

UN DÉCOR CIVIL EXCEPTIONNEL DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE
DÉCOUVERT À METZ EN 1964

-

LE PLAFOND PEINT DE LA MAISON N°12-14 RUE DU CHANGE
CONSERVÉ AU MUSÉE DE LA COUR D'OR

VOLUME I : ÉTUDE MONOGRAPHIQUE



Sous la direction de Monsieur Philippe Lorentz

Mémoire de MASTER 2- Histoire de l'Art et de
l'Architecture

« Au numéro 12 rue du Change, on découvrit lors de la démolition, dans un état de fraîcheur quasi incroyable, un plafond peint probablement au début du XV^e siècle. Il fut déposé et remis au musée...contre le gré des autorités qui le trouvaient tout juste bon à être brûlé. »

André Jeanmaire, 1976.

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je souhaite exprimer ma reconnaissance et ma profonde gratitude envers toutes les personnes qui ont suivi, de près ou de loin, l'avancement de mes recherches et qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

Je tiens à remercier particulièrement mon directeur de recherche, Monsieur Philippe Lorentz, Professeur d'Histoire de l'Art médiéval à l'Université de Strasbourg, qui, en plus de m'avoir transmis sa passion de la création artistique médiévale – notamment régionale - a toujours été présent pour me guider et me conseiller dans mes recherches.

Au sein du Musée de La Cour d'Or - Metz Métropole, je tiens à remercier la direction, ainsi que les équipes, scientifique et technique, sans lesquelles je n'aurais pu mener à bien mes recherches. Je pense à Monsieur Daniel Lucas, Directeur du Musée entre 2002 et mai 2011, qui a toujours été là pour me suivre et m'apporte un soutien que je n'oublierai jamais. Je le remercie vivement de m'avoir permis d'intégrer l'équipe scientifique du Musée en tant qu'Assistante de conservation du Patrimoine en octobre 2010.

Aussi, je souhaite remercier Monsieur Philippe Brunella, Conservateur en chef du Patrimoine et Directeur du Musée depuis mai 2011, pour ses bons conseils et son soutien.

Je tiens à remercier vivement la sympathie et le soutien d'Anne Adrian, Conservatrice du Patrimoine et Responsable Scientifique des collections, qui m'a accordé sa confiance et m'a toujours accompagnée dans mes démarches. Toute ma gratitude vient aussi à Laurianne Kieffer (Photographe du Musée) qui a réalisé l'immense campagne photographique du plafond peint sur des journées entières ; Rénilde Lecat (Chargée des Publics) qui, en plus de m'avoir formée auprès des œuvres, a toujours été présente même dans les moments les plus difficiles ; Kévin Kazek (Assistant de conservation du Patrimoine) pour son soutien moral et ses conseils utiles, puis Françoise Clémang et Aurélie Pascal à la documentation. Je remercie également Laïla Ayache (Conservatrice du Patrimoine), Raphaël Mariani (Attaché de conservation du Patrimoine), Marie Prochasson (Assistante qualifiée de conservation du Patrimoine) ainsi que Véronique Thiam-Petit (Chargée des Publics) à qui j'ai pu largement parler des mes questionnements. Je pense également à Olivier Caumont (Conservateur du Patrimoine et Directeur des Affaires Culturelles de la Ville de Langres) qui m'a accordé sa confiance dès le début de mes études.

Toujours au Musée de La Cour d'Or, je remercie vivement l'équipe technique : Cédric Cuny, Pierre Fauconnier, Alain Marchal, et Lionel Peninon qui m'ont aidée depuis le début de mes recherches et ont participé au transfert difficile du plafond afin de le déployer pour l'étude. Je remercie d'ailleurs l'équipe de l'entreprise *Metz déménagement* qui est venue nous prêter main forte.

Je tiens à réserver une place particulière à Didier Pousset, dendrochronologue au laboratoire d'expertise du bois et de datation par dendrochronologie de Besançon, en le remerciant de m'avoir beaucoup appris lors de l'analyse tracéologique et dendrochronologique, notamment à reconnaître les marques de certains outils, à comprendre le fonctionnement des arbres et le travail du bois au Moyen Age.

Au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), je tiens à remercier Anne-Solenn Le-Hô (Ingénieur de Recherches) pour l'intérêt qu'elle porte aux plafonds messins, mais aussi pour les informations essentielles qu'elle m'a communiquées au sujet de la polychromie du plafond et des interventions envisageables pour son analyse.

Je souhaite remercier Michel Euzenat (ancien technicien-restaurateur au Musée de La Cour d'Or), dont le témoignage oral et les documents visuels ont été une source capitale pour cette étude. Je pense également à Gérard Collot, ancien Conservateur du Patrimoine au Musée de Metz, qui a répondu à chacune de mes demandes écrites. De la même manière, je tiens à remercier Pierre-Edouard Wagner (Conservateur en chef des Bibliothèques-Médiathèques de Metz) de m'avoir transmis des documents précieux pour l'analyse héraldique ainsi que de très bons conseils sur l'histoire de la ville et de ses liens avec le Saint-Empire romain germanique.

Aussi, je tiens à remercier mes amis, en particulier Julien Trapp, archéologue au pôle d'archéologie préventive de Metz Métropole, doctorant en Histoire et président de l'association *Historia Metensis*, sans qui tout le travail de reconstitution numérique aurait été largement impossible dans le temps qui m'était imparti. Je lui fais part d'une très grande reconnaissance pour les relevés effectués auprès du plafond durant des journées entières, pour les heures passées à recoller les photographies, les retravailler et les assembler mais aussi pour son soutien, ses conseils et autres idées concernant l'ensemble de mon travail de recherche. Je pense également à Pierre-Marie Mercier, Docteur en Histoire, pour ses conseils, mais aussi pour le dépouillement de certaines archives messines dont il avait connaissance. J'aimerais également mentionner l'aide de Nicolas Gasseau, infographiste, pour ses nombreuses

tentatives de reconstitution du plafond peint et de la maison en trois dimensions, mais aussi Victor Benz pour ses quelques recherches en archives. Une pensée va également à Cédric Frumholz, doctorant en Histoire de l'Art à l'Université de Strasbourg, pour son soutien et l'enthousiasme qu'il a apporté à chacune de mes recherches durant ces années universitaires strasbourgeoises. Je pense dès lors à Marie-Noëlle Drion, Claire Kueny et Morgane Magnin, étudiantes à l'Université de Strasbourg.

Aussi, je tiens à remercier l'*Association Internationale de Recherche sur les Charpentes et les Plafonds Peints Médiévaux* qui m'a permis de faire de nombreuses découvertes et rencontres dans ce domaine d'étude. Je pense particulièrement à Caroline Lejeune (Médiatrice du Patrimoine), Pierre-Olivier Dittmar (Ingénieur d'études au sein du Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval à l'EHESS) et David Dominé-Cohn (doctorant en Histoire médiévale à l'EHESS).

Enfin, je souhaiterais remercier ma famille : ma sœur, Emilie Pascarel, mais aussi et surtout mes parents, Jean-Jacques et Marie-Jeanne Pascarel, sans qui tout cela aurait été largement impossible. Je ne les remercierai jamais assez - au-delà de leur confiance et de leur soutien moral - de m'avoir transmis leur passion du patrimoine historique et artistique, notamment mon père qui m'a initiée très jeune au travail et à la connaissance du bois, l'une des raisons pour laquelle j'ai eu un immense plaisir à être en contact avec ce matériau.

SOMMAIRE

VOLUME I : ÉTUDE MONOGRAPHIQUE

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION GÉNÉRALE	9
I. LES PLAFONDS PEINTS MESSINS DU XIII ^E AU XVII ^E SIECLE CONSERVES AU MUSEE DE LA COUR D'OR : PRISE DE CONSCIENCE D'UNE COLLECTION EXCEPTIONNELLE UNIQUE EN FRANCE	9
A. <i>Une collection inestimable : cohérence et richesse décorative dans les intérieurs messins de la fin du Moyen Age.....</i>	9
B. <i>Conception d'une muséographie singulière visant à mettre en valeur les plafonds peints.....</i>	10
II. CADRE DU SUJET : ETUDE MONOGRAPHIQUE D'UN ENSEMBLE PEINT DE LA PREMIERE MOITIE DU XV ^E SIECLE RESTE DANS L'OMBRE DES RESERVES	13
A. <i>Importance de l'œuvre étudiée.....</i>	13
B. <i>Contretemps muséographiques : un projet resté inachevé.....</i>	14
C. <i>Transfert de réserves et déploiement du plafond peint</i>	14
III. MISE AU POINT BIBLIOGRAPHIQUE ET DOCUMENTATION VISUELLE EXPLOITEE	15
A. <i>Mise au point bibliographique.....</i>	15
B. <i>Documentation visuelle concernant le plafond peint.....</i>	18
IV. AXES DE RECHERCHE ET PLAN DU TEXTE.....	20
CHAPITRE I : HISTOIRE D'UNE DECOUVERTE ET D'UNE DESTRUCTION : RETOURS SUR UNE DEMEURE MESSINE DU XIV^E SIECLE.....	23
I. CONTEXTE DE DECOUVERTE DU PLAFOND PEINT DE LA RUE DU CHANGE : REAMENAGEMENT URBAIN ET DESTRUCTIONS MASSIVES	23
A. <i>Un patrimoine massacré : transformation de la ville de Metz entre 1960 et 1980.....</i>	23
B. <i>1964 : Découverte et sauvetage d'un plafond peint du XIV^e siècle au n°12-14 rue du Change</i>	26
II. HISTOIRE DE LA MAISON DU N°12-14 RUE DU CHANGE AUJOURD'HUI DISPARUE : NATURE ET AMENAGEMENTS SUCCESSIFS DEPUIS LA FIN DU XIV ^E SIECLE	27
A. <i>Retours sur une maison médiévale largement transformée : compréhension et historique des agencements</i>	27
B. <i>Remise en contexte de la maison grâce à la typologie des tympans de fenêtres donnant sur la cour : une architecture de la fin du Moyen Age à Metz.....</i>	39
III. PRESENTATION DE LA VILLE DE METZ AU XIV ^E SIECLE ET A LA PREMIERE MOITIE DU XV ^E SIECLE.....	42

