

---

# AMBITION ET ILLUSION FASTUEUSES : DEUX CHEMINÉES DU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE AU CHÂTEAU DE BOUISSE<sup>1</sup>

Colin DEBUICHE \* et Sarah MUNOZ \*\*

---

Le château féodal de Bouisse, largement remanié au XVII<sup>e</sup> siècle sous l'impulsion des propriétaires Gérard de Saint-Jean de Moussoulens et Catherine de Goût, abrite deux cheminées élevées aux alentours de 1659-1660. Ces deux éléments d'apparat au décor peint, de qualité et de conservation diverses, sont des témoins d'une ambition artistique et honorifique qui mérite d'être valorisée. L'étude de ces cheminées permet de mieux comprendre la diffusion et la persistance des modèles artistiques, ainsi que les procédés de revendication et d'affichage sociaux.

**Mots-clés** : architecture, peinture, stuc, château, cheminée, décor, Bouisse, Saint-Jean de Moussoulens.

*Sumptuous ambition and illusion : two 17th c. fireplaces at the château de Bouisse. The feudal Chateau de Bouisse, considerably restored in the 17th C. under the impetus of the then owners, Gérard de Saint-Jean de Moussoulens and Catherine de Goût, contains two fireplaces built between 1659-1660. These two features, sumptuously decorated but of an uneven quality and preservation, bear witness to an ambition both artistic and distinctive, which is worthy of attention. A study of these chimney pieces reveals the extent and range of these decorative features as well as the way in which contemporary society wished to proclaim itself.*

---

Situé au cœur des Hautes Corbières, le château de Bouisse, construit au XIII<sup>e</sup> siècle, devint au XVII<sup>e</sup> siècle, après la succession de plusieurs propriétaires, la possession de la famille de Saint-Jean de Moussoulens<sup>2</sup>. Gérard de Saint-Jean de Moussoulens acquit la baronnie par acte du 30 décembre 1650 passé chez maître Farenc, notaire de Carcassonne<sup>3</sup>. L'acte rapporte qu'Antoine d'Hautpoul abandonna la baronnie à Gérard de Saint-Jean qui était alors âgé de quarante-deux ans. Gérard, fils de François de Saint-Jean de Moussoulens, sieur de Lagarde, et de Catherine de Voisins, appartenait à une famille du Lauragais reconnue au XVII<sup>e</sup> siècle comme étant « considérable dans le diocèse de Carcassonne »<sup>4</sup>. Il fut capitaine au régiment de Normandie et s'illustra notamment lors de la bataille de Leucate en 1637, où il commanda cinquante gentilshommes<sup>5</sup>. Il fut également gouverneur de Termes en 1652<sup>6</sup>. Il se maria avec Catherine Dupont de Goût en 1633, qui appartenait à la noblesse de robe de Montpellier et qui mourut vers 1645<sup>7</sup>. Gérard de Saint-Jean et ses enfants n'habitèrent pas le château dès 1650 car des travaux devaient être effectués pour les accueillir<sup>8</sup>. Contrairement à la majorité des anciens propriétaires, la famille vécut néanmoins de façon régulière à Bouisse à partir de 1670.

Le seigneur débuta les travaux du château après le traité des Pyrénées, en 1659, qui clôtura

une longue série de conflits avec l'Espagne<sup>9</sup>. Les travaux qu'il mena consistèrent principalement à construire un bâtiment plus vaste en agrandissant le corps de logis principal et en y aménageant un escalier rampe sur rampe, à transformer l'ancien donjon et à ajouter des annexes, une terrasse et une basse-cour<sup>10</sup>. Le château de plan rectangulaire est composé de trois corps de bâtiment en U et cantonné de tours losangés. Les deux ailes droites en retour d'équerre délimitent une cour approximativement carrée, fermée par un mur de clôture faisant face au corps de logis principal. Le portail d'entrée, la porte du corps de logis principal et le grand escalier sont au même droit. Cet axe de circulation est légèrement décentré par rapport au plan du château. La relative irrégularité de la cour et la dissymétrie de l'axe de circulation s'expliquent par l'héritage médiéval du parcellaire et par la volonté de ne pas placer l'escalier au centre du corps de logis principal afin de conserver un important espace barlong, à gauche de l'escalier, destiné aux salles d'apparat, au rez-de-chaussée et à l'étage. Ces dernières abritent deux cheminées monumentales en pierre au décor de stuc sculpté et peint.

Si deux études, menées par Gustave-Joseph Mot et par Suzanne Nelli, respectivement en 1959 et 1978, ont porté sur le château de Bouisse, une analyse plus précise des deux cheminées du XVII<sup>e</sup> siècle et de leur décor n'avait pas encore été

produite<sup>11</sup>. Or, ces deux morceaux d'architecture sont représentatifs de foyers artistiques ruraux, trop souvent dépréciés face à l'engouement pour les chantiers de plus grande ampleur. L'intérêt porté à l'art dans les campagnes françaises est une des nouvelles voies explorées par la recherche en histoire de l'art ; depuis 2006, cet axe de recherche a fait l'objet de nombreuses journées d'études et publications<sup>12</sup>.

### Deux cheminées d'apparat

Les deux cheminées du château de Bouisse, destinées aux grands espaces du rez-de-chaussée et du premier étage du corps principal, furent réalisées vers 1660, dans un contexte de renouveau économique de la région, durant lequel les marchands de petites localités du Languedoc retrouvèrent une certaine prospérité, à la suite de la signature du Traité des Pyrénées en 1659<sup>13</sup>. Cette datation a déjà été avancée par Gustave-Joseph Mot et Suzanne Nelli, en raison du millésime porté sur la cheminée du premier étage<sup>14</sup>. Les travaux d'embellissement sont généralement réalisés dès la fin du gros œuvre. La date de 1660 pourrait être ainsi appréhendée comme la date d'achèvement de la campagne de modernisation entreprise par Gérard de Saint-Jean.

La cheminée d'apparat est un élément d'architecture tout aussi important dans sa fonction que dans sa symbolique. Dans la mesure où elle occupe un espace notable dans la salle d'apparat, elle concentre l'attention du visiteur et reçoit, de la part du propriétaire, un soin particulier dans sa décoration<sup>15</sup>. Les traités d'architecture, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, témoignent de ce phénomène. L'architecte Jacques-François Blondel (1705-1774), dont l'apport théorique et pédagogique fut considérable au XVIII<sup>e</sup> siècle, écrivait à ce sujet, en 1752 dans son *Architecture française* : « [les cheminées] sont ordinairement la partie où l'on affecte le plus de décoration. On a vû dans le dernier siècle des cheminées de marbre ornées d'Architecture & de Sculpture, qui coûtoient des sommes considérables »<sup>16</sup>.

Les cheminées sont particulièrement soignées en raison de leur fonction symbolique. Elles sont de véritables instruments d'ostentation, à la fois de la réussite sociale et des crédos du commanditaire. L'exemple littéraire qui illustre le mieux cette considération se trouve dans l'*Avare* de Molière, publié en 1667. L'attitude d'Harpagon est significative des rapports entre le propriétaire, ses conceptions et la cheminée d'apparat. Pour épargner une fois encore sa cassette, Harpagon souhaitait que le

banquet organisé dans sa demeure soit le plus modeste possible. Émerveillé par la sentence de Socrate rapportée par Valère, « *il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger* », l'avare déclara à son intendant « *souviens-toi de m'écrire ces mots. Je les veux faire graver en lettres d'or sur la cheminée de ma salle* »<sup>17</sup>. À travers l'étude d'une cheminée, il est donc possible de cerner l'image que le propriétaire souhaitait donner de lui, déterminer ses ambitions et ses moyens.

### Cheminée du rez-de-chaussée

La cheminée du rez-de-chaussée présente une structure et un décor moins raffinés que celle de l'étage noble, en raison de son emplacement moins prestigieux (Figure 1. Château de Bouisse, cheminée du rez-de-chaussée). Au vu des nombreux repeints dont elle a fait l'objet et de l'état de son manteau et de l'une des jouées de la hotte, la datation de ses parties demeure incertaine. Cependant, la comparaison avec la cheminée du premier étage, qui a bénéficié d'une plus grande attention à travers les siècles, permet d'apporter un degré de certitude quant à la définition des parties authentiques ou modifiées. Le manteau a particulièrement souffert : bien que les moulures de la frise et de la



Figure 1 : Château de Bouisse, cheminée du rez de chaussée.

corniche semblent authentiques, les surfaces planes des piédroits et de l'entablement sont dénaturées par une peinture dont la couleur et la piètre qualité d'exécution ne semblent ni anciennes, ni être l'œuvre d'un professionnel.

