire D (suite)*, Montpellier, L'Abeille, 1949.

Oudot de Dainville (Maurice), Gouron (Marcel), Vals (Liberto), *Archives de la ville de Montpellier, t. XIII. Inventaire analytique série BB (notaires et greffiers du consulat, 1293-1387)*, Montpellier, Tour des Pins, 1984.

Peyron (Jacques), *Jacques Ier, l'homme et le conquérant (1208-1276). Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 42, 1976, p. 211-226.

Peyron (Jacques), « Ce qui reste des châteaux du temps des Rois de Majorque dans la Baronnie de Montpellier ». *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. 35, 824-825, 1976, p. 218-233.

Próspero de Bofarull y Mascaró (D.), *Repartimientos de los reinos de Mallorca, Valencia y Cerdeña, publicados de real órden*, Barcelona : Imprenta del Archivo, 1856, tome XI de la *Colecçión de documentos inéditos del archivo general de la corona de Aragon*.

Renouvier (Jules), Ricard (Adolphe), *Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier*. Mémoires de la Société archéologique de Montpellier, 1re série, t. II, 1850, p. 135-350.

Reyerson (Kathryn L.), *Women's networks in medieval France. Gender and community in Montpellier, 1300-1350*, USA Palgrave Macmillan, 2016.

Rigaud (Anne), *Rapport de traitement de conservation de peintures murales gothiques représentant des saints sous une architecture*, Logrian-Florian, 2016. Archives CRMH, DRAC Occitanie site de Montpellier.

Rigaud (Anne), *Dossier technique des ouvrages exécutés sur un plafond médiéval représentant une bataille pédestre, équestre et navale*, Logrian-Florian, 2016-2017. Archives CRMH, DRAC Occitanie site de Montpellier.

Rigaud (Anne), *Montpellier, Sœurs-Noires. Peinture murale gothique représentant un quadrilobe. Dossier des ouvrages exécutés en juin 2017*, Logrian-Florian, 2017.

Romestan (Guy), « Les marchands de Montpellier et la leude de Majorque pendant la première moitié du XIVe siècle ». *Majorque, Languedoc et Roussillon de l'Antiquité à nos jours. Actes du LIIIe congrès de la Fédération historique du Languedoc et du Roussillon organisé à Palma de Mallorca les 16 et 17 mai 1980 par la « Societat Archeològica Luliana »*, Montpellier, Fédération historique du Languedoc et du Roussillon, 1982, p. 53-60.

Rosselló Bordoy (Guillem), *Mallorca 1232 : colectivos urbanos, órdones militares y reparto del botin*. *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, p. 461-483.

Saint-Jean (Robert), Peyron (Jacques), *Un plafond peint de style Mudéjar découvert à Montpellier*. *Fédération Historique du Languedoc Méditerranéen et du Roussillon* (Perpignan, 1969), Montpellier, 1970.

Santamaría (Álvaro), *Los consells municipales de la corona de Aragon mediado el siglo XIII. El sistema de cooptacion*. Madrid, Instituto Nacional de Estudios Juridicos. Anuario de Historia del Derecho Español, 1981.

Santamaría Arández (Álvaro), « El patrimonio de los comunidates de Marsella y de Montpeller en el repartimiento de Mallorca ». *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, 2e série, t. XV, 1987, p. 104-133.

Sournia (Bernard), Vayssettes (Jean-Louis), *Montpellier : la demeure médiévale*, Paris, Imprimerie nationale, 1991.

Sournia (Bernard), Vayssettes (Jean-Louis), *Montpellier : la demeure classique*, Paris, Imprimerie nationale, 1994.

Sournia (Bernard), Vayssettes (Jean-Louis), « Trois plafonds montpelliérains du Moyen Âge ». *Plafonds peints médiévaux en Languedoc. Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2009, p. 149-171.

Sournia (Bernard), Vayssettes (Jean-Louis), avec les contributions de Pascal Maritaux et de Frédéric Guibal, *L'ostal des Carcassonne. La maison d'un drapier montpelliérain du XIIIe siècle*, Montpellier, DRAC Languedoc-Roussillon, Collection Duo, 2014.

Thalamus parvus, le petit thalamus de Montpellier, publié pour la première fois d'après les manuscrits originaux par la Société Archéologique de Montpellier, Montpellier, Jean Martel Aîné, 1841.

Tourtoulon (Charles de), *Études sur la maison de Barcelone. Jacme Ier le Conquérant, roi d'Aragon, comte de Barcelone, seigneur de Montpellier d'après les chroniques et les documents inédits*, Montpellier, Gras, 1863-1867.

Tourtoulon (Charles de), *Les Français aux expéditions de Mayorque et Valence sous Jacques le Conquérant, roi d'Aragon, 1229-1238.* Extrait de la *Revue nobiliaire*, t. IV, 1866, Paris, J.-B. Dumoulin, 1866.

Vinas (Agnès et Robert), *La conquête de Majorque : textes et documents*, Perpignan, Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales, 2004.

Vinas (Agnès et Robert), *Le Livre des faits de Jaume le Conquérant*, Perpignan, Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales, 2007.

Vondra (Sylvain), *Le costume militaire médiéval. Les chevaliers catalans du XIIIe au début du XVe siècle. Étude archéologique*, Toulouse, Nouvelles Éditions Loubatières, 2015.

Zurita (Geronimo [Çurita]), *Anales de la Corona de Aragon compuesto por Geronymo Zurita*, Zaragoça, Colegio de S. Vicento Ferrer, por Lorenço de Robles ; impressor del mismo Reyno, 1610, t. I.