CHAPITRE II. RELEVES, ANALYSES STRUCTURELLES ET SCIENTIFIQUES : REMISE EN CONTEXTE DU PLAFOND PEINT ET RECONSTITUTIONS

NUMERIQUES 46

I.	QUELQUES NOTIONS SUR LA CONCEPTION DES PLAFONDS PEINTS MEDIEVAUX : TRANSPORT, TRAVAIL DU BOIS ET PRINCIPES STRUCTURELS DE MISE EN ŒUVRE	46
A.	<i>Aperçu de la préparation, de la vente et du transport du bois d'œuvre au Moyen Age : rapprochements avec la ville de Metz.....</i>	46
B.	<i>Mise en œuvre des plafonds médiévaux : quelques notions structurelles et repères terminologiques</i>	47
II.	RELEVES, DONNEES TECHNIQUES ET ANALYSES SCIENTIFIQUES DES ELEMENTS CONSERVES EN AMONT DE LA RECHERCHE.....	49
A.	<i>Relevé du plafond peint : nature, dimensions et particularités structurelles des éléments.....</i>	49
B.	<i>Système de numérotation et de localisation des éléments du plafond : mise au point d'une grille de lecture.....</i>	50
C.	<i>Analyses scientifiques en cours : examens du bois et de la couche picturale.....</i>	52
III.	PROPOSITION DE RECONSTITUTION DU PLAFOND ET DE SON EMPLACEMENT ORIGINAL	59
A.	<i>Premiers repérages permettant de comprendre l'agencement général du plafond.....</i>	59
B.	<i>Proposition de reconstitution, proportions et dimensions éventuelles de la partie manquante.....</i>	60

CHAPITRE III. ÉTUDES ICONOGRAPHIQUE, HISTORIQUE ET STYLISTIQUE DE LA COMPOSITION PICTURALE : DESCRIPTIONS, INTERPRETATIONS, APPROCHES COMPARATIVES ET POSSIBILITES DE DATATION 65

I.	DESCRIPTION ET ANALYSE DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE ARMORIE DES SOLIVES ET PROPOSITION DE DATATION DE LA MISE EN PEINTURE.....	65
A.	<i>Description des solives et premières interprétations des armoiries.....</i>	66
B.	<i>Proposition de datation de la mise en peinture grâce aux armoiries : un plafond peint dans la première moitié du XV^e siècle.....</i>	103
C.	<i>Analyse du programme iconographique des solives armoriées : présence d'un double système de lecture.....</i>	105
II.	PRESENTATION ET INTERPRETATIONS DE LA COMPOSITION PICTURALE DES PLANCHES	113
A.	<i>Description des planches : étude et premières interprétations des éléments du décor.....</i>	113
B.	<i>Analyse du programme iconographique de la composition animalière.....</i>	136
III.	ANALYSE DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DE L'ENSEMBLE DU PLAFOND PEINT : COMPLEMENTARITE ET RESONANCE ENTRE LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE ARMORIE DES POUTRES ET CELUI DE LA COMPOSITION ANIMALIERE ; PRESENTATION DE LA PEINTURE MURALE DECOUVERTE DANS LE SECOND BATIMENT	141
A.	<i>Interdépendance des décors du plafond peint.....</i>	141

B.	<i>Présentation de la peinture murale découverte au n°14 : cohérence des décors peints de la maison n°12-14 rue du Change</i>	143
IV.	ANALYSES STYLISTIQUES DE LA COMPOSITION DU PLAFOND PEINT : HETEROGENEITE DANS LA REALISATION DE CERTAINS MOTIFS RELATIVE A L'INTERVENTION DE PLUSIEURS PEINTRES.....	148
A.	<i>Caractéristiques stylistiques du peintre expérimenté</i>	148
B.	<i>Différences de qualité picturale sur des espaces expérimentaux peu étendus du plafond peint : maladdresses d'un apprenti peintre ?</i>	151
V.	UN DECOR POUR UNE MAISON, UN DECOR POUR UNE PERSONNE : SITUATION CULTURELLE ET SOCIALE D'UN COMMANDITAIRE MESSIN DE LA PREMIERE MOITIE DU XV ^E SIECLE	152
 CHAPITRE IV. UN PLAFOND PEINT AU CŒUR D'UN ENVIRONNEMENT ARTISTIQUE MESSIN : ENLUMINURES, PEINTURES MURALES ET AUTRES PLAFONDS PEINTS DES XIV^E ET XV^E SIECLES		
155		
A.	<i>Manuscrits des XIV^e et XV^e siècles d'origine messine</i>	155
B.	<i>Peintures Murales</i>	159
C.	<i>Approche comparative avec les plafonds peints messins armoriés des XIV^e et XV^e siècles</i>	160
 CONCLUSION.....		
168		
 ADDENDUM : PREMIERS RESULTATS DENDROCHRONOLOGIQUES		
171		
 SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....		
173		
I.	SOURCES	173
A.	<i>Sources manuscrites</i>	173
B.	<i>Sources imprimées</i>	176
C.	<i>Articles de presse</i>	176
II.	BIBLIOGRAPHIE	177
A.	<i>Histoire</i>	177
B.	<i>Patrimoine et Histoire de l'Art</i>	181
C.	<i>Métiers du bois et maisons urbaines au Moyen Âge</i>	185
D.	<i>Décors intérieurs, plafonds peints et peintures murales</i>	185
E.	<i>Catalogues d'expositions</i>	187
 TABLE DES MATIÈRES		
188		

INTRODUCTION GÉNÉRALE

I. Les plafonds peints messins du XIII^e au XVII^e siècle conservés au Musée de La Cour d'Or : prise de conscience d'une collection exceptionnelle unique en France

A. Une collection inestimable : cohérence et richesse décorative dans les intérieurs messins de la fin du Moyen Age

Le Musée de La Cour d'Or – Metz Métropole conserve une collection inestimable de plafonds peints médiévaux commencée depuis la toute fin du XIX^e siècle avec la découverte de deux ensembles du XIII^e siècle, au n°8 rue Poncelet à Metz. Ces deux plafonds, avec celui de l'église Saint-Martin de Zillis en Suisse, sont les plus anciens plafonds peints conservés à ce jour. S'ensuivirent les découvertes d'une quinzaine d'ensembles retrouvés au sein d'anciennes maisons médiévales situées au cœur historique de la ville et aujourd'hui pour la plupart disparues. Ces plafonds peints sont en grande majorité conservés au Musée. Il s'agit du *plafond du cloître des Carmélites* (XIII^e siècle), d'un plafond provenant de la rue des Murs (XIII^e siècle), du *plafond aux fleurs* et des *poutres aux écus* du n°16-18 rue de la Chèvre (XIV^e-XV^e siècle), du *plafond aux armoiries* et du *plafond aux fleurs de lys* du n°12 rue des Clercs (XV^e siècle), des poutres du n°28 rue de la Chèvre (XV^e siècle), du plafond peint du n°12-14 rue du Change (XV^e siècle), du *plafond aux oiseaux* provenant du n°5 en Saulnerie (XV^e siècle) du *plafond Renaissance* du n°10 rue du Haut-de-Sainte-Croix (XVI^e siècle) et du plafond provenant du n°9 rue Four-du-Cloître (XVII^e siècle). Demeurés *in situ*, quelques éléments de plafonds peints (poutres essentiellement), ont été découverts aux n°1 et n°9 rue des Murs, au n°11 rue de la Fontaine, au n°20 rue Chèvremont et au n°17 en Jurue. La poutre provenant du n°29 en Jurue est quant à elle conservée au Dépôt Archéologique Régional. D'autres ont été détruits ou sont peut-être restés cachés sous des faux plafonds de plâtre. Quoiqu'il en soit, la collection messine est sans conteste unique en France, voire en Europe, puisqu'elle rassemble le plus grand nombre de plafonds peints provenant d'une même ville. Nous avons réalisé une carte de Metz aux alentours du XV^e siècle destinée à localiser les plafonds peints médiévaux connus, conservés ou non, et nous avons pris le parti d'y ajouter les deux plafonds peints du XVI^e et du XVII^e siècle afin de ne pas les négliger (carte n°1).

Ces plafonds peints sont d'une importance capitale pour l'histoire de l'art régionale, puisque conçus entre le XIII^e siècle et le XVII^e siècle, ils permettent de suivre l'évolution artistique et d'appréhender les styles de décors intérieurs civils messins, sans interruption dans le temps. Cette collection de plafonds peints, d'une richesse décorative et iconographique remarquable est représentative du luxe artistique de la fin du Moyen Age, généré par la richesse des grandes familles de l'époque qui constituaient l'élite messine. En effet, dans sa plus grande période de prospérité, Metz était dotée de nombreux et grands hôtels patriciens ainsi que de riches demeures où résidait l'aristocratie, répartis dans les quartiers du centre historique de la ville. On y vit alors se développer tout un pan de la création artistique, puisque les grandes familles de la ville accueillaient des grands seigneurs et les recevaient dans des salles d'apparat richement décorées de peintures murales, de tapisseries et de beaux meubles. Parmi ces richesses, les grandes pièces de réception disposaient très souvent de plafonds peints ornés d'armoiries permettant ainsi de comprendre les affinités ou associations politiques de la famille propriétaire, ou encore les convictions qu'elle portait envers la société qui l'entourait.

B. Conception d'une muséographie singulière visant à mettre en valeur les plafonds peints

L'immense majorité des plafonds peints médiévaux mis au jour en France est conservée *in situ* dans des demeures, des églises, des châteaux. La plupart du temps, ils sont menacés de dégradations suite aux mauvaises conditions de conservation. La particularité des plafonds peints messins réside dans leur accessibilité au public, grâce à l'institution muséale de la ville de Metz. Il est largement impossible pour le grand public d'accéder à de telles œuvres chez les particuliers, qui, la plupart du temps, n'ouvrent leur porte qu'occasionnellement pour les organismes de recherche ou les reportages. Cela dit, il est toutefois probable, et même certain, que pour des raisons de sécurité voire de tranquillité, quelques propriétaires d'anciennes maisons aient pu découvrir de tels vestiges au sein de leur demeure sans en informer les institutions patrimoniales. Le sort des plafonds peints messins, découverts de manière fortuite, est toutefois particulier : ils ont pour la plupart été sauvés *in extremis* des flammes ou des bulldozers, à l'intérieur de maisons condamnées à disparaître lors des grands réaménagements urbains qui sévirent entre les années 1960 et 1980. C'est à cette occasion qu'ils ont été