De même, d'après les similitudes observées avec la cheminée du premier étage et d'après les habitudes constructives et décoratives ayant cours depuis la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, la hotte droite paraît authentique. Elle semble avoir mieux supporté les ravages du temps et l'évolution du goût des hommes. Deux pilastres cannelés doriques scandent sa partie supérieure et donnent l'illusion de supporter les poutres du plafond qui délimitent, en largeur, les dimensions de la cheminée. Entre ces poutres, la décoration de la hotte se développe jusqu'au plafond. De part et d'autre d'un panneau central mouluré, borné sur toute sa hauteur par deux motifs végétaux verticaux et, en longueur, par une frise horizontale alternant motifs floraux et géométriques, deux panneaux peints représentant des vases garnis de fleurs sont conservés. La disposition des pilastres, des panneaux peints et des différentes frises évoquées est au service du panneau mouluré. Point central de l'attention, il est le cœur du programme iconographique original.

Outre ce panneau central, la décoration de la hotte est caractérisée par l'illusion d'une polychromie marmoréenne. L'agencement sous forme de petites tablettes géométriques sur sa jouée droite, faisant écho à l'incrustation de marbre dans l'architecture

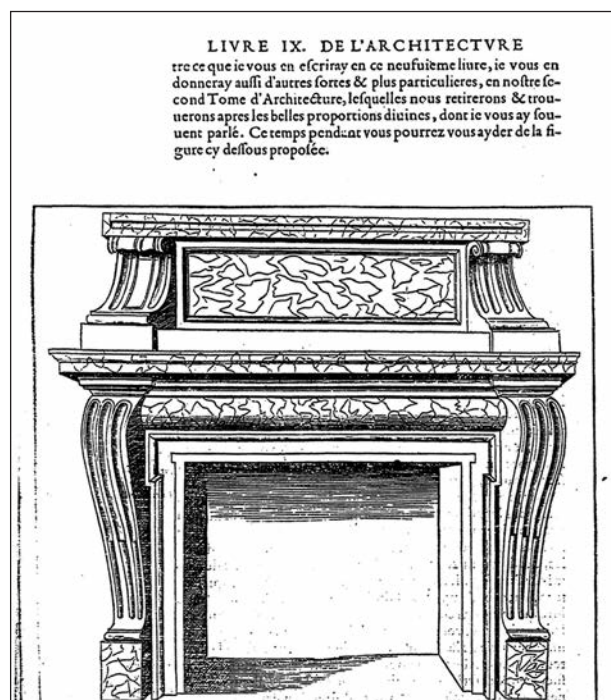


Figure 2 : Château de Bouisse, cheminée du 1<sup>er</sup> étage.

ou la marqueterie, participe à cette illusion, tout comme la multitude de lignes brisées, sur la corniche de la hotte ou sur les gorgerins des chapiteaux doriques, évoque les veines de ce prestigieux matériau comme les graveurs de la Renaissance avaient l'habitude de les représenter dans les traités d'architecture depuis Serlio et Philibert de l'Orme (Figure 2. Philibert Delorme, *Premier tome*, Paris, F. Morel, 1567, f<sup>o</sup> 262 v.)<sup>18</sup>.

Si le programme iconographique est difficilement compréhensible en raison de la perte de la toile ornant le panneau central ; au vu des éléments conservés, certaines hypothèses peuvent toutefois être envisagées quant à sa nature. Malgré l'état des peintures des deux vases fleuris et la présence de quelques repeints, la comparaison avec le plafond peint d'une salle située au troisième étage du château de Malves-en-Minervois, près de Carcassonne, datant certainement de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, démontre que ces motifs bénéficiaient d'un certain succès à cette époque et laisse supposer que les peintures de Bouisse sont authentiques<sup>19</sup>. La même typologie de vase, à l'antique, et les mêmes variétés de fleurs (tulipe, œillet, fritillaire, lys à cinq pétales) sont effectivement observables (Figure 3. Château de Malves-en-Minervois, détail du plafond peint du 3<sup>ème</sup> étage).



Figure 3 : Château de Malves-en-Minervois, détail du plafond peint du 3<sup>ème</sup> étage.

Sans aller trop loin dans l'interprétation de ces deux vases, il semblerait que cette peinture ne soit pas issue d'une observation réaliste au message bucolique ou naturaliste, mais plutôt d'une représentation allégorique, soit honorifique vantant la coquetterie et la grâce, soit au contraire proche de la vanité, faisant l'apologie de l'illusoire<sup>20</sup>. Si les tulipes tombent sous leur poids d'une manière réaliste, le col du vase paraît trop étroit pour recevoir une telle quantité de fleurs. Ces dernières sont également démesurément hautes par rapport à leur tenue dans le vase et leurs tiges bien trop élancées. Ces déformations vont dans le sens d'une célébration du motif, plaisant à l'œil, plutôt que dans le sens d'une description. La tulipe et le tournesol illustrent bien la double lecture symbolique de ces peintures, située entre coquetterie et vanité. La première peut évoquer la grâce et le second, favorisé par le soleil, suggère l'éblouissement et la solidité, mais tous deux sont aussi utilisés pour représenter l'orgueil ou la futilité. D'autres fleurs, comme la fritillaire et le chrysanthème, peuvent renvoyer à une signification plus proche du profil martial du propriétaire puisqu'elles illustrent, par leur nom ou leurs caractéristiques, des vertus héroïques et guerrières<sup>21</sup>.

D'un point de vue structurel, avec le caractère monumental de la cheminée accentué par l'utilisation d'un vocabulaire classique, et d'un point de vue décoratif, à travers le goût d'une préciosité recherchée, via la polychromie, et la présence d'un programme gradué où un décor secondaire est au service d'un décor principal, plusieurs caractéristiques de la cheminée d'apparat de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle sont perceptibles.

### Cheminée du premier étage

La cheminée du premier étage s'inscrit dans un contexte de persistance des formes et des pratiques du XVI<sup>e</sup> siècle (Figure 4. Château de Bouisse, cheminée du premier étage). Si la Renaissance a été marquée, en France, par la participation des Français aux débats « vitruviens » et par l'affirmation de leur goût pour les ordres d'architecture, la seconde moitié de ce siècle et le suivant furent un tournant dans l'histoire de la littérature architecturale que cristallise parfaitement le célèbre architecte et théoricien Philibert Delorme<sup>22</sup>. Cette dernière fut volontiers orientée vers d'autres champs plus techniques, comme l'art de la découpe de la pierre ou celui d'organiser les espaces, et se focalisa également sur des champs pratiques et esthétiques, avec la publication de recueils de modèles de demeures ou de décorations intérieure et extérieure. Jacques Androuet du Cerceau fit partie de ces architectes qui

démontrèrent leur talent de dessinateur et de concepteur en se focalisant sur des éléments propices à l'ostentation comme les meubles, les cheminées, les autels, les lits voire même les tombeaux. Empruntées au répertoire antique, ses architectures sont imprégnées d'une conception décorative très bellifontaine qui exaltait la préciosité des ornements et des matériaux sans en altérer la monumentalité<sup>23</sup>.

Sa typologie est traditionnelle des cheminées d'apparat réalisées depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle sur le modèle bellifontain ou sur celui des recueils de Jacques Androuet du Cerceau. Monumentale, elle est adossée au mur sur une largeur de la salle et s'avance sensiblement dans la pièce. Le manteau est composé de deux piédroits en forme de console à volutes ainsi que d'un entablement. La hotte droite, qui se développe jusqu'au plafond entre deux poutres, paraît massive au regard de la gracilité des piédroits. Le foyer est si large que le manteau paraît aussi développé que la hotte. L'importance de cette ouverture est justifiée par la nécessité de chauffer une grande salle. Par rapport à la cheminée du rez-de-chaussée qui paraît plus massive, avec ses piédroits et son entablement imposants, la cheminée de l'étage noble est plus élancée et élégante, ce qui répond à une logique de gradation décorative des niveaux.