Fleur à huit pétales et cœur évidé séparant les monstres et animaux fantastiques de la face nord de la poutre (fig. 70).

Ouvrage publié par la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Occitanie
Conservation régionale des monuments historiques (CRMH)
Hôtel de Grave
5 rue de la Salle l'Évêque - CS 49020
34967 Montpellier Cedex 2
Tél. 04 67 02 32 00 / Fax 04 67 02 32 04
Hôtel Saint-Jean
32 rue de la Dalbade - BP 811
31080 Toulouse cedex 6

Directeur de la publication
Laurent Roturier, directeur régional des affaires culturelles

Rédacteur en chef
Laurent Barrenechea, conservateur régional des Monuments historiques

Coordination scientifique
Hélène Palouzié, conservatrice régionale adjointe des Monuments historiques

Coordination éditoriale
Michèle François, chargée d'études documentaires
Fabienne Tuset, secrétaire de documentation

Graphisme
Charlotte Devanz

Relecture
Stéphanie Quillon

Photogravure et impression
Pure impression, Mauguio

Achevé d'imprimer
décembre 2017

Dépôt légal
décembre 2017

ISBN n° 978-2-11-139703-3

Crédits photographiques

Iouri Bermond, SRA, DRAC Occitanie : fig. 66
Calveras/Mérida/Sagristà, Museu Nacional d'Art de Catalunya :fig. 45, 46, 54, 55
Michel Descossy, Inventaire général Région Occitanie : fig. 4
Marc Kérignard, Inventaire général Région Occitanie : couverture, p. 1 et 7, fig. 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 25 bis, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 33 bis, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 50, 52, 59, 59 bis, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 70.
Archives municipales de Montpellier : fig. 69
Georges Puchal/RCPPM : fig. 56
Anne Rigaud : fig. 7, 8, 9, 15, p. 26-27 fig. A, B, C, D
Jean-Pierre Sarret/Commune de Lagrasse. : fig. 10
J. Joan Tous, Museu de Mallorca : fig. 58
Jean-François Valette : fig. 49, 51, 53
Jean-Louis Vayssettes, SRA, DRAC Occitanie : fig. 1, 2, 3, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 17, 44, 57, 67, 68 et le schéma de la prise de Majorque aux pages 34 et 41.

Remerciements

L'étude publiée dans ce Duo n'aurait pas été possible sans le recours aux fonds et collections des Archives municipales de Montpellier, des Archives départementales de l'Hérault, de l'Inventaire général de la Région Occitanie, du Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC, Barcelone), du Museu de Mallorca (Palma de Majorque).

Nos remerciements s'adressent aux propriétaires du 3 rue des Sœurs-Noires, à Madame Suzanne Gibert et à tous ceux qui ont apporté leur aide :
Henri Amouric, Jean-Marie Baroy, Laure Barthet, Iouri Bermond, Pierre-Joan Bernard, Françoise de Brunelis, Jordi Camps i Soria, Aymat Catafau, Vérène Charbonnier, Delphine Christophe, Yvon Comte, Alicia Cornet, Thierry Dubessy, Christian Fabre, Christine Feuillas, Robert Gourrier, Isabelle Hirschy, Marc Kérignard, Henri Marchesi, Joanna Maria Palou i Sampol, Hervé Petitot, Gabriel Poisson, Marie-Claire Pont, Annick et Jérôme Saunière, Clémence Segalas-Fricaud, Marie-Françoise et Jean-François Valette, Françoise et Richard Wyatt.

Les décors, objets de cette publication, se trouvent dans des espaces privés et inaccessibles au public. Pour cette raison et pour le respect des habitants de l'immeuble, nous vous sommes reconnaissants de ne pas entreprendre de démarches intrusives qui troubleraient la tranquillité des résidents.

monuments duo objets

Edités par la direction régionale des affaires culturelles Occitanie (conservation régionale des Monuments historiques), les ouvrages de la collection « Duo » proposent au public de découvrir des chantiers de restauration du patrimoine monumental et mobilier, des édifices labellisés « Patrimoine du XXe siècle » ou encore des immeubles et objets d'art protégés au titre des monuments historiques, dans l'ensemble de la région.

La conquête de Majorque par Jacques d'Aragon. Iconographie d'un plafond peint montpelliérain du XIIIe siècle

Cette publication nous fait partager le mystère de la découverte d'une œuvre majeure, unique en Occitanie, un plafond peint conservé dans une maison de Montpellier inscrite au titre des Monuments historiques. Elle relate une épopée qui fait songer à celle de la tapisserie de la reine Mathilde. L'histoire est plus jeune de deux siècles et nous renvoie au 31 décembre 1229, à l'époque des rois d'Aragon et représente la prise de l'île de Majorque, épisode essentiel de la *Reconquista* de la péninsule Ibérique par Jacques d'Aragon (1208-1276), comte de Barcelone, seigneur de Montpellier. Il s'engage dans un vaste projet d'extension de son domaine en reprenant les royaumes occupés par les musulmans d'al-Andalus. Au cours de l'épopée, les seigneurs catalans, aragonais, languedociens, béarnais, provençaux, navarrais et français qui l'accompagnaient, trouvèrent leurs heures de gloire et de fortune. Ces peintures nous rappellent que Montpellier a appartenu successivement aux souverains aragonais puis majorquins entre 1204 et 1349.

Direction régionale des affaires culturelles Occitanie
ISBN : 978-2-11-139703-3
Diffusion gratuite - NE PEUT ÊTRE VENDU