rapidement récupérés par Gérard Collot pour être transférés au Musée, seul lieu de sûreté capable de recueillir de si grandes superficies de bois, d'une valeur historique et artistique inestimable. Conservateur du Musée de Metz depuis 1957, Gérard Collot a entrepris sur plusieurs années des travaux d'une ampleur colossale au Musée de Metz, qui consistaient en une réfection des salles existantes et en une extension du parcours muséographique avec la création d'un nombre important de salles. Au sein du parcours médiéval, il souhaitait évoquer, comme l'indique le titre du livret de visite qu'il rédige en 1980, *Le cadre de la vie quotidienne de l'antiquité à la Renaissance*¹. Il précise d'ailleurs que « les éléments d'architecture ne seront pas présentés dans le cadre d'une galerie lapidaire, comme c'est le cas généralement dans la plupart des Musées français et étrangers, mais auront à nouveau une fonction monumentale² ». Il ajoute encore qu'« à la présentation traditionnelle d'éléments du décor architectural, [il a] préféré l'évocation du cadre de la vie quotidienne, dans son évolution chronologique du Moyen Age à la Renaissance³ ». Ainsi, suivant le parti pris adopté par Gérard Collot pour les éléments d'architecture médiévale messins intégrés dans la maçonnerie afin de reconstituer une ambiance intérieure, les plafonds peints de la collection du Musée sont exposés « au plafond » comme si le visiteur se trouvait dans une pièce d'une demeure messine. L'idée était de rappeler, à juste titre, qu'un plafond peint ne doit jamais être considéré comme un élément isolé, mais qu'il doit être appréhendé selon le contexte initial de décoration intérieure dont il faisait partie. En effet, il serait incohérent de négliger les œuvres ou le mobilier qui les entouraient, notamment les peintures murales, les tapisseries, les carreaux de pavement, les cheminées ou encore les meubles, surtout quand nous avons la chance d'en conserver quelques-uns. Les plafonds peints faisaient partie intégrante d'un décor plus vaste et d'un programme iconographique qui entraient de façon certaine en interactivité. C'est pour cette raison que le conservateur a opté pour une mise en scène d'intérieur civil. Les seuls plafonds qui dérogent légèrement à la règle de présentation mise en place par Gérard Collot sont les *plafonds au bestiaire*, qui bénéficient d'une installation plus inventive sous forme de vitrines murales et de panneaux à inclinaison variable, suspendus en hauteur (ill.1 et 2). Il a volontairement imaginé ces salles suivant deux niveaux de lecture : les zones sombres,

¹ COLLOT (G.), *Le cadre de la vie quotidienne de l'Antiquité à la Renaissance*, Metz, 1980.

² COLLOT (G.), *L'extension du Musée de Metz*, Metz, 1975, p.1.

³ *Ibid.* p.1.

avec les panneaux inclinés, permettent de restituer l'atmosphère originelle du plafond, alors que les vitrines de la zone claire de la salle tendent à une démonstration de la structure des planches, autrement dit les espaces non peints dotés d'empreintes de clous. Au sein des autres salles, on retrouve le *plafond aux fleurs* et quelques poutres provenant du n°16-18 rue de la Chèvre (ill.3 et 4), le *plafond aux armoiries* du n°12 rue des Clercs (ill.5 et 6) ou encore le *plafond Renaissance* du n°10 rue du Haut de Sainte-Croix (ill.7).

La collection de plafonds peints n'ayant jamais été étudiée et la plupart des éléments conservés en réserve n'ayant pas été identifiés durant toutes ces années, il a fallu nommer les ensembles et les inventorier. Leur nouvelle appellation fut attribuée en fonction du lieu de leur découverte, de leur maison d'origine ou encore des motifs qui les composent. Cependant, certains surnoms de plafonds sont marqués dans les esprits depuis des dizaines d'années si ce n'est plus, comme les plafonds dits « du Voué », qu'il est préférable d'appeler *plafonds au bestiaire* provenant du n°8 rue Poncelet à Metz et le plafond « du Républicain Lorrain », désormais rebaptisé *plafond aux armoiries*, provenant du n°12 rue des Clercs à Metz. Ces surnoms étaient établis par rapport aux lieux de découvertes. Si le n°12 rue des Clercs était anciennement le siège du journal *Le Républicain Lorrain*, l'affectation des locaux a changé depuis longtemps. Dès lors, ce nom attribué au plafond peint, déjà peu fondé à l'époque, n'a plus aucun lieu d'être à l'heure actuelle. De la même manière, le surnom de « Voué » attribué aux plafonds du XIII^e siècle est devenu faux d'un point de vue scientifique, puisque l'on croyait à tort qu'ils provenaient de l'ancien Hôtel du Voué, siège de l'institution judiciaire médiévale appelée vouerie. Il s'avère en réalité que ce dernier semblait se trouver dans une autre rue aujourd'hui disparue -anciennement appelée rue du Voué- à l'emplacement actuel de la place de l'avenue Ney⁴. Quoi qu'il en soit, ces surnoms, difficiles à oublier pour les esprits messins, devraient être abandonnés dans l'idéal.

A l'heure actuelle, le musée ne présente qu'une partie de la collection de plafonds peints aux visiteurs, puisque seuls cinq d'entre eux sont installés dans les salles d'exposition consacrées au décor intérieur civil. Cinq autres ensembles sont conservés en réserve ainsi que quelques éléments appartenant aux plafonds exposés, comme les planches, solives ou poutres solitaires qui ne trouvaient pas leur place en salle. Certains de ces plafonds peints, qui sont

⁴ Carte de Julien TRAPP et de Pierre-Edouard WAGNER in DUPOND (R.), *Metz, place de la République : 2000 ans d'histoire*, Metz, 2010, p. 17.

plus fragiles que d'autres, parfois retrouvés dans un état de conservation médiocre, ne pourront être présentés que s'ils bénéficient d'une restauration. Parmi ces ensembles, l'un des plafonds peints se distingue des autres par son décor et l'état de conservation exceptionnel dans lequel il nous est parvenu, notamment de sa polychromie. Il s'agit du plafond peint provenant de l'ancienne maison n°12-14 rue du Change à Metz, pour lequel nous avons choisi de réaliser cette étude monographique.

II. Cadre du sujet : étude monographique d'un ensemble peint de la première moitié du XV^e siècle resté dans l'ombre des réserves

A. Importance de l'œuvre étudiée

Ce plafond peint est d'une importance capitale pour la connaissance du décor civil messin au Moyen Age, puisqu'il est le seul plafond peint découvert à ce jour à disposer des trois types de décors que l'on retrouve sur tous les autres plafonds : le bestiaire, les rinceaux et autres motifs floraux ainsi que les armoiries. Il est d'ailleurs le seul à présenter les deux types de décors armoriés, sous forme de tableaux rectangulaires et d'écus, de manière proportionnée. Même si le *plafond aux armoiries*, dit « du Républicain Lorrain » présente deux écus sur le chevêtre, cette forme héraldique n'était pas adoptée pour le reste du programme armorié du plafond. Aussi, le plafond peint de la rue du Change est important d'un point de vue chronologique. Mis en peinture durant la première moitié du XV^e siècle, il est situé au beau milieu du corpus de plafonds peints messins et s'insère dans une période artistique faste de la ville de Metz qui, selon Jean-Claude Loutsch et de nombreux historiens, était à l'apogée de son rayonnement et de la « richesse de son patriciat⁵ ».

Bien que sa structure soit incomplète, la composition du plafond et la conservation de la couche picturale sont exceptionnelles. En effet, la richesse de la mise en peinture est considérable. De nombreuses couleurs ont été utilisées et mises en valeur par un système d'agencement remarquablement conçu, notamment pour les éléments décoratifs des solives armoriées. Aussi, la qualité du dessin des animaux est saisissante. L'importance de cette œuvre est en outre marquée par le programme iconographique qu'elle propose et les multiples

⁵ LOUTSCH (J.-C), « Les plafonds armoriés de la ville de Metz » in Ordres et distinctions, Bulletin de la société des amis du musée de la Légion d'Honneur, n°7,1996, pp.5-11.

messages qu'elle renferme. Ce plafond peint, qui avait intégré la collection de plafonds du Musée de La Cour d'Or quelques moments après sa découverte et sa dépose, n'a jamais été étudié, puisqu'il semble tout simplement avoir été mis de côté en réserve puis « oublié ». Le temps l'a recouvert de poussière et la présentation en salle, prévue quelques temps après sa découverte, ne s'est jamais concrétisée.

B. Contretemps muséographiques : un projet resté inachevé

D'un point de vue muséographique, le sort du plafond peint du n°12-14 rue du Change fut assez particulier. Gérard Collot avait semble-t-il prévu de l'intégrer à sa muséographie comme les autres plafonds. Pour preuve, il s'est avancé dans deux de ses ouvrages quant à son emplacement dans le parcours médiéval de la même façon que pour le *plafond aux oiseaux* provenant du n°5 rue Saulnerie. Malheureusement, les trois salles du parcours qui n'ont jamais eu la chance de voir leurs travaux terminés sont celles qu'il avait prévu pour les deux plafonds. À l'heure actuelle, elles sont restées à l'état de chantier et n'ont pour cause jamais été ouvertes au public. L'une de ces trois salles a pourtant déjà bénéficié de l'installation d'une œuvre majeure de la création messine, à savoir une magnifique cheminée Renaissance provenant de l'ancien couvent Sainte-Élisabeth à Metz. C'est au plafond de cette salle que Gérard Collot avait prévu d'installer le plafond provenant de la rue Saulnerie. En commentant son nouveau parcours muséographique, il expose qu'« après avoir profité d'un nouveau point de vue sur la cour médiévale [(cour du Grenier de Chèvremont)], le visiteur aborde un nouveau chapitre : le décor intérieur au Moyen Age. Sous le plafond peint, œuvre populaire du XV^e siècle, se dresse une importante cheminée monumentale à manteau ajouré, œuvre d'un exceptionnel intérêt ⁶».

C. Transfert de réserves et déploiement du plafond peint

1. Campagne de déplacement nécessaire à l'étude

Les raisons évoquées précédemment ont été à l'origine de la solution de conservation adoptée pour le plafond de la rue du Change durant toutes ces années : il est resté en réserve, où on avait difficilement accès aux éléments et encore moins la possibilité de lire les motifs

⁶ COLLOT (G.), *Op.cit.*, 1975, n°16 du parcours.

peints. En effet, les planches étaient superposées sur les solives, le tout installé en dessous d'un autre plafond peint médiéval, celui provenant du n°5 rue Saulnerie (le *plafond aux oiseaux*), lui-même posé sur les trois solives provenant du n°28 rue de la Chèvre (ill.8). Nous savons que cette configuration de conservation demeurait ainsi depuis 1996. Entre 1964 et 1996, nous ne connaissons pas les conditions de conservation du plafond peint, ni le lieu où il se trouvait. Par chance, la couche de poussière qui s'était accumulée sur l'œuvre a permis de préserver la couche picturale, sans développement de moisissure. Afin de commencer l'étude du plafond, il a donc fallu trouver un lieu assez vaste pour le déployer et l'analyser facilement. C'est ainsi que le plafond fut transféré d'une réserve du musée à l'autre, le vendredi 24 septembre 2010, où la surprise fut à son comble puisque quelques figures jusqu'alors inconnues des photographies sont apparues dans un état de conservation relativement remarquable, étendu à presque toute l'œuvre (ill.9).