Figure 4 : Château de Malves-en-Minervois, détail du plafond peint du 3<sup>ème</sup> étage.

Ce rapport équilibré entre le manteau et la hotte ne se retrouve guère dans les cheminées de la même époque, mais davantage au siècle précédent. S'il est possible de trouver la même structure à Carcassonne avec la cheminée du 1<sup>er</sup> étage de la Maison dite « de Montmorency », réalisée certainement en 1580-82<sup>24</sup>, et si quelques rapprochements sont par exemple envisageables, dans les proportions générales, avec celle de la salle des gardes du château de Lauzun dans le Lot où l'architecte royal Pierre Souffron fit une cheminée vers 1590-1595<sup>25</sup> ; d'une manière générale aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, la hotte est prééminente. Serlio considérait ces hottes parallélépipédiques comme étant « à la française », contrairement aux cheminées italiennes dont la hotte était pyramidale<sup>26</sup>. Elle est le support privilégié du décor et se couvre d'ornements exubérants, de statues en pied, de guirlandes de fruits et de fleurs, de mascarons comme le démontre l'ensemble des modèles proposés au XVI<sup>e</sup> siècle par Philibert Delorme et Jacques Androuet du Cerceau, ou ceux, très répandus au XVII<sup>e</sup> siècle, de Jean Barbet, Pierre Collot, Jean Marot et Jean Lepautre, où les cheminées sont dotées d'une hotte droite surchargée d'embellissements et semblent écraser un manteau réduit<sup>27</sup>. La forme de console à volutes des piédroits est une autre réminiscence des pratiques initiées au XVI<sup>e</sup> siècle. Si la colonne fut longtemps favorisée pour son autorité archéologique, le piédroit en console et la statue humaine la supplantèrent dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, en même temps que le manteau perdit de son importance, comme en témoignent les modèles de Sebastiano Serlio, Philibert Delorme, Jacques Androuet du Cerceau, ou encore Jean Barbet.

Tout comme sa structure, l'ensemble du système décoratif de cette cheminée évoque des caractéristiques archaïques utilisées depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Le jeu décoratif est fondé sur un principe savant : la surprise créée par le contraste. Une première surprise visuelle est provoquée par la nature des ornements associés et par leur modénature accentuée. Les motifs végétaux et géométriques cohabitent ou se succèdent et sont systématiquement mis en valeur par les éléments architecturaux de la cheminée, comme les ressauts de l'entablement ou les pilastres qui les structurent. Dans le prolongement des piédroits ornés d'une feuille, sur la frise du manteau, se trouvent des cercles et demi-cercles entremêlés tels un chiffre. Il pourrait s'agir d'un jeu entre le « G », le « C » et le « D » de Gérard et Catherine Dupont de Gout, mais cette dernière n'était plus en vie depuis une quinzaine d'années environ lors de la réalisation de la cheminée. À l'aplomb de ces chiffres se trouvent deux pilastres

noyés sous un décor envahissant : une alternance de trois cabochons et de deux demi-roses orne les fûts tandis qu'une rose occupe entièrement les gorgerins des chapiteaux. Ces deux axes verticaux de motifs sont interrompus en leur milieu par un axe horizontal composé de la frise et de la corniche du manteau. Cet axe est lui aussi compliqué par une succession de tables géométriques et de motifs floraux interrompus.

L'effet de surprise est également recherché sur cette cheminée par le biais de nombreuses interruptions. Fréquentes dans l'architecture maniériste, elles se caractérisent par la transformation ou la destruction du développement attendu des formes. Le motif d'une plaque de marbre interrompant une rose à l'antique, utilisé à quatre reprises sur la frise de cette cheminée, était un ornement savant recherché à la Renaissance. Il se diffusa et connut un certain succès puisqu'il fut fréquemment utilisé dans les estampes de Jacques Androuet Du Cerceau ou mis en pratique, comme au château des Ducs de Joyeuse, à Couiza, vers les années 1540-1560<sup>28</sup>. De la même façon, sur la hotte, deux interruptions successives (de l'entablement et d'un fronton) renvoient aux inventions de Michel-Ange reprises dans l'architecture maniériste<sup>29</sup>. La première interruption (de l'entablement, au dessus de chaque pilastre) est provoquée par les poutres du plafond qui causent une diminution de la hotte juste avant qu'elle n'atteigne le plancher. La seconde interruption, plus visible, surmonte les deux panneaux peints en feignant un fronton triangulaire brisé. Dans l'architecture des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ce motif témoigne de la fascination pour la ruine antique et du goût pour le mariage des contraires en donnant l'illusion du périssable avec du durable et de l'antique avec du moderne.

Enfin, un troisième effet de surprise est engendré par le contraste créé dans la polychromie de cette cheminée. Comme sur celle du rez-de-chaussée, l'imitation du marbre se développe sur toute sa surface. Les jouées sont elles aussi recouvertes d'imitations de marbres, tout comme l'ensemble des moulurations qui structurent la cheminée. Les lignes brisées évoquant les veines de marbre sont particulièrement visibles sur le panneau central. Les cabochons, dont les pilastres sont sertis, et l'élément central de la frise, sculpté en pointe de diamant, rappellent certains portails et cheminées de la Renaissance où le marbre est enchâssé dans le mur à la manière d'un bijou, comme dans le portail de l'hôtel de Molinier à Toulouse édifié en 1556<sup>30</sup>. Enfin, les tables d'attentes de la frise du manteau rehaussées par un encadrement plus clair ou plus

foncé, lui-même contenu dans un cadre moucheté, participent également aux illusions générales de luxe et de préciosité par le biais de la démultiplication des couleurs. Non loin de Bouisse, au château de Saint-Ferriol, se trouve une cheminée en stuc peinte. Se trouvant à l'étage de comble, sa hotte est très peu développée mais elle possède un manteau comparable à celui de Bouisse. Les piédroits sont en forme de console à volutes et la frise, portant le millésime de 1630, est décorée de tables d'attentes monochromes, symétriques par rapport à l'axe de la cheminée, imitant un marbre noir<sup>31</sup>.

Cette polychromie fait elle aussi référence à l'architecture antique. Les imitations de marbres, surtout, évoquent la région minervoise et ses carrières réputées depuis l'Antiquité. La polychromie pourrait être lue comme une autre association savante des contraires entre la chaleur de la cheminée et la froideur du matériau, mais elle est avant tout symptomatique d'une quête du luxe qui touche les commanditaires depuis plus d'un siècle<sup>32</sup>. Philibert Delorme, en 1567, dans son *Premier Tome de l'architecture* évoquait l'engouement que suscitait l'emploi du marbre et le prestige dont bénéficiait le commanditaire : « Depuis quelques temps la coutume est venue, que non seulement les Maiestez, Princes & grands seigneurs desirent avoir fort riches les ornements des cheminées qui sont en leurs salles & chambres, mais aussi plusieurs autres voulans contrefaire les Roys & Princes par représentation & imitation de ce qu'ils voyent estre beau en leurs chasteaux & palays, de sorte qu'ils s'estudient d'avoir le semblable, ie ne diray en richesse de taille, de sculpture, & autres ouvrages, mais aussi d'incrustation de marbre »<sup>33</sup>. Il suggérait également de « mettre cy apres l'ornement d'une cheminée, soit pour une grande salle ou chambre, estant assez aysé à faire, & tant richement qu'il vous plaira : en tous les pieds droicts, & manteau, iusques aux frises & corniches de marbre [...] et le reste de quelque belle pierre, ainsi qu'on voudra : ou bien de marbre blanc »<sup>34</sup>.

Toutefois, Philibert Delorme jugeait déplacées de telles dépenses en dehors de la personne royale, pensant que ceux qui souhaitaient « contrefaire les Roys & Princes par représentation et imitation [...] s'oubliaient »<sup>35</sup>. Il proposait ainsi aux grands seigneurs ou à « ceux qui n'aur[ai]ent pas la commodité de le faire de marbre » de faire leur cheminée « d'estuc ou pierre du pays »<sup>36</sup>. Ce sont précisément ces recommandations qui ont été suivies à Bouisse. Si les moyens manquaient à Gérard de Saint-Jean, au vu de l'utilisation du stuc et de la peinture, l'ambition

n'en restait pas moins fastueuse. L'illusion du luxe est significative de la volonté du propriétaire, qui souhaitait dépasser ses moyens, et augure du soin qu'il a porté au programme iconographique des cheminées.