2. Inscription de l'œuvre à l'inventaire du musée

Le plafond peint du n°12-14 rue du Change n'ayant jamais été inventorié comme la plupart des autres plafonds conservés au Musée de la Cour d'Or, un numéro d'inventaire rétrospectif définitif lui a été attribué : 2010.0.380, « 2010 » faisant référence à l'année d'inscription à l'inventaire du Musée, « 0 » signalant qu'il s'agit d'un inventaire rétrospectif, et « 380 » correspondant à la 380^{ème} œuvre inventoriée de l'année. Il fut ensuite intégré dans la base de données du logiciel de catalogage des collections *Micromusée*.

III. Mise au point bibliographique et documentation visuelle exploitée

A. Mise au point bibliographique

Les plafonds peints du musée de La Cour d'Or n'ont que très peu été étudiés. Les *plafonds au bestiaire* du XIII^e siècle provenant du n°8 rue Poncelet à Metz, par exemple, sont les seuls de la collection qui aient jusqu'à ce jour bénéficié d'une étude relativement approfondie⁷. Aucun autre ensemble n'a fait l'objet d'une analyse complète, ce que nous envisageons

⁷ SCHMITZ (W.), « Die bemalten romanischen holzdecken im museum zu Metz », *Zeitschrift für christliche Kunst*, t. X, 1897, p.70-85 ; MUSSARD (S.), *Plafonds peints du XIII^e siècle du musée de Metz : un énigmatique bestiaire*, Mémoire de Maîtrise, Histoire de l'Art, Strasbourg II, 1992 ; FRONTY (J.), *L'étrange bestiaire médiéval du musée de Metz : un poisson dans le plafond*, Metz, 2007.

comme étant à la fois une analyse relevant de leur contexte de découverte et de leur mise en valeur (travaux urbanistiques, déposes, restaurations, muséographie...) mais aussi historique (histoire, nature et fonction de la maison d'origine, des commanditaires potentiels ou reconnus s'ils sont identifiés) ou encore une analyse héraldique, iconographique, stylistique... La plupart du temps, seuls quelques propos disséminés dans de courts articles ou dans des relevés inédits figurent dans la documentation du Musée, et ces notes, uniquement descriptives, sont presque toujours relatives aux dossiers d'œuvre ou à des articles de deux ou trois lignes concernant leur découverte. Cela dit, un ensemble plus important a connu quelques prémices d'études, notamment au travers des analyses héraldiques. Il s'agit du *plafond aux armoiries* dit « du Républicain Lorrain » qui a fait couler beaucoup d'encre lors de sa découverte, notamment dans la presse. En effet, une quinzaine d'articles du journal *Le Républicain Lorrain* nous informent en temps réel du parcours qu'a subi le plafond entre les nouveaux locaux du journal et le musée de la ville. En revanche, au-delà de ces nombreux articles de presse qui contiennent un certain nombre d'erreurs, seuls d'éminents héraldistes tels que Michel Pastoureau et Jean-Claude Loutsch, ou encore le messin Jean-Marie Pierron, se sont lancés dans l'étude.

Le plafond peint du n°12-14 rue du Change, qui fait l'objet de notre étude, n'a jusqu'alors bénéficié d'aucune analyse approfondie et très peu de lignes ont été écrites à son sujet. Ces informations toutefois utiles au commencement de notre recherche, se sont vite avérées largement insuffisantes, parfois même erronées.

En 1995, Jean-Claude Loutsch, ancien président de l'Académie Internationale d'Héraldique, commence une analyse des armoiries peintes sur les poutres de l'ensemble des plafonds messins conservés au Musée ainsi que ceux demeurés *in situ* dans quelques maisons messines⁸. Il entreprend dès lors une large campagne photographique du plafond du n°12-14 rue du Change auquel il consacre quelques pages de son étude parue en 1996. Il précise qu'il ne reste plus que la moitié de sept poutres gravement endommagées lors de la démolition de la maison et établit une liste détaillée des armoiries encore visibles sur ces dernières. Cette étude est importante puisqu'elle a permis d'identifier une grande partie des écus et des tableaux armoriés. Toutefois, nous verrons que quelques erreurs ont été soulevées et qu'il n'a

⁸ LOUTSCH (J.-C), « Les plafonds armoriés de la ville de Metz » in *Ordres et distinctions, Bulletin de la société des amis du musée de la Légion d'Honneur*, n°7,1996, pp.5-11.

proposé aucune interprétation historique des armoiries présentes, excepté celles qui lui permettaient d'identifier comme nous le verrons, le couple impérial de 1355. Aussi, le fait que seules les solives aient été analysées pose problème. En effet, même si elles n'étaient pas le sujet précis de son étude, nous ne retrouvons aucune mention des planches peintes, ce qui revient finalement à ne présenter que la moitié d'une œuvre déjà à moitié lacunaire. Nous savons que Jean-Claude Loutsch fut le dernier à avoir eu accès au plafond peint pour son étude. Ainsi, l'œuvre non assemblée, conservée en réserve et difficile d'accès, est demeurée ignorée du public puis restée quasiment inconnue des chercheurs entre 1996 et 2010.

En 2001, Christian de Mérindol réalise un corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France dans lequel il répertorie et décrit brièvement les plafonds peints messins⁹. En ce qui concerne notre plafond peint, ce qu'il nomme précisément « les plafonds » du n° 12-14 rue du Change, Christian de Mérindol reprend simplement les descriptions et les conclusions de Jean-Claude Loutsch et publie donc les mêmes erreurs. Son recensement n'apporte malheureusement rien de nouveau et néglige encore une fois les planches peintes.

Cela dit, une description plus développée a vu le jour en 1997, lorsque Iona Hans-Collas soutient sa thèse intitulée *Images de la société : entre dévotion populaire et art princier : la peinture murale en Lorraine du XIII^e siècle au XVI^e siècle*¹⁰. Elle entreprend une brève description d'une quinzaine de lignes sur le décor de l'ensemble du plafond, en précisant que « les planches entre les solives, elles mêmes dotées sur les trois faces de motifs héraldiques (aigles, lions) portaient un décor végétal et animal tout à fait extraordinaire. Des animaux réels et hybrides se trouvent mélangés au milieu de rameaux portant des feuilles vertes et quelques baies rouges¹¹ ». S'ensuit alors une liste des animaux dépeints, qui reste cependant incomplète et parfois erronée. Nous savons toutefois qu'elle n'a pas développé l'étude de cette œuvre pour la raison que le sujet de sa recherche portait uniquement sur les peintures murales. D'ailleurs, elle précise bien qu'elle n'a pas consacré de notices aux plafonds peints,

⁹ MERINDOL (Ch. de), *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit*, t. 2 : *Les décors peints : corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*, Pont-Saint-Esprit, 2001.

¹⁰ HANS-COLLAS (I.), (sous la direction d'Albert CHATELET), *Images de la société : entre dévotion populaire et art princier : la peinture murale en Lorraine du XIII^e siècle au XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Histoire de l'Art et Archéologie. Strasbourg II, 1997.

¹¹ *Ibid.* p.161.

mais qu'« ils ont été inclus dans l'étude à partir du moment où ils s'intégraient dans tout un programme peint et qu'ils étaient de ce fait indissociables des autres peintures murales¹² ». Pour le plafond du n°12-14 rue du Change, c'est encore différent puisqu'il soutenait son argumentation concernant les principaux thèmes décoratifs recensés. Il s'agissait d'une partie de son étude consacrée au bestiaire. En 2007, nous retrouvons également une quinzaine de lignes purement descriptives consacrées au plafond du n°12-14 rue du Change dans un article qu'elle rédigea sur le décor des maisons dans l'est de la France¹³. Cette fois, elle a repris la liste de Jean-Claude Loutsch des armoiries peintes sur les poutres et expose la théorie de ce dernier quant à la datation du plafond. Elle énumère seulement quelques animaux peints sur les planches. Nous avons cependant la certitude qu'elle n'ait pu voir l'œuvre au musée, les deux photographies intégrées à l'article étant, comme elle le précise d'ailleurs, les prises de vues de Monsieur Euzenat. En effet, nous nous sommes aperçus grâce à cet article qu'il existait certaines photographies en couleur de l'œuvre datant de l'année de découverte. Elles ont été prises par Michel Euzenat, ancien technicien-restaurateur du Musée des « années Collot ». Ces documents exceptionnels ont été l'un des points de départ de notre recherche.

B. Documentation visuelle concernant le plafond peint

1. Diapositives et photographies d'archives

a) 1963-1964 : Michel Euzenat

Tout comme il l'avait fait pour Ilona Hans-Collas, Michel Euzenat nous a gracieusement fourni les diapositives et les photographies dont il disposait remontant à l'année de découverte du plafond peint. Nous avons donc pu numériser ces documents d'une extrême rareté qui rendent compte de la polychromie de l'œuvre à un moment précis de son histoire (ill.154 à 161 et 218 à 237). Certains d'entre eux permettent même de connaître une figure à jamais disparue, ou de comprendre l'agencement du plafond *in situ* avant dépose. Au-delà du plafond même, Michel Euzenat disposait d'un nombre important de photographies de

¹² *Ibid.* p.13.

¹³ HANS-COLLAS (I.), « Le décor des maisons dans l'Est de la France : peintures murales et plafonds peints » in *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, Acte des journées d'études du 15 et 16 novembre 2007, publication [en ligne] <http://www.cg49.fr/culture/peintures_murales/medias/pdf/ilona_hans_collas.pdf> 2008, (Consulté le 13/05/2011).

la maison n°12-14 rue du Change prises peu de temps avant l'effondrement. Ces clichés ont été essentiels pour retracer l'histoire de la maison d'origine et comprendre les phases successives d'agencements qu'elle a connues depuis la fin du XIV^e siècle et ce, jusqu'au début du XV^e siècle.

b) 1995 : Jean-Claude Loutsch

Le fonds photographique du Musée de La Cour d'Or comprend une grande série de diapositives réalisées en 1995, année qui correspond à l'étude héraldique de Jean-Claude Loutsch. Cependant, celles-ci ne concernent que les décors armoriés, ce qui néglige une partie du plafond. Elles permettent toutefois de prendre la mesure encore une fois de l'état de conservation du bois et de la polychromie presque trente ans après la dépose (ill.162 à 183).