### Un décor peint riche en symboles

La discordance entre les moyens de réalisation et l'ambition du propriétaire est perceptible dans l'ensemble du décor de la cheminée, des imitations de marbres aux panneaux centraux peints qui témoignent de références savantes.

De la même manière que sur la cheminée du rez-de-chaussée, le panneau central est au cœur de la composition de la hotte, mais il est davantage mis en exergue, par l'interruption du fronton triangulaire, le panneau étant alors le seul élément à occuper la totalité de la hauteur de la hotte. La cheminée répond aux critères formels et visuels existant depuis la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment ceux prônés par Philibert Delorme : « je ne [...] faillir de montrer quelque bel ornement pour décorer & enrichir les cheminées depuis leur manteau jusques au plus hault pres du plancher, pour les chambres des Roys, Princes & grands seigneurs, qui meritent choses de plaisir, & de grande magnificence, soit en tableaux, peinture, basse taille de marbre, ou autre, avec quelque ornement tout à l'entour, riche & beau pour accompagner l'excellence du tableau, ou histoire qui doit estre bien faite »<sup>37</sup>. L'ensemble du décor de la hotte est ainsi au service de la valorisation du panneau. Les fûts des pilastres, envahis par un décor de cabochons et de roses, possèdent moins un rôle de support qu'une fonction de faire valoir décoratif.

Si la perte du panneau central empêche de comprendre pleinement le programme iconographique de cette cheminée, la présence de Mars au côté de Bellone, considérée comme sa sœur ou sa femme, de part et d'autre du panneau central invite à supposer, à l'instar de Gustave-Joseph Mot et Suzanne Nelli, qu'un portrait de Gérard de Saint-Jean pouvait être au centre de la composition<sup>38</sup>. Le couple guerrier servant à glorifier sa carrière militaire, ce tableau aurait pu également évoquer une de ses fiertés, digne d'être revendiquée au centre de la cheminée : la bataille de Leucate, à laquelle il participa en 1637. Ce type d'« affichage » militaire se retrouve par exemple dans une des salles d'apparat du château gersois de La Cassagne, où une scène du Grand Siège de Malte orne la cheminée, réalisée vers 1650 pour le prieur de Saint-Jean-de-Jérusalem<sup>39</sup>.

La proximité des représentations de Bellone et de Minerve rend difficile l'identification de la jeune femme portant un casque et une cuirasse et tenant une lance et un bouclier. Si celle-ci n'est pas dotée du *gorgoneion*, attribut de Minerve, elle possède néanmoins l'attitude stoïque et noble adoptée traditionnellement par cette déesse, Bellone étant généralement représentée dans la bataille, les cheveux lâchés, les yeux ou le visage enflammés. Cette dernière, allégorie des horreurs de la guerre, symbolise en effet, selon Vincenzo Cartari, mythographe italien dont les ouvrages connurent un grand succès en France dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, « *les meurtres, la fureur et la ruine, qui se commettent au fait des armes et de la guerre* » tandis que Minerve signifiait « *l'ordre et la provision, le bon gouvernement et le sage conseil, duquel usent les Capitaines sages, et vaillans en guerre* »<sup>40</sup>. Cependant, la représentation de Bellone sur la cheminée de la salle, sans posséder de charge foncièrement négative, reste associée au succès militaire et témoignerait certainement du goût de Gérard de Saint-Jean pour les batailles et le fracas des armes. Mars, quant à lui, est parfaitement identifiable grâce à son armure, son casque et son bâton de commandement.

La position du couple guerrier, de part et d'autre du panneau central, est inspirée des nombreuses gravures d'arcs de triomphe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles comme en attestent les *Armoiries* gravées par l'Allemand Mathias Zündt en 1569 ou les *Monuments*, utilisés comme décors pour les ouvertures des églises et les arcades des nefs durant la Semaine Sainte en Catalogne, dont la tradition persista jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>. Ces grandes toiles peintes représentaient en effet un arc de triomphe encadré par deux soldats romains. Or, durant le XVII<sup>e</sup> siècle, Limoux était le siège ou le point de départ de négoce lucratifs avec le Roussillon, notamment avec l'industrie textile, témoignant d'échanges constants entre les deux territoires<sup>42</sup>. Ainsi, comme dans ces *Monuments*, les deux personnages semblent avant tout représenter des guerriers romains destinés à glorifier la scène centrale de la cheminée, célébration qui pourrait également s'exprimer dans les palmes, attributs des Victoires, qui ornent les jambages.

Ces panneaux révèlent plusieurs maladresses stylistiques qui laissent penser qu'ils ne furent pas réalisés par un peintre de premier plan. Si l'exécution des visages est toutefois empreinte de finesse, la disproportion des anatomies l'emporte. Les bras et les mains sont démesurément grands et massifs par rapport au reste du corps comme en témoigne l'avant-bras du personnage féminin aussi

large que son visage. Cette démesure traduit sans doute la puissance de ces personnages militaires. Cependant, si le style de ces peintures ne relève pas d'un grand talent, les références employées pour leur conception sont néanmoins savantes.

La forme très allongée des boucliers, par exemple, se terminant en volute à la manière d'un cuir retourné, fait référence à l'iconographie médiévale des neuf preux et des neuf preuses<sup>43</sup>. Par ailleurs, ces deux panneaux témoignent de l'influence de nombreuses gravures des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Les armures idéalisées font référence à l'Antiquité, notamment avec l'épaule à tête de lion de la cuirasse de Mars, motif très fréquemment utilisé à la Renaissance, à l'instar de la gravure de l'Allemand Jost Amman. Comme pour les *Monuments*, le soldat romain est inspiré d'un modèle italien, dont un exemple se trouve dans *Les Hieroglyphes* de Piero Valeriano, imprimé en 1615, où le soldat est en réalité la personnification d'*Honos*, l'Honneur<sup>44</sup>. La posture de Mars renvoie également à la représentation traditionnelle des guerriers gravés en nombre par Jost Amman ou par Hendrick Goltzius, dessinateur, peintre et graveur néerlandais qui connut un grand succès dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (Figures 5 et 6. Jost Amman, *Chevalier en armure et Femme en armure*, extraits de *The illustrated Bartsch, German masters of the sixteenth century. Jost Amman*. New York, Abaris books, 1985, T. 20). L'attitude altière des person-



Figure 5 : Chevalier en armure.



Figure 6 : Femme en armure.

nages est synonyme de victoire, l'arme étant tenue fièrement d'une seule main, en hauteur, et le bouclier, tenu de l'autre main, est droit, sereinement posé au sol en opposition au bouclier couché et abandonné du vaincu. Goltzius grava le dieu Mars dans des attitudes similaires à la représentation de la cheminée, notamment avec un port de tête identique et la présence du bâton de commandement, même si ces gravures ne semblent pas avoir exactement servi de modèles.

De même, la posture du personnage féminin témoigne de l'influence de plusieurs sources gravées. Dans la très célèbre *Iconologia* de Cesare Ripa, publiée à Rome en 1593 et traduite en français en 1644, qui regroupait des représentations allégoriques classées par ordre alphabétique, celles de la Force et de la Force d'esprit et de corps sont identiques à celle de Bellone. En se référant à ces allégories, l'accent fut donc mis sur la puissance des personnages, ce qui entraîna certainement les exagérations anatomiques. La position de Bellone et sa façon de tenir le bouclier renvoie également aux représentations des femmes fortes, qui connurent un grand succès au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment avec la *Gallerie des femmes fortes* du père Le Moyne, imprimée pour la première fois en 1647 et illustrée par Vignon<sup>45</sup>. Ces galeries de femmes fortes firent leur apparition dans le contexte de la Régence d'Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, de 1643 à 1651, durant laquelle il était approprié de présenter des femmes de pouvoir capables de gouverner<sup>46</sup>.