2. 2011 : Campagne photographique et traitements numériques

Au printemps 2011, une campagne photographique intégrale du plafond a été entreprise par Laurianne Kieffer, photographe du Musée. Il s'agissait d'obtenir une photographie de chacun des éléments structurels de l'œuvre en haute résolution (Pl.1 à 50). Pour cela, il a fallu prendre en moyenne quatre à cinq clichés par planches ou par faces de solives, excepté pour les fragments de planches dont une seule photographie suffisait. À partir de ces photographies, nous avons utilisé un logiciel d'assemblage permettant de reconstituer les planches et les solives en « recollant » les vues entre elles afin d'obtenir une vue intégrale. C'est donc la première fois dans l'histoire du plafond que nous disposons d'une photographie de chacun des éléments dans ses dimensions conservées –mise à l'échelle 1/20^e- en haute résolution. Dès lors, un assemblage des photographies (planches et fragments auxquels on superpose les solives) visant à recomposer le plafond est possible grâce à un logiciel de retouche photographique (ill.85). Ensuite, le dessin assisté par ordinateur devient possible. Il consiste à relever de manière extrêmement précise chaque motif (ill.92 à 130). Une fois l'œuvre matériellement déployée et numériquement reconstituée, nous avons pu commencer notre étude.

IV. Axes de recherche et plan du texte

Dans son article intitulé « décor et support : quelques éléments de terminologie relatifs aux charpentes peintes médiévales », Philippe Bernardi présente l'état général de la recherche sur les plafonds peints médiévaux. Il précise qu'« en près d'un siècle, l'étude des plafonds peints médiévaux – d'abord concentrée sur les sujets figurés – a évolué vers une approche pluridisciplinaire tâchant de tirer parti aussi bien de l'analyse stylistique et iconographique du décor que de la dendrochronologie, de la documentation écrite ou de l'étude technique de la structure¹⁴». Nous sommes convaincus que ces multiples axes d'études sont indéniablement complémentaires et interdépendants : ils permettent, grâce à la diversité des données qu'ils révèlent, une compréhension relativement juste et globale de l'œuvre étudiée. Étant donné que nous étions face à un plafond peint inédit, nous avons ressenti l'opportunité fabuleuse de pouvoir entreprendre une étude qui se voulait la plus complète possible dans le temps qui nous était imparti, en suivant cette démarche pluridisciplinaire. Nous avons donc tenté de nous approcher le plus possible des réalités matérielle, historique, iconographique et stylistique du plafond peint, afin de dégager quelles pouvaient être le ou les messages que le commanditaire, d'un statut social relativement élevé, souhaitait transmettre à ses convives par le décor de sa demeure.

Le premier chapitre de notre étude consiste à rendre compte des conditions de découverte du plafond peint, à retracer l'histoire et les caractéristiques de la demeure qui l'abritait puis à présenter le contexte historique de la ville de Metz au XIV^e et au XV^e siècle. Pour cela, il est nécessaire de revenir sur les aménagements urbains et les nombreuses destructions du patrimoine architectural médiéval que la ville de Metz a subi dans la seconde moitié du XX^e siècle. Afin de comprendre les multiples aménagements de la demeure du n°12-14 rue du Change, nous avons en effet décidé de remonter le temps, du XX^e siècle jusqu'à la fin du Moyen Âge. Ce sont les aménagements récents qui nous ont permis de comprendre la maison médiévale et l'emplacement du plafond peint lors de notre étude structurelle. L'historique des aménagements de la maison que nous tentons de réaliser est essentiel à la compréhension du plafond étudié. En effet, un plafond peint, avant d'être mis en peinture et de devenir un

¹⁴ BERNARDI (Ph.), « Décor et support : quelques éléments de terminologie relatifs aux charpentes peintes médiévales », in BOURIN (M.), (dir.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc : Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008*, Presses Universitaires de Perpignan, octobre 2009, p.53.

support de la création artistique, voire une véritable œuvre d'art, est avant toute chose un élément structurel d'une maison. L'étude des différents espaces de la demeure ainsi que les façades sur cour dont nous avons connaissance grâce à quelques plans, relevés et photographies prises avant la démolition, nous permet de la situer dans un contexte architectural messin de la fin du Moyen Age. C'est ainsi que nous avons été amenés, pour le point suivant, à présenter le contexte historique, religieux, politique et économique de la ville de Metz au XIV^e siècle et durant la première moitié du XV^e siècle.

Le second chapitre de cette étude monographique est destiné aux analyses matérielles et scientifiques du plafond peint. Un premier point consiste à présenter rapidement les différentes étapes de conception d'un plafond au Moyen Age, à savoir la préparation ainsi que le transport du bois et les éléments de la structure à mettre en œuvre. En effet, avant d'envisager toute présentation iconographique de l'œuvre, il nous faut déjà la cerner d'un point de vue structurel. Afin de comprendre son agencement ou encore sa technique d'assemblage, nous présentons lors du second point de ce chapitre un relevé archéologique du plafond ainsi que le système de numérotation relativement complexe des éléments qui le composent, tant matériel que figuratif. Les analyses scientifiques en cours - examens du bois et de la couche picturale - font partie intégrante de cette étape de l'étude, étant donné que les premiers résultats rencontrés lors de l'analyse tracéologique ou encore la méthodologie d'intervention établie pour l'analyse de la polychromie vont permettre d'approfondir notre connaissance de l'œuvre au sujet de sa mise en œuvre, qu'elle soit encore une fois structurelle ou décorative. Le troisième point du second chapitre est consacré à la reconstitution numérique du plafond peint ainsi qu'à la proposition de restitution au sein de la demeure d'origine, en partant de différents plans, de dimensions et de certaines photographies nous permettant de supposer quel pouvait être son emplacement et surtout de se faire une idée de la superficie première qu'il devait recouvrir.

Le troisième grand chapitre s'attache à l'analyse iconographique, historique et stylistique des multiples décors du plafond peint. Nous avons entrepris une description et une interprétation propre à chaque élément décoratif, qu'il soit peint sur les solives ou les planches, suivant le relevé et la grille de lecture que nous avons effectués : armoiries –sous formes de tableaux rectangulaires ou d'écus-, animaux, rinceaux et frises végétales. Les premières interprétations de chaque motif ainsi que certaines approches comparatives ont

permis de dégager les différents messages du décor et de définir quels étaient les programmes iconographiques invoqués. Aussi, l'un des points de cette partie est réservé à l'établissement d'une proposition de datation de la mise en peinture du plafond peint en fonction des tableaux armoriés. Plus largement encore, nous avons été amenés à identifier le message commun à l'ensemble de l'œuvre, conforté par celui d'une peinture murale de la maison, aujourd'hui disparue. Le point suivant, qui s'attache quant à lui à l'étude stylistique du plafond peint, définit le style du peintre principal afin de repérer les éléments de la composition qu'il a réalisés lui-même ou qu'il a vraisemblablement confiés à une autre main. Enfin, nous avons tenté de définir, en réunissant l'intégralité des données recensées et découvertes autour du plafond peint, qui pouvait en être le commanditaire et ses motivations.

Le quatrième et dernier chapitre de notre recherche est axé sur l'environnement artistique messin aux XIV^e et XV^e siècles, notamment pictural, puisque destiné à présenter les manuscrits enluminés, les peintures murales et autres plafonds peints qui auraient pu, d'une manière ou d'une autre, avoir une influence décorative sur notre plafond. En effet, ce dernier fera l'objet d'une rapide étude comparative avec d'autres plafonds peints armoriés conservés au Musée de La Cour d'Or, ou préservés *in situ* afin de ne pas négliger une partie de la création messine.

CHAPITRE I : Histoire d'une découverte et d'une destruction : retours sur une demeure messine du XIV^e siècle

I. Contexte de découverte du plafond peint de la rue du Change : réaménagement urbain et destructions massives

A. Un patrimoine massacré : transformation de la ville de Metz entre 1960 et 1980

Entre 1949 et 1965, le paysage urbain de la ville de Metz, confrontée aux problèmes de logement puis marquée par l'insalubrité de quelques îlots d'habitation, a radicalement changé, laissant place à plus de 10.000 nouveaux logements modernes. Pour mettre à bien le nouveau programme de rénovation urbaine, «[...] la municipalité prit-elle le parti radical de la destruction systématique, laquelle finit par devenir insupportable à la fin des années 1960, lorsque plus d'un quart des îlots centraux étaient déjà totalement ou partiellement détruits¹⁵». C'est ainsi que jusque dans les années 1980, « dans toute la ville, les vieilles maisons non dotées du confort moderne, qualifiées de taudis, sont acquises par la mairie, vidées de leurs occupants avant d'être murées puis démolies¹⁶». En effet Raymond Mondon, député-maire de la ville de Metz, prononce une déclaration fracassante qui marque le commencement de la rénovation urbaine : « il faudra dix ans au moins pour résoudre à Metz le problème des taudis¹⁷ ». C'est dans ce contexte que le quartier du Change, parmi d'autres comme celui du Pontiffroy, des Roches, de Saint-Ferroy, la place Coislin ou encore la rue de la Chèvre, a été entièrement démoli pour être doté d'une nouvelle jeunesse, au détriment des vestiges médiévaux dont on a totalement fait abstraction (carte n°2). Ce fut une véritable « destruction systématique des vieux quartiers dont certains auraient [pourtant] pu être facilement restaurés¹⁸ » (ill.10 à 31). Plusieurs articles de l'époque parlent de « massacres », de « ville meurtrie », pire, « d'Hausmanisme attardé¹⁹ ». Les propos vont encore plus loin lorsqu'on

¹⁵ BOUR (R.), *Histoire de la ville de Metz*, 2007, p.271.

¹⁶ FEUGA (F.), notice de l'exposition « Renaissance du Vieux Metz : genèse d'un combat », Archives Municipales, du 1^{er} février au 28 avril 2011.

¹⁷ AVANZATO (G.), *Raymond Mondon, Maire de Metz et Ministre de la nouvelle société*, Metz, 2000, p.89.

¹⁸ FEUGA (F.), *Op.cit.*

¹⁹ « Metz, ville d'art sinistrée », *Le Monde*, 30 avril 1970.

déclare que « la destruction méthodique du patrimoine architectural de Metz doit être considérée comme un meurtre culturel ²⁰ ».

Les esprits sont frappés, la preuve dans un article du *Monde*, datant du 21 septembre 1966, où Madame Sylvie de Selancy, alors maire de Manom déclare qu'« on démolit, à Metz, sans aucun discernement, des quartiers entiers du plus grand intérêt architectural, [...] ainsi, ont disparu d'admirables maisons gothiques contenant des plafonds peints, de beaux hôtels des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles ». Dans le même article, Monsieur Hubertus de Loewenstein atteste qu'« une des maisons de la rue du Change comportait un vaste plafond peint fin XIV^e - début XV^e siècle, dont plus de la moitié a été détruite et dont une faible partie seulement aurait été recueillie par le musée de Metz ²¹ ».