Parmi les gravures de cet ouvrage, celle de Déborah rappelle considérablement la représentation de Bellone, aussi bien dans la position que dans l'anatomie musculeuse de la jeune femme et le traitement de l'armure (Figure 7. *Déborah*, extrait de *Le Moyne. Galerie des femmes fortes*. Paris, A. de Sommaville, 1647). Son corps, pour être distingué dans cette enveloppe métallique, a été volontairement exagéré, comme la poitrine de Bellone en atteste.

Au-delà de ces nombreuses gravures qui auraient pu servir de modèles au décor de la cheminée, une comparaison avec un décor peint pourrait apporter des indices quant à l'origine de l'auteur de ces peintures. La représentation de Bellone est similaire à celle d'une Minerve peinte dans l'*estude* de l'évêque de Mirepoix, Philippe de Lévis, à l'abbaye de Camon, en Ariège (Figure 8. *Minerve*. Abbaye de Camon, détail de l'*estude* de Philippe de Lévis, première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle)<sup>47</sup>. Passant autrefois pour un oratoire dont les peintures auraient été commandées par Philippe de Lévis, devenu prieur de Camon en 1498, qui fit alors re-



Figure 7 : Déborah, extrait de Le Moyne. *Gallerie des femmes fortes*. Paris, A. de Sommaville, 1647) Femme forte.





Figure 8 : Minerve. Abbaye de Camon, Détail de l'étude de Philippe Levis

construire le prieuré et mourut en 1537, cette pièce serait en réalité l'*étude* de ce dernier et la réalisation de ces peintures, récemment remise en question par M. Marc Salvan-Guillotin, se situerait dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup>. Or, Annet Auriac, peintre particulièrement actif à Limoux dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, était originaire de Camon et vint œuvrer à Limoux à partir de 1670<sup>49</sup>. La date d'arrivée du peintre et la comparaison stylistique entre les deux personnages peints élimine l'hypothèse selon laquelle Annet Auriac serait l'auteur du décor des cheminées du château de Bouisse. Néanmoins, d'autres peintres, à l'instar de ce dernier, auraient pu venir de Camon, où ils auraient eu connaissance des décors peints de l'abbaye, pour travailler sur des chantiers audois.

Outre le contexte de reprise démographique et économique de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et les bienfaits du Traité des Pyrénées, la situation géographique des foyers artistiques à proximité de Bouisse, comme Limoux ou, à plus forte raison, Carcassonne et Narbonne, explique également leur dynamisme. Comme l'a démontré Jean-Louis H.

Bonnet dans un article de 2001 consacré à « *Nicolas Tournier (1590-1639) et les peintres montbéliardais en Languedoc* », la région, comprise entre les deux « capitales » artistiques du Languedoc que sont Toulouse et Montpellier, profite de la mobilité des artistes de passage<sup>50</sup>. De nombreux artistes étrangers se sont installés, plus ou moins temporairement, à Toulouse et Montpellier depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et ont circulé, pour la plupart, d'une commande à une autre. Certains de ces hommes étaient très prisés et ont dû diffuser dans la région leur culture savante, comme l'architecte orléanais Pierre Levesville à la Cathédrale de Toulouse en 1609, le peintre d'origine troyenne Jean Chalette devenu peintre officiel de la maison de ville de Toulouse en 1612, le Montbéliardais Nicolas Tournier de retour de Rome en 1628, ou encore l'italien Miquel Ange Volterrano qui travailla à l'entrée de Louis XIV à Carcassonne en 1660 et le romain Antoine Cazes à la fin du siècle<sup>51</sup>. Il n'est donc pas étonnant d'observer à Bouisse des peintures d'une qualité stylistique relative dotées de sources notables puisqu'un grand nombre d'artistes ou artisans locaux ont pu se nourrir des pratiques de ces artistes de passage.

### Deux plaques de cheminée du XVII<sup>e</sup> siècle

Le château de Bouisse conserve également deux plaques de cheminée dont la similitude des encadrements et celle du style des personnages trahissent une même origine (Figures 9 et 10. Château de Bouisse, plaques de cheminée, vers 1660). Les comparaisons avec d'autres plaques laissent envisager que celles-ci auraient été commandées par Gérard de Saint-Jean, au moment de la réalisation des peintures des cheminées. Deux plaques conservées au musée Ingres de Montauban, dont l'une porte la date de « 1661 », possèdent effectivement des encadrements identiques, constitués de dauphins disposés dos à dos et surmontés d'une coquille. Si la différence de style empêche un rapprochement stylistique, les encadrements de ces deux ensembles de plaques témoignent d'une proximité typologique qui invite à penser que les plaques du château de Bouisse dateraient du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette supposition est confirmée par une comparaison avec un autre ensemble de plaques conservées au château de Laréole, situé près de Toulouse<sup>52</sup>. S'y trouvent en effet trois plaques, produites en série, presque parfaitement identiques à l'une des deux plaques conservées au château de Bouisse (Figures 11 et 12. Château de Laréole, plaques de cheminée, vers 1662). Quelques détails seulement les différencient, tels que la chevelure de la jeune femme et le bâton sur lequel est perché un oiseau, mais le



Figure 9 : Château de Bouisse, plaques de cheminée, vers 1660.

modelé des personnages est extrêmement proche, invitant ainsi à en faire l'œuvre d'un même atelier. La jeune femme et les *putti* qui l'accompagnent possèdent un front bombé, des arcades sourcilières marquées, un visage jowflu, un long nez, un menton rond et un cou proéminent. Une quatrième plaque conservée à Laréole, dont le style et la typologie correspondent aux trois autres plaques conservées dans ce château, confirme la datation des plaques de Bouisse, par son inscription *ANNO 1662*. La seconde inscription de cette plaque, *HOLLANDIA*, indique que les plaques conservées au château de Laréole proviennent de Hollande et soulève donc des interrogations quant à la provenance des plaques conservées au château de Bouisse. Au-delà de ces comparaisons, rien ne permet d'affirmer que ces dernières proviendraient également de Hollande. Néanmoins, des études ont déjà souligné l'abondance des plaques de cheminée hollandaises sur le marché français et notamment dans le Languedoc, témoignant des contacts étroits existant entre la France et les Pays-Bas depuis la reconnaissance, par Henri IV en 1595, des Provinces-Unies engagées dans une guerre d'indépendance contre l'Espagne jusqu'en 1648<sup>53</sup>. Les plaques conservées au



Figure 10 : Château de Bouisse, plaques de cheminée, vers 1660.

château de Bouisse pourraient alors s'inscrire dans ce contexte de circulation d'œuvres hollandaises qui fleurissent dans le Midi depuis Bordeaux. Une telle présence à Bouisse n'est donc pas surprenante, qui plus est chez un seigneur dont l'hostilité envers l'Espagne devait être aiguës.

Comme le décor de la cheminée, l'iconographie des deux plaques conservées au château de Bouisse témoigne de thèmes issus de la gravure. La première plaque, qui représente Jésus et la Samaritaine, est en accord avec l'iconographie traditionnelle de la scène, où les deux protagonistes sont disposés de part et d'autre d'un puits et sont en train de dialoguer. Jésus, fatigué d'une longue marche depuis la ville de Sychar, en Samarie, s'assoit au bord du puits de Jacob et demande à boire à une Samaritaine venue puiser de l'eau. S'ensuit alors un dialogue où règne le quiproquo, Jésus faisant allusion à la foi spirituelle à travers l'eau, et la Samaritaine ne percevant que le sens premier de ses métaphores. Cette scène du Nouveau Testament, fréquemment représentée durant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, fut le décor d'autres plaques de cheminées, à l'instar de celle conservée dans la galerie Marc



Figure 11 : Château de Laréole, plaque de cheminée, vers 1662).



Figure 12 : Château de Laréole, plaque de cheminée, vers 1662).

Maison à Paris, datant de 1677.

La seconde plaque, quant à elle, à l'iconographie plus complexe, pourrait représenter Amphitrite, femme de Neptune. Elle fait partie des nombreuses Néréides de la mythologie grecque, filles de Nérée et de Doris. La représentation d'Amphitrite renvoie aussi à un thème local puisqu'elle est la personnification de la Méditerranée. L'iconographie traditionnelle de la Néréide est identifiable : une belle jeune femme portée par un animal marin tient ostensiblement à la main un trident, une couronne ou une branche de corail. Sur la plaque du château de Bouisse, Amphitrite est portée par un dauphin et tient un trident ou une rame. Elle est accompagnée de deux *putti*. L'un, à gauche, est debout, un crâne posé à ses pieds. Il tient des gerbes de blé qui se trouvent être des roseaux, symbole aquatique, sur la plaque similaire conservée au château de Laréole. Le second *putto* est assis aux côtés d'Amphitrite et tient un cercle duquel sort la queue du dauphin.