« Devant l'extension grandissante des ruines de leur ville, des habitants de l'agglomération messine ont fini par s'émouvoir.²² » C'est alors que l'association « Renaissance du Vieux Metz » a vu le jour le 11 mars 1970 pour faire face à ces incessantes démolitions. Les membres de l'association ont pris de nombreuses photographies et relevés de presque huit cents maisons qui ont disparu ou qui étaient menacées voire anéanties dans les mois à venir. Ils ont également pris quelques photographies des rues en danger, parmi lesquelles nous pouvons retrouver certaines informations sur ce que nous nommons les « maisons aux plafonds ». Leur inventaire, associé à quelques clichés, a été publié dans les premiers numéros du périodique *Renaissance du Vieux Metz*. Parmi toutes les maisons signalées, les vestiges ou éléments architecturaux médiévaux sont importants. La rareté des témoignages et des documents sur ces campagnes urbanistiques a fait de ces relevés une source capitale pour toute recherche sur le sujet. L'histoire de Metz entre les années 1960 et 1980 ne pourrait se faire sans les archives de l'association. Le plus tragique reste sans conteste les nombreux vestiges détruits et perdus à tout jamais. Malgré tout, une infime partie de ce qui est mentionné dans l'inventaire de *Renaissance du Vieux Metz* a été déposée puis transférée au Musée. Autre solution envisagée sur le terrain : « une partie plus importante a été sauvée par des particuliers, qui assistaient impuissants à ce massacre. Tout le reste, c'est-à-

²⁰ « Bilan et perspectives – Principales destructions à Metz durant les quinze dernières années (1954-1968) : rapport d'une équipe de travail messine », *Renaissance du Vieux Metz*, n°2, janvier 1971, p.12.

²¹ « Correspondance – la démolition du Vieux Metz », *Le Monde*, 21 septembre 1966.

²² « Une nouvelle association : La Renaissance du Vieux Metz », *Républicain Lorrain*, 1^{er} avril 1970.

dire de très loin la plus grande partie, est à tout jamais perdue pour tout le monde ²³». D'ailleurs, la rubrique « profitez-en » du périodique *Archéologia* de mars 1973 est frappante à ce sujet. Elle s'adresse aux amoureux du patrimoine sur un ton affreusement ironique et les invite à récupérer tout ce qu'ils peuvent :

«Vous seriez heureux qu'on vous donne un bel élément de décoration du Moyen Age, de la Renaissance ou de l'époque classique. Alors, allez à Metz. Vous pourrez ramasser les objets de vos rêves sur les chantiers municipaux de démolition. Voici ce qu'on y trouve : des porteries sigillées, des colonnes et des chapiteaux gothiques, des escaliers de toutes les époques, [...] des rampes et des appuis de fenêtres en fer forgé, [...] des vieux puits, des poutres moulurées, des portes de toutes époques, des heurtoirs, [...] des plafonds polychromes du XII^e, du XIV^e et du XV^e siècles, des dallages cathédrale, des boiseries du XVII^e et du XVIII^e, des cheminées en pierre, [...] des fenêtres gothiques à colonnettes, des tympans gothiques trilobés du XIII^e, du XIV^e et du XV^e siècles [...] etc. L'objet précieux que vous rapporterez sera une relique, un morceau du patrimoine national que les musées n'ont pas les moyens d'emmagasiner. [...] vous devinerez les battements du cœur mutilé de la vieille ville que les promoteurs vont immoler.²⁴»

D'après les témoignages, notamment celui de Monsieur Michel Euzenat, de nombreux plafonds peints médiévaux auraient été perdus à jamais dans les décombres. L'exemple le plus marquant, voire traumatisant, n'est autre que celui du plafond peint découvert au n°50 place Saint-Louis, dont l'unique diapositive de Monsieur Euzenat témoigne de la richesse décorative et de la beauté qu'il devait recouvrir à l'époque. Il fut démoli sous les coups des bulldozers, pour terminer en bois de chauffage, le 20 avril 1965 (ill.32). Comme pour la plupart des vestiges abandonnées dès lors sur la voie publique, Michel Euzenat nous révèle que « le temps d'aller chercher l'appareil pour les photographier et une camionnette pour les sauver, il était généralement trop tard. Les œuvres n'étaient plus là : récupérées par des passants, ou détruites à jamais ». Par « chance », le destin en a décidé tout autrement pour le plafond peint de la rue du Change.

²³ « Bilan et perspectives – Principales destructions à Metz durant les quinze dernières années (1954-1968) : rapport d'une équipe de travail messine », *Renaissance du Vieux Metz*, n°2, janvier 1971, p.12.

²⁴ Rubrique « Profitez-en », *Archéologia*, n°56, mars 1973, p.6.

B. 1964 : Découverte et sauvetage d'un plafond peint du XIV^e siècle au n°12-14 rue du Change

Le 18 janvier 1964, ce fut malheureusement l'effondrement de la maison du n°12-14 rue du Change qualifiée de « dernière maison gothique de Metz » qui a permis la découverte du plafond peint (ill.34). Le lendemain l'article de l'*Est Républicain* du 19 janvier 1964 décrit l'évènement de façon relativement tragique tout en gardant une pointe de nostalgie :

« Les vieux murs de la dernière maison gothique de Metz, qui portait le n°12 rue du Change, et le n°13 rue Haute-Seille, ont commencé à céder, il y a quelques jours, sous les coups des démolisseurs. Il s'agit, rappelons-le, de faire place nette pour l'opération de rénovation urbaine de "l'îlot Saint-Jacques – place Saint-Louis". Mais ces murs, qui semblaient misérables, ont opposé, et ce fut la première surprise, une extraordinaire résistance aux engins mis en œuvre pour les raser. Deux fois, trois fois, les bulldozers se sont essouffés contre ces pierres assemblées voilà plus de six cents ans.²⁵ »

Selon le témoignage de Monsieur Euzenat, qui a eu le privilège de voir le plafond peint en intégralité de ses propres yeux, il ne s'est passé que très peu de temps avant que la moitié du plafond ne soit détruite à tout jamais. Les éléments sauvés *in extremis* ont été placés dans une camionnette en partance pour le Musée et quelques planches auraient encore disparu en chemin. Le plafond découvert, comme ce fut le cas pour la plupart des plafonds peints de la collection messine, était protégé par la pose ultérieure d'un faux plafond de plâtre, ce qui a facilité sa conservation tant au niveau du bois que de la polychromie, puisqu'il n'était alors ni exposé à l'air libre, ni à la lumière. L'article de l'*Est Républicain* continue de raconter l'évènement : « Quand la carcasse séculaire du 12 rue du Change, eut enfin "craqué", une autre surprise attendait les quelques amateurs de vestiges qui suivaient les travaux pour tenter de sauver ce qui peut encore l'être. L'effondrement du faux plâtre d'un plafond allait leur révéler [...] l'existence d'un plafond peint du XIV^e siècle.²⁶ » Une magnifique photographie prise au moment de la découverte du *plafond aux armoiries* dit « du Républicain Lorrain » également conservé au Musée de La Cour d'Or, illustre parfaitement ce système de

²⁵ « Un plafond peint au XIV^e siècle mis à jour dans les décombres de la dernière maison gothique de Metz », *Est Républicain*, 19 janvier 1964, p.2.

²⁶ *Ibid.* p.2.

recouvrement des anciens plafonds, qui témoigne du souci de dissimuler les créations anciennes et non de les détruire à jamais (ill.33). Le plafond peint de la rue du Change a été, selon le témoignage de *Renaissance du Vieux Metz*, « sauvé *in extremis* aux trois cinquièmes et dans des conditions qui dépassent la fiction ²⁷».

II. **Histoire de la maison du n°12-14 rue du Change aujourd'hui disparue : nature et aménagements successifs depuis la fin du XIV^e siècle**

Dès que les dernières maisons de la rue du Change furent abattues, les travaux d'aménagement d'une nouvelle structure purent commencer. En effet, un article du *Figaro* datant du 26 mars 1965 précise que « l'hôtel démoli rue du Change sera remplacé par un bâtiment dont l'architecture étudiée par M. Arretche s'harmonisera avec celle des demeures ancienne[s] qui lui font face ²⁸» (ill.30). Il ne reste dès lors aucune trace de la maison qui abritait notre plafond. Pourtant, la connaissance et la compréhension de cette demeure sont essentielles à son étude. Nous avons donc tenté, à partir d'une série de photographies et de plans, de restituer ce bâtiment le plus exactement possible, qu'il s'agisse de sa localisation, de ses aménagements, de l'agencement de ses espaces ainsi que de leur décoration architecturale ou picturale.

A. **Retours sur une maison médiévale largement transformée : compréhension et historique des agencements**

1. **Deux maisons en une ?**

Comme il n'existe pas ou plus de plans précis de la maison détruite, c'est l'association de quelques documents sources confrontés à la série de photographies prises par Michel Euzenat avant la disparition du bâtiment qui a permis de localiser précisément les maisons n°12 et n°14 rue du Change, distinctes au XX^e siècle, mais aussi et surtout de comprendre les multiples agencements qu'elles ont subis depuis la fin du Moyen Age.

²⁷ « Bilan et perspectives – Principales destructions à Metz durant les quinze dernières années (1954-1968) : rapport d'une équipe de travail messine », *Renaissance du Vieux Metz*, n°2, janvier 1971, p.8.

²⁸ LEMOINE (R.), « Metz : plan de rénovation de la vieille ville tel que nous l'a exposé la municipalité – les quartiers anciens sont moins en danger que les premières démolitions le laissaient supposer. », *Le Figaro*, 26 mars 1965.