L'iconographie des deux plaques conservées au château de Bouisse est révélatrice des jeux d'association des contraires prisés aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, témoignant une nouvelle fois des références savantes choisies par le commanditaire. Les deux plaques affichant des thèmes liés à l'eau, les deux éléments opposés se trouvent ainsi associés dans les cheminées. Un élément est toujours visible : lorsque le feu est éteint, seule l'eau se distingue à travers les plaques, élément qui s'évapore ensuite derrière les flammes du feu.

Ces deux cheminées et leurs plaques constituent des éléments de valeur du patrimoine audois du XVII<sup>e</sup> siècle et appartiennent à la lignée des anciens châteaux, modernisés sous l'Ancien Régime, qu'il est nécessaire de protéger<sup>54</sup>. Elles témoignent d'un relatif « retard » stylistique par rapport aux grands chantiers de la même époque ; mais l'iconographie du décor peint et des plaques de cheminée, de même que les imitations de marbres et certains ornements, montrent néanmoins une connaissance des codes honorifiques et une volonté de s'y conformer, en dépit de moyens relatifs. L'archaïsme de leur structure s'explique par une adaptation aux grands espaces et aux conduits d'évacuation d'une vieille demeure et celui de leur iconographie trahit les mentalités de cette première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle encore fortement marquées par les modèles du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, dans les foyers artistiques secondaires comme dans les exemples véhiculés par les traités ou recueils de premier plan. Le rayonnement de l'école bellifontaine n'est pas encore terni et cette forte persistance, récurrente dans cette

première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, est assimilable à une volonté de se référer à une période prospère, comme pour effacer des décennies difficiles<sup>55</sup>.

Si les chantiers de cette première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle étaient d'ordinaire des réaménagements qui se voulaient pragmatiques, rapides et adaptés aux moyens disponibles, l'ambition de Gérard de Saint-Jean ne se limitait pas seulement à un arrangement fonctionnel du château mais bien, comme en témoigne la récente découverte d'une

tenture du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup> à une recherche d'embellissement, que les grands théoriciens de l'architecture appelaient *Venustas* (la beauté), sans laquelle l'architecture ne serait que maçonnerie.

\* 5 avenue Commandant Taillandier,  
31500 Toulouse - debuiche.colin@gmail.com

\*\* 5 avenue Commandant Taillandier,  
31500 Toulouse

## Notes

<sup>1</sup> Nous tenons à remercier vivement Monsieur Pascal Julien, Professeur à l'Université de Toulouse II et Madame Sophie Duhem, Maître de Conférences à l'Université de Toulouse II pour leurs indications et conseils avisés ainsi que le propriétaire actuel du château de Bouisse, Monsieur Philippe Ramon, la Société d'Études scientifiques de l'Aude et son président Monsieur Charles Peytavié, Monsieur Rodrigue Tréton, Docteur en Histoire, et les anciens membres du regretté Centre d'Études Cathares-René Nelli pour leur accueil et leur enthousiasme, sans lesquels ce travail n'aurait pas vu le jour.

<sup>2</sup> Contrairement à ce que la tradition rapportait, Catherine de Voisins n'aurait pas apporté la seigneurie de Bouisse en dot lors de son mariage avec François de Saint-Jean ; plusieurs propriétaires se succédèrent dans un temps assez court entre les possessions des familles de Voisins et de Saint-Jean : Bascou (P.). *Bouisse : la vie dans les Hautes Corbières du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Etude historique et démographique* (mémoire de maîtrise d'histoire). Université de Perpignan, 1998, p. 62-64.

<sup>3</sup> ADA, 3 E 1024, cité par Bascou (P.). *Bouisse : la vie dans les Hautes Corbières du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Etude historique et démographique* (mémoire de maîtrise d'histoire). Université de Perpignan, 1998, p. 64 (texte annexé n° 22, p. 243). Le document prouve qu'il s'agit d'une acquisition faite à la suite d'un litige et exclut l'hypothèse selon laquelle ces droits proviendraient de la parenté entre les Saint-Jean de Moussoulens et les Voisins. Dans un jugement rendu par la « *Cour des Aydes de Montpellier* » en 1734, opposant le Baron de Bouisse à la communauté du lieu, Louis de Saint-Jean de Moussoulens déclara que la baronnie de Bouisse fut acquise par son grand-père Gérard de Saint-Jean en 1650 et qu'elle avait été acquise par Jean et Paul de Brunet en 1595, puis par les Fajol en 1621 : ADH, B 329, cité par Bascou (P.). *Bouisse : la vie dans les Hautes Corbières du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Etude historique et démographique* (mémoire de maîtrise d'histoire). Université de Perpignan, 1998, p. 62-63.

<sup>4</sup> Lamoignon De Basville (N.) de. *Mémoires sur la Bretagne et le Languedoc*, 1698 (Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, Français 8149). François de Saint-Jean de Moussoulens et Catherine de Voisins se marièrent en 1592 : Nelli (S.). *Le château et la seigneurie de Bouisse (Aude) : étude historique*. Carcassonne, SESA, 1978, p. 16.

<sup>5</sup> Nelli (S.). *Le château et la seigneurie de Bouisse (Aude) : étude historique*. Carcassonne, SESA, 1978, p. 27.

<sup>6</sup> Mot (G.-J.). Le château de Bouisse. *Bull. SESA*, T. LX, 1959, p. 86.

<sup>7</sup> L'acte fut d'abord passé à Paris le 14 mai 1633, dans lequel elle était représentée par son frère, puis il fut renouvelé le 28 juin 1633 à Montpellier devant maître Gardel : ADH, 2 E 60153. Nelli (S.). *Le château et la seigneurie de Bouisse (Aude) : étude historique*. Carcassonne, SESA, 1978, p. 23. Bascou (P.). *Bouisse : la vie dans les Hautes Corbières du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Etude historique et démographique* (mémoire de maîtrise d'histoire). Université de Perpignan, 1998, p. 64.

<sup>8</sup> L'acte d'un procès entre Gérard de Saint-Jean et son frère Jean de Saint-Jean, abbé de Montolieu, rapporte que Jean de Saint-Jean aurait hébergé son frère Gérard et ses enfants jusqu'en 1670 : ADA, B 166, cité par Bascou (P.). *Bouisse : la vie dans les Hautes Corbières du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Etude historique et démographique* (mémoire de maîtrise d'histoire). Université de Perpignan, 1998, p. 65 (texte annexé n° 23, p. 243).

<sup>9</sup> Nelli (S.). *Le château et la seigneurie de Bouisse (Aude) : étude historique*. Carcassonne, SESA, 1978, p. 29.

<sup>10</sup> Nelli (S.). *Le château et la seigneurie de Bouisse (Aude) : étude historique*. Carcassonne, SESA, 1978, p. 29-30. Les modifications de la part de Gérard de Saint-Jean furent considérables autant pour le château que pour le bourg primitif, où il réalisa d'importants travaux. M. Pierre Bascou rapporte également que l'arrivée des Saint-Jean à Bouisse aggrava sérieusement les conditions de vie de la communauté paysanne, rendant ainsi tendues les relations entre le seigneur et les habitants : Bascou (P.). *Bouisse : la vie dans les Hautes Corbières du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Etude historique et démographique* (mémoire de maîtrise d'histoire). Université de Perpignan, 1998, p. 68 : « *Charges seigneuriales certainement plus lourdes depuis l'arrivée des Moussoulens responsables d'une politique de grands travaux* ».