Le plan de situation des édifices intéressants de l'îlot Saint-Jacques réalisé le 19 avril 1963 est important puisqu'il signale à quelques mois de la démolition, dix mois précisément, que les cours intérieures de ces maisons disposaient de « façades à éléments intéressants » (ill.35). En effet, nous savons que le quartier du Change, « présentait sur cour un remarquable alignement de façades gothiques à colonnes cylindriques ou octogonales détruites ou comblées²⁹ ». Ce plan de situation est cependant incorrect quant à la numérotation de la maison qui nous intéresse. En effet, nous remarquons une inversion des numéros : le n°12 est situé du côté de la place Saint-Louis et le n°14 du côté de la Fournirue, or, c'est le contraire (carte n°3). Un relevé de ces façades ainsi qu'un plan détaillé des cours furent réalisés la même année mais marquent encore une erreur de numérotation des maisons (ill.36 et 37). Cette fois, sur le plan des cours, celle légendée « n°12 » correspond en réalité au n°16 de la rue, alors que le plan de la cour légendé n°14 est en réalité le plan des cours des n°12 et n°14 rue du Change. Ces relevés sont essentiels puisque qu'ils ont servi de point de départ à notre historique des maisons n°12 et n°14 qui semblaient former une seule entité à l'origine. En effet, elles peuvent être envisagées comme un seul et même ensemble. Selon les témoignages de l'époque de la démolition, on découvre que la maison n°14 était « en réalité, [la] même maison que le n°12 côté cour, [mais] avec une façade différente côté rue. Toutes deux correspondent au n°11 rue Haute-Seille³⁰ ». Un autre indice fut découvert aux Archives Municipales de la ville de Metz qui détiennent un seul et même dossier de permis de construire pour les maisons n°12 et n°14 rue du Change³¹. Nous avons bel et bien affaire à deux maisons côté rue, mais il en est tout autrement du côté de la cour intérieure qui était commune aux deux maisons et ne disposait donc que d'une seule façade de chaque côté de la cour, autrement dit à l'est et à l'ouest. Les façades sur cour étant les mêmes pour les deux maisons, il nous est permis d'admettre à première vue, que le n°12 et le n°14 pouvaient constituer une seule et même demeure au Moyen Age. Néanmoins, elles disposent d'une façade différente côté rue du Change. Afin de mieux comprendre le fonctionnement de ces maisons et de savoir s'il s'agissait bel et bien d'une seule demeure médiévale, nous allons

²⁹ GUY (C.), « La destruction du vieux Metz historique suit sont cours », *Archéologia*, n°56, mars 1973, p.7.

³⁰ « Bilan et perspectives – Principales destructions à Metz durant les quinze dernières années (1954-1968) : rapport d'une équipe de travail messine » - Quartier du Change : 1963-1964, *Renaissance du Vieux Metz*, n°2, janvier 1971, p.8.

³¹ A.M.M, 2PC8167, Dossier de Permis de Construire 12-14 rue du Change (1907-1958).

décrire les corps de bâtiments qui la composaient ainsi que chaque façade en précisant les agencements que ces dernières ont subis (ill.43) : les deux façades sur rue du bâtiment ouest correspondant aux maisons n°12 et au n°14 (premier corps de bâtiment entre la rue du Change et la cour intérieure : corps de bâtiment A, les deux façades de la cour intérieur et les deux façades du bâtiment est de la maison n°12 et de la maison n°14 (corps de bâtiment arrière entre la cour intérieure et la rue Haute-Seille : corps de bâtiment B). Lors de chaque description, nous allons nous apercevoir au fur et à mesure que tous les éléments concourent à prouver qu'il s'agissait d'une seule maison médiévale.

2. Description des bâtiments et de leurs façades

a) Corps de bâtiment A

Le premier corps de bâtiment, que nous avons numéroté A, se situe entre le rue du Change et la cour intérieure (ill.43). Nous n'avons aucune connaissance à l'heure actuelle de son aménagement intérieur et de la distribution des espaces. Nous savons seulement que c'est à l'intérieur de ce corps de bâtiment que fut découvert le plafond peint qui fait l'objet de nos recherches. D'après les plans dont nous disposons, nous pouvons remarquer toutefois qu'il est de section trapézoïdale.

(1) Façade sur rue du n°12

Côté rue du Change, le n°12 présentait une façade dont la modénature était de style Louis XVI, à trois niveaux d'élévation (ill.44 et 45). Le rez-de-chaussée était ouvert sur la rue par une large vitrine de magasin. Le premier étage était percé quant à lui de deux fenêtres entre lesquelles venait s'insérer une porte fenêtre qui donnait sur un balcon en fer forgé du XVIII^e siècle de même style que celui que l'on observe au n° 33 de la rue des Allemands ou encore sur quelques balcons de la place Saint-Louis³²(ill.46). Enfin, le deuxième et dernier étage était rythmé par trois fenêtres décorées de clés moulurées. En effet, les six ouvertures de la façade présentaient des clés en forme de volute (ill.45) : les trois volutes du second étage étaient relativement simples, tandis que celles du premier étage étaient agrémentées d'une feuille d'acanthé. À l'inverse, alors que les encadrements de fenêtre du premier étage étaient simples,

³² La rénovation de la maison n°33 rue des Allemands, qui s'était effondrée, a commencé en avril 2011.

les linteaux de fenêtres du second étage étaient ornés d'un losange horizontal très fin et les allèges étaient décorées de plaques rectangulaires et de triglyphes qui donnaient l'impression de soutenir les appuis de fenêtres.

(2) **Façade sur rue du n°14**

La maison n°14 dispose d'une façade XVII^e siècle, différente de celle du n°12 puisqu'il n'y avait que deux fenêtres par étages. Le n°14 rue du Change, quant à lui, est de même hauteur que le n°12, ce qui est un indice de plus d'appartenance à une seule demeure originale quand on la compare à la hauteur des autres maisons de la rue (ill.15)

(3) **Façade sur cour, côté ouest (n°12 et n°14)**

En ce qui concerne la façade du côté ouest de la cour, d'après le relevé des façades sur cour effectué par les Monuments Historiques le 15 juin 1963 ainsi que plusieurs photographies, nous pouvons aisément décrire l'agencement des niveaux d'élévation, au nombre de trois³³ (ill.47). Le premier, situé au rez-de-chaussée est plus complexe à déchiffrer suite aux multiples remaniements dont il a certainement dû faire l'objet. Au rez-de-chaussée, la cour est scindée par un mur visible sur quelques photographies, sur le plan des cours, mais aussi en coupe sur le relevé de façade (ill.37 et 47). Cette séparation de la cour en deux était déjà attestée en 1866 d'après le plan « Maurice », la section dans laquelle figure le quartier du Change étant levée en 1866 et terminée en 1869 comme indiqué sur le plan. Le premier niveau d'élévation de la façade était donc séparé par un mur. Nous remarquons une ancienne arcade en arc brisé du côté du n°14, qui, d'après le relevé de 1963 ainsi qu'une photographie de Monsieur Euzenat, était devenue une baie percée de deux portes (ill.48).

La porte droite, qui flanquait le mur de séparation de la cour, menait au rez-de-chaussée de la maison. La seconde porte, aménagée à gauche de l'arcade et située à un niveau plus bas que la droite, était accessible par un escalier quelques marches. Elle menait à la cave de la maison qui était voûtée d'après le témoignage de Michel Euzenat. Cette cave était selon lui conçue de la même manière que toutes les autres caves voûtées de la rue du Change. N'ayant pas eu l'occasion de la photographier, il dispose toutefois de clichés des caves voûtées

³³ S.D.A.P. MOSELLE (Service Départemental d'Architecture et du Patrimoine), *Façades sur cour 12-14 rue du Change – État en 1963*, Metz, le 15 juin 1963.

voisines, notamment celles du n°16 rue du Change, qui jouxtait la maison de notre étude (ill.49).

Le premier niveau d'élévation de la façade ouest du côté n°12 de la cour était quant à lui doté de trois ouvertures dont une porte de plain-pied qui jouxte le mur de séparation, surmontée d'une petite fenêtre carrée d'une largeur inférieure à celle de la porte, et d'une grande fenêtre à arc en anse de panier alignée avec la baie aménagée dans l'arcade. Le second niveau d'élévation est resté visuellement commun aux deux maisons étant donné que le mur de séparation de la cour s'arrête au niveau de la naissance de l'arc de l'arcade. En 1963, il est ouvert par deux grandes fenêtres, chacune donnant sur sa propre cour. Ces ouvertures étaient à l'origine composées de deux fenêtres longues et relativement fines, surmontées chacune d'un tympan à arc trilobé. Aussi, la trace de deux fenêtres médiévales, l'une au centre des deux ouvertures récentes et l'autre tout à droite de la rangée, est restée sensible sur une photographie (ill.50). Nous apercevons en effet que l'espace central entre les deux ouvertures ainsi que celui à l'extrémité droite de la façade sont devenus aveugles, étant donné que l'on distingue encore les traces anciennes laissées par l'arc brisé des tympans. Nous pensons qu'il devait y avoir une fenêtre supplémentaire à droite de la façade pour des raisons de symétrie, afin que la corniche située au dessus de la série de fenêtre commence au centre du premier tympan et se termine au centre du dernier. À la période médiévale, le second niveau d'élévation de la façade devait être ouvert sur la cour par une série de sept grandes fenêtres à tympans trilobés, demeurées au nombre de quatre au XX^e siècle. Elles ont été libérées des meneaux qui les séparaient afin d'agrandir les baies modernes. Au dessus de ces baies, la corniche, qui correspond à la longueur de la série de fenêtres, prend place au milieu de la façade et suit l'alignement des fenêtres (ill.50). Le troisième et dernier niveau d'élévation, appelé « attique », est composé en 1963 de cinq ouvertures carrées dont quatre sont accolées et de dimensions identiques parmi lesquelles figure une fenêtre murée (ill.47 et 50). La cinquième, du côté du n°14, est une fenêtre espacée du groupe de dimensions nettement plus grandes. Il y a de fortes chances pour que la petite fenêtre murée au milieu de la rangée du troisième niveau et celle à tympan trilobé du niveau inférieur correspondent à l'emplacement de la cloison intérieure de la maison, qui, comme nous le verrons plus tard, fut aménagée dans le prolongement de celle de la cour lors de la division de la demeure en deux maisons. Les linteaux de fenêtres de l'attique édifiés à l'extrémité de la façade, autrement dit, à la naissance

de la toiture, correspond à une originalité de l'architecture des maisons médiévales messines. Nous pensons qu'à l'origine, elles devaient se prolonger vers la gauche de la façade et ne former qu'une seule rangée de fenêtres de taille identique (ill.51).