- <sup>11</sup> Mot (G.-J.). Le château de Bouisse. *Bull. SESA*, T. LX, 1959, p. 83-90. Nelli (S.). *Le château et la seigneurie de Bouisse (Aude) : étude historique*. Carcassonne, SESA, 1978.
- <sup>12</sup> Duhem (S.) (dir.). *L'art au village : la production artistique des paroisses rurales, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle* (actes des rencontres tenues à l'université de Toulouse II-Le Mirail, 5-6 octobre 2006). Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009. Albert-Llorca (M.), Aribaud (C.), Lugand (J.) et Mathon (J.-B.) (dir.). *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée : arts, rituels, liturgies* (actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine Sainte, organisées par le Centre de Conservation et de Restauration du Patrimoine du Conseil Général des Pyrénées-Orientales). Toulouse, CNRS-Université Toulouse II-Le Mirail, 2009. *Vies d'artisans dans les campagnes françaises. Portraits croisés des « seconds couteaux » de la création artistique, (1-Entre Moyen Âge et Temps modernes) et (2-Entre Temps modernes et révolution industrielle)*. Journées d'études organisées par Sophie Duhem, le laboratoire Framespa (UMR 5136), équipe 11 « Arts, Sociétés, Patrimoine », et le département d'histoire de l'art, Université de Toulouse II-Le Mirail, Maison de la Recherche, 29 avril 2010 et 11 janvier 2011. *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre : histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Colloque organisé par la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron et le Centre de documentation historique de Conques, Rodez, Centre culturel départemental, 10-11 juin 2011, Conques, Centre européen d'art et de civilisation médiévale, 11 juin 2011.
- <sup>13</sup> Abbé (J.-L.) (dir.). *Histoire de Limoux*. Toulouse, Privat, 2009, p. 113.
- <sup>14</sup> Mot (G.-J.). Le château de Bouisse. *Bull. SESA*, T. LX, 1959, p. 90. Nelli (S.), *Le château et la seigneurie de Bouisse (Aude) : étude historique*. Carcassonne, SESA, 1978, p. 30. Cette date se situe sur le panneau peint de gauche représentant Mars.
- <sup>15</sup> *Reigles generales de l'Architecture [...] avec les exemples d'antiquitez, selon la doctrine de Vitruve* [Livre IV de S. Serlio traduction et impression non autorisées de Pieter Coecke van Aelst]. Anvers, Pieter Coecke van Aelst, 1542, Chap. V, p. 25 : « Combien que aux Livres de Vitruve ny a nulle notice, en quelle maniere les Antiques usoient en palais & lieux notables, des feuz a chauffer [...]. Lesquelles s'accordent avec la maniere Thuscane, q[u]ant besoing en telle edifice on aura, l'une est delicate sortant du mur, l'autre d'œuvre rustique comprinse en l'espesseur du mur » ; Delorme (P.). *Le premier tome de l'architecture*. Paris, Frédéric Morel, 1567, Livre IX, chap. V : « ie ne veux [pour cela] faillir de montrer quelque bel ornement pour decorer & enrichir les cheminées depuis leur manteau iusques au plus hault pres du plancher, pour les chambres des Roys, Princes & grands Seigneurs, qui meritent chose de plaisir, & de grande magnificence, soit en tableaux, peinture, basse taille de marbre, ou autre, avec quelque ornement tout à l'entour, riche & beau [f° 265] pour accompagner l'excellence du tableau, ou histoire qui doit estre bien faicte ».
- <sup>16</sup> Blondel (J.-F.). *Architecture Française*. Paris, Charles-Antoine Jombert, 1752, T. I, Livre I, p. 120.
- <sup>17</sup> Molière. *L'Avare*. Paris, Jean Ribou, 1669, Acte III, scène première.
- <sup>18</sup> La jouée gauche a été totalement enduite mais il doit très certainement se trouver, sous cette dernière, les mêmes compartiments que sur la jouée droite en forme de tablettes.
- <sup>19</sup> DRAC Languedoc-Roussillon, dossier d'inventaire « Château de Malves-en-Minervois » (Aude, canton de Conques-sur-Orbiel). Le château aurait été construit dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, mais les peintures de cette salle, située au troisième étage, auraient été réalisées plus tard, peut-être par Pierre II, seigneur de Durfort puis de Malves, viguier de Carcassonne, qui épousa Anne Lhuillier le 31 août 1579 et qui testa le 6 avril 1626, ou peut-être par Paul de Belissens, seigneur de Malves et Sallèles, qui épousa Charlotte de Cairès le 19 décembre 1650. Les études effectuées dans ce dossier ont conclu que les armes représentées dans le décor peint étaient celles de Paul de Belissen, seigneur de Malves et de Talairan. Quant à la datation de ces peintures, elle est encore controversée puisqu'elle est placée entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et la minorité de Louis XIV que suggèrent « le style de la peinture et les costumes ».
- <sup>20</sup> Bouve de Panthou (A.-M.) et Tapié (A.). *Le sens caché des fleurs : symbolique & botanique dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle* [suivi de *Identification des fleurs*]. Paris, A. Biro, 2000, p. 148 : tulipe horticole en bas à droite (semblable au tableau d'Abraham Mignon, Chat renversant un vase de fleurs) : la tulipe est le « symbole des vanités modernes, la collection, la curiosité. Quelquefois reprise par le symbolisme chrétien comme image profane de la Grâce » ; belle-de-jour au centre du bouquet (grosse fleur) (semblable au tableau de Nicolas van Veerendaël, Bouquet de fleurs, 1675) : symbole de coquetterie
- <sup>21</sup> En effet, l'espèce la plus connue de la fritillaire est la couronne impériale. Elle aurait été récupérée symboliquement par Napoléon III pour cette raison. Le chrysanthème, qui résiste à toutes les rigueurs climatiques, ferait référence à la magnanimité, l'assurance, la constance.
- <sup>22</sup> Pérouse de Montclos (J.-M.). *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*. Paris, Mengès, 2003, p. 139-166.
- <sup>23</sup> Abraham Bosse. Exposition virtuelle de la BnF. <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/085.htm>
- <sup>24</sup> DRAC Languedoc-Roussillon, dossier « Maison dite de Montmorency » (Aude, Carcassonne, 125 rue Trivalle). En 1982, les trois niveaux de plafond ont été analysés par dendrochronologie.
- <sup>25</sup> Julien (P.). *Marbres : de carrières en palais : du Midi à Versailles, du sang des dieux à la gloire des rois, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>*

- siècle. Manosque, le Bec en l'air, 2006.
- <sup>26</sup> Pérouse de Montclos (J.-M.). *Architecture à la française, XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Picard, 1982, p. 73-74.
- <sup>27</sup> Delorme (P.). *Le premier tome de l'architecture*. Paris, Frédéric Morel, 1567 ; Androuet du Cerceau (J.). *Second livre d'architecture*. Paris, André Wechel, 1561 ; Barbet (J.). *Livre d'Architecture, d'Autels et de Cheminées*. Paris, Melchior Tavernier, 1633 ; Collot (P.). *Pièces d'architecture*. Paris, Michel Van Lochom, 1633 ; Marot (J.). *Livre des cheminées*. Paris, Pierre Mariette, 1661 ; Lepautre (J.). *Cheminées à la moderne*. Paris, Pierre Mariette, 1661. Furhing (P.). Jean Barbet's 'Livre d'Architecture, d'Autels et de Cheminées' : Drawing and Design in Seventeenth-Century France. *The Burlington Magazine*, vol. 145, n° 1203, juin 2003, p. 421-430 : p. 424, fig. 28 ; p. 425, fig. 31 ; p. 426, fig. 32.
- <sup>28</sup> Androuet Du Cerceau (J.). *Dressoir aux vases, 1560-1574* (Écouen, Musée national de la Renaissance-Château d'Écouen) ; Anonyme français. *Dessin pour une cheminée*, (Oxford, Ashmolean Museum). Debant (R.). Le château de Couiza. *Congrès Archéologique de France, 131<sup>e</sup> session. Pays de l'Aude*, Paris, Société française d'archéologie, 1973, p. 160-168 ; Babelon (J.-P.). *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*. Paris, Flammarion-Picard, 1989, p. 381-383 : la construction du château de Couiza est traditionnellement estimée en deux campagnes de travaux sans qu'aucun document ne l'atteste. La première campagne serait due à Jean de Joyeuse dans les années 1540-1550 et la seconde qui verrait l'achèvement du château, serait l'œuvre de son fils Guillaume, en 1562.
- <sup>29</sup> Nous en trouvons un exemple dans le vestibule de la bibliothèque laurentienne réalisé par Michel-Ange vers 1524.
- <sup>30</sup> Julien (P.). *Marbres : de carrières en palais : du Midi à Versailles, du sang des dieux à la gloire des rois, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*. Manosque, le Bec en l'air, 2006, p. 81-82.
- <sup>31</sup> DRAC Languedoc-Roussillon, dossier d'inventaire « Château de Saint-Ferriol » (Aude, canton de Quillan), fiche signalétique d'André Signoles, 1998. Cette cheminée, *signée Ferrandus fecit*, porte en plus du millésime une citation concernant Anne de Mauléon dont nous proposons une nouvelle traduction « *Noble Anne de Mauléon. Que mon cœur brûle de l'amour du Seigneur !* ». Anne de Mauléon était l'épouse de Barthélémy de Plaigne, baron de Saint-Ferriol. La famille de Plaigne fut certainement à l'origine de la modernisation de ce château à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou au début du XVII<sup>e</sup> et resta propriétaire pendant une grande partie de ce siècle.
- <sup>32</sup> Julien (P.). *Marbres : de carrières en palais : du Midi à Versailles, du sang des dieux à la gloire des rois, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*. Manosque, le Bec en l'air, 2006.
- <sup>33</sup> Delorme (P.). *Le premier tome de l'architecture*. Paris, Chez Frédéric Morel, 1567, livre IX, chapitre II, f° 259-279.
- <sup>34</sup> *Ibid.*
- <sup>35</sup> *Ibid.*
- <sup>36</sup> *Ibid.*
- <sup>37</sup> Delorme (P.). *Le premier tome de l'architecture*. Paris, Chez Frédéric Morel, 1567, livre IX, chapitre V, f° 264 v.-265.
- <sup>38</sup> Mot (G.-J.). Le château de Bouisse. *Bull. SESA*, T. LX, 1959, p. 90. Nelli (S.). *Le château et la seigneurie de Bouisse (Aude) : étude historique*. Carcassonne, SESA, 1978, p. 30.
- <sup>39</sup> Le propriétaire souhaitait reconstituer la salle détruite du Grand Conseil des Chevaliers de Saint-Jean. Le Grand Siège de Malte est ainsi représenté par le biais de treize toiles réparties dans l'ensemble de la pièce : Luppé Du Garrané (J.-B.) de *Mémoires et caravanes de J. B. Luppé du Garrané, chevalier de Saint-Jean de Jérusalem, Grand Prieur de Saint-Gilles, suivis des mémoires de son neveu J. B. de Larrocan d'Aiguebère, commandeur de Bordères*. Paris, A. Aubry, 1865. Amirat (V.). Château de La Cassagne : le Grand Siège de Malte. *Midi-Pyrénées Patrimoine*, n° 9, automne 2009, p. 52-53.
- <sup>40</sup> Cartari (V.). *Les Images des dieux anciens, contenant les idoles, coutumes, cérémonies et autres choses appartenans à la religion des payens, recueillies en italien, et traduites en françois, et augmentées par Antoine Du Verdier, seigneur de Vauprivis, augmenté en cette édition de la généalogie et ordinaire d'iceux (par Laplonce-Richette)*. Lyon, P. Frellon, 1610, p. 465-467. Campagne (H. T.). Mythographie et discours du plaisir : Antoine du Verdier et la traduction des *Imagini de i dei de gli antichi* de Vincent Cartari. *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 35, 1992, p. 29-45.
- <sup>41</sup> Albert-Llorca (M.), Aribaud (C.), Lugand (J.) et Mathon (J.-B.) (dir.). *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée : arts, rituels, liturgies* (actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine Sainte, organisées par le Centre de Conservation et de Restauration du Patrimoine du Conseil Général des Pyrénées-Orientales). Toulouse, CNRS-Université Toulouse II-Le Mirail, 2009.
- <sup>42</sup> Abbé (J.-L.) (dir.). *Histoire de Limoux*. Toulouse, Privat, 2009, p. 93.
- <sup>43</sup> Une représentation sculptée se trouvait sur les cheminées du château de Coucy, datées du XIV<sup>e</sup> siècle et connues par des gravures.
- <sup>44</sup> Valeriano (P.). *Les Hieroglyphes*. Lyon, Paul Frellon, 1615.
- <sup>45</sup> Le Moyne (P.). *Gallerie des femmes fortes*. Paris, Antoine de Sommerville, 1647.
- <sup>46</sup> Pascal (C.). Les recueils de femmes illustres au XVII<sup>e</sup> siècle. Communication donnée lors des premières Rencontres de la Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime *Connaître les femmes de l'Ancien Régime : la*

question des recueils et dictionnaires (Paris, Université américaine de Paris, 20 juin 2003), publication en ligne : <http://www.siefar.org/docsiefar/file/Pascal-dicos.pdf>.

- <sup>47</sup> Olive (J. L.). *Documents et livres terriers concernant la seigneurie de Sibra et le prieuré Notre-Dame de Camon en Ariège*. Mirepoix, 1975. Salvan-Guillotin (M.), Prêtres et commande artistique : un état de la bibliographie, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Une approche de la culture artistique des prêtres en milieu rural (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.) – La commande des œuvres d’art : une affaire d’usages, d’autorités ou de goûts ? (journées d’études, Université de Toulouse II, FRAMESPA, CNRS-UMR 5136, 2008). À paraître. Salvan-Guillotin (M.). Copies et adaptations : gravures de Raimondi, Caraglio ou Holbein à la source des décors pyrénéens du XVI<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque L’art au village – La production artistique des paroisses rurales (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p191-204.
- <sup>48</sup> Salvan-Guillotin (M.). *L’étude de Philippe de Lévis*. Conférence donnée dans le cadre du programme d’automne proposé par le Pays d’Art et d’Histoire, abbaye de Camon, 15 novembre 2010.
- <sup>49</sup> Bonnet (J.-L.). Annet Auriac (1633-1708), peintre à Limoux, et le milieu artistique limouxin. *Bull. SESA*, T. XCVI, 1996, p. 125-126.
- <sup>50</sup> onnet (J.-L.). Nicolas Tournier (1590-1639) et les peintres montbéliardais en Languedoc. *Bull. SESA*, T. CI, 2001, p. 81-88.
- <sup>51</sup> Bonnet (J.-L.). Nicolas Tournier (1590-1639) et les peintres montbéliardais en Languedoc. *Bull. SESA*, T. CI, 2001, p. 81-88 : Miquel Ange Volterrano s’engage, en 1660, à réaliser le tableau de l’entrée de Louis XIV à Carcassonne : ces entreprises sont particulièrement attractives, permettent d’attirer des peintres étrangers et d’initier nombre de maîtres aux sources les plus savantes, ce qui constitue une ambition nouvelle.
- <sup>52</sup> Boscher (J.-Y.). À propos de deux plaques de cheminées hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle. *Revue archéologique de Bordeaux*, T. LXXXVII, 1996, p. 147-154.
- <sup>53</sup> Boscher (J.-Y.). À propos de deux plaques de cheminées hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle. *Revue archéologique de Bordeaux*, T. LXXXVII, 1996, p. 147-154 : Jean-Yves Boscher indique également que de nombreux hollandais s’étaient implantés en Médoc pour travailler à l’assèchement des marais.
- <sup>54</sup> Le château de Bouisse conserve aussi une toile très abîmée qui a récemment été découverte. Ses dimensions ne semblent pas indiquer qu’il s’agit d’une toile qui ornait un des panneaux centraux des cheminées, mais les quelques éléments que l’on arrive encore à observer montrent qu’il s’agit très certainement d’une toile du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons y distinguer une scène représentant trois personnages, mais seule une restauration de cette toile permettrait d’identifier son iconographie et sa signification.
- <sup>55</sup> Pech de Laclause (J.). Les seigneurs de Lapalme et Leucate aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. *Bull. SESA*, T. LXV, 1964-1965, p. 351-359. Pech de Laclause (J.). La bataille de Leucate en 1637 : morts et blessés français. *Bull. SESA*, T. LXVII, 1967, p. 295-300.
- <sup>56</sup> Nous devons rendre hommage à l’œil avisé de Rodrigue Tréton qui la découvrit lors de notre visite du château en juin 2010.