Les vestiges médiévaux de cette façade permettent d'affirmer que son agencement premier correspondait parfaitement à celui des niveaux d'élévation propres à l'architecture civile noble de la fin du Moyen Age à Metz. En effet, au sein de son étude consacrée à l'architecture civile de Metz et de sa région au Moyen Age et à la Renaissance, Gérard Collot précise que « des témoins conservés du XIII^e au XV^e siècle, on peut déduire que, d'une manière générale, c'est le type à trois niveaux –[sous entendu d'élévation]- qui est le plus fréquent : un rez-de-chaussée s'ouvrant sur des arcades, un étage noble aux fenêtres groupées, puis des fenêtres plus petites au niveau de l'attique. Il n'est d'ailleurs pas rare de trouver, symboliquement indiquée, la corniche justifiant [...] les fenêtres à l'attique, puisque, par définition, le rôle de cet étage consiste à dissimuler la toiture ³⁴». En 1870, un dessin d'Auguste Migette, artiste messin du XIX^e siècle réputé pour avoir immortalisé un grand nombre de vestiges architecturaux civils et religieux de la ville, représente un ancien hôtel médiéval qui était encore visible au Champ à Seille, actuelle place Coislin (ill.52). Ce dessin illustre parfaitement l'agencement des niveaux d'élévation des hôtels patriciens de la fin du Moyen Age, identique à celui de notre maison rue du Change. L'architecture de notre demeure est également proche de celle des façades de la place Saint-Louis, place du Change au Moyen Age, dont la proximité avec la rue du Change, et qui plus est, du Champ à Seille, n'est pas sans conséquence. Elles sont fortement analogues à l'exception près qu'il ne s'agit pas d'une façade écran, et que la façade de notre maison ne disposait pas de créneaux simulant le caractère défensif (ill.53).

b) Cour intérieure

La série de photographies en noir et blanc dont nous disposons ainsi que le plan effectué par le Service Départemental d'Architecture et du Patrimoine permettent de prendre la mesure des dimensions des deux cours de 1963, qui avaient l'air relativement restreintes. L'une des prises de vues du haut de l'escalier menant au corps de bâtiment n°14 donne bel et bien ce

³⁴ COLLOT (G.), *Contribution à l'étude de l'architecture civile de Metz et de sa région de l'époque médiévale à la Renaissance*, Metz, 1967, p.26.

sentiment : à peine devait-on descendre que l'on était déjà devant la porte de l'autre façade (ill.48). Cela dit, à l'origine, avant l'installation du mur de séparation qui arrivait à la hauteur du premier niveau des façades, elles devaient être plus spacieuses.

Le plan dit « Maurice » ainsi que les relevés de 1963 nous révèlent la présence d'un puits commun aux deux cours des maisons n°12 et n°14 rue du Change (ill.37, 41 et 42). Nous savons qu'au Moyen Age, « en ville, [...] un point d'eau existe souvent à proximité immédiate de la maison, parfois même dans la demeure : ce sont les puits et les citernes³⁵ ». Aussi, « selon André Guillerme, une vague de construction de puits urbains se serait déclenchée au XIII^e siècle », période qui correspond à Metz, à la ré-urbanisation de l'espace situé au-delà des murs de l'enceinte antique, et donc au quartier qui nous intéresse³⁶. Il est plus que certain que ce puits fut l'élément déterminant pour l'emplacement de la cloison séparant les deux cours, puisque celle-ci avait été conçue de manière à ce que chacune des maisons puisse bénéficier du point d'eau. Ce puits, certainement aménagé à l'époque de construction de notre maison, est un élément supplémentaire permettant d'affirmer que les maisons n°12 et n°14 ne faisaient qu'une au Moyen Age, et qu'il s'agissait d'une riche demeure, étant donné que seuls les gens aisés pouvaient bénéficier d'un puits privé.

c) Corps de bâtiment B

Le second corps de bâtiment, numéroté B, était situé entre la cour intérieure et la rue Haute-Seille (ill.43). Nous bénéficions d'un nombre d'informations beaucoup plus considérable sur son agencement intérieur que pour le corps de bâtiment A, grâce aux photographies de Monsieur Euzenat prises lors de la démolition de la maison, mais aussi grâce à quelques demandes de permis de construire relatives aux immeubles n°12 et n°14 de la rue, qui nous renseignent davantage sur leur distribution. Voici les propos de Monsieur Schramm vers 1903 : « j'habite la maison 12 rue du Change à laquelle appartient un arrière-bâtiment donnant sur la rue Haute-Seille. Ce dernier bâtiment a déjà été déclaré en vétusté avant la guerre et les locataires mis dans l'obligation d'évacuer les locaux. [...] Mon voisin

³⁵ALEXANDRE-BIDON (D.), « L'eau et l'hygiène », in ESQUIEU (Y.), PESEZ (J.M.), *Cent maisons médiévales en France – (du XII^e au milieu du XVI^e siècle) un corps et une esquisse*, Paris, 1998, p.115.

³⁶*Ibid.* p.116.

Poutot y possède un local au rez-de-chaussée et deux autres au dessus qui ont été loués comme logements³⁷».

La destruction du bâtiment B a précédé celle du bâtiment A, encore visible sur les clichés de 1964. Sur l'une des photographies, nous apercevons notamment la paroi du bâtiment côté n°14 qui correspondait à la celle de l'arrière bâtiment du n°16 rue du Change, encore en place. (ill.54 à 56) Cette photographie nous permet de prendre la mesure de l'agencement des espaces à l'intérieur du corps de bâtiment B. Le long de cette paroi, nous dénotons la présence de grandes arcades en plein cintre aveugles au rez-de-chaussée puis à l'étage. Elles devaient probablement être décorées de peintures murales. D'ailleurs dans un article intitulé « les décors peints religieux et civils en Lorraine (XIII^e-XVI^e siècles) : recherches traitements des données, résultats », Ilona Hans-Collas précise que dès la seconde moitié du XIII^e siècle à Metz, « le décor peint prend part aux innovations des maisons à plusieurs étages : les arcades aveugles servant d'arcs de décharge sont alors ornées de motifs géométriques (le plus souvent des faux appareils) et de motifs végétaux fort variés³⁸».

Grâce au relevé du Service Départemental d'Architecture et du Patrimoine effectué en 1963 ainsi que quelques photographies, nous savons que l'étage noble de ce bâtiment était directement accessible de la cour par l'aménagement d'un escalier, qui certes, s'il n'était pas d'époque, devait exister à l'origine étant donné que la porte au tympan trilobé est présente à ce niveau (ill.57).

En revenant sur la vue des arcades aveugles, nous nous sommes aperçus de la présence de corbeaux en pierre qui devaient très certainement soutenir des poutres transversales, appartenant à d'autres plafonds (ill.54). Un tel aménagement architectural au sein d'un arrière bâtiment d'une maison relativement « simple » en apparence, témoigne de la richesse considérable du propriétaire et d'une connaissance des aménagements architecturaux des grands hôtels patriciens de la ville. Par exemple, ce type d'arcades existait au sein de l'hôtel de Philippe Le Gronnais construit au XIII^e siècle, appartenant, comme son nom l'indique, à l'un des membres d'une grande famille patricienne de la République Messine (ill.58). La

³⁷ A.M.M, 2PC8167, Dossier de Permis de Construire 12-14 rue du Change (1907-1958).

³⁸ HANS-COLLAS (I.), « Les décors peints religieux et civils en Lorraine (XIII^e-XVI^e siècles) : recherches, traitement des données, résultats », in CENTRE INTERNATIONAL D'ART MURAL, *La peinture murale de la fin du Moyen-âge : enquêtes régionales*, Actes du 9^e séminaire international d'art mural, 10-12 mars 1999, Saint-Savin, Abbaye de Saint-Savin, 1999, Cahier n°5, p.136.

façade et les arcades intérieures ont été remontées dans l'une des salles du parcours médiéval consacrées au décor intérieur civil du Musée de la Cour d'Or. En effet, cet hôtel, installé rue Lassalle en face de l'église Saint-Martin de Metz, fut démantelé et déposé en partie au musée dès 1960³⁹. Dans un même genre, nous pouvons mentionner les arcades provenant du n°10 rue du Grand-Cerf à Metz, également déposées et réinstallées au Musée (ill.59).

Une photographie en noir et blanc prise à l'intérieur du premier étage du bâtiment B, côté n°12, nous apprend qu'il y avait également des arcades contre le mur de façade (ill.60). L'une des colonnes, dont le fût était simple et relativement mince, prenait place entre deux des quatre fenêtres gothiques, ce qui est perceptible sur la façade est de la cour, puisque les deux fenêtres à tympan trilobé du côté n°12 sont plus espacées entre elles que les deux autres du côté 14 (ill. façade et reconstitution). La base de la colonne, de section carrée, ne partait pas du sol mais d'un retour de pierre entre le sol et la fenêtre qui devait très certainement tenir lieu de banquette. En effet, la notice de *Renaissance du Vieux Metz* parle de « contre-façades [qui] avaient conservé intactes dans la maçonnerie les fenêtres à colonnettes et les banquettes⁴⁰ ». On retrouve d'ailleurs cette configuration sur la façade déposée - côté intérieur- de l'hôtel des Gronnais (ill.58). Au passage, nous apercevons à gauche de cette colonne la cloison qui fut aménagée pour séparer la maison médiévale en deux, dans le prolongement de celles de la cour : le départ de l'arc de cette colonne qui se dirige vers la gauche prouve bel et bien que sa retombée arrivait de l'autre côté de la cloison.

Dans sa notice consacrée à la maison n°14 rue du Change, Ilona Hans-Collas mentionne la présence d'un plafond peint en bois à l'étage décoré de petites fleurs, malheureusement disparu⁴¹. Elle décrit également l'un des éléments extrêmement intéressants concernant cette partie de la maison, qui n'est autre que la découverte d'une peinture murale. Elle était située derrière le mur de refend, au premier étage du corps de bâtiment B, du côté du n°14. Elle fut entièrement détruite, mais par chance, Michel Euzenat avait réussi, sur place, à la relever sous forme de calque avec les couleurs qui la constituaient. La description et l'analyse de cette

³⁹ BARDIES-FRONTY (I.), « Hôtel de Philippe Le Gronnais », in *Musées de Metz : Dossiers d'œuvres*, Metz, 2007, p.66.

⁴⁰ « Bilan et perspectives – Principales destructions à Metz durant les quinze dernières années (1954-1968) : rapport d'une équipe de travail messine », *Renaissance du Vieux Metz*, n°2, janvier 1971, p.8.

⁴¹ HANS-COLLAS (I.), *Op.cit.* 1997, t. IV (MOSELLE), p.1237.

peinture murale seront effectuées dans le chapitre de notre étude consacré à l'analyse du programme iconographique de l'ensemble du plafond peint. Cette peinture murale permet d'imaginer une décoration abondante au sein de toute la demeure et plus particulièrement aux premiers étages des deux corps de bâtiments.

(1) **Façade sur cour, côté Est (n°12 et n°14)**

D'après le relevé des façades datant du 15 juin 1963, cette façade était de composition similaire à celle qui lui fait pendant, mais quelque peu différente. Composée également de trois niveaux d'élévation, elle nous donne un effet de symétrie avec la façade sur cour du corps de bâtiment A (ill.61 à 66). Toutefois, le premier niveau ne dispose pas d'une grande arcade. Toujours séparé par le mur de la cour, le côté du n°12 ne présente rien de particulier au rez-de-chaussée, quant au côté du n°14, une simple porte flanque le muret à la droite de laquelle se tient une fenêtre. Le second niveau d'élévation, commun aux deux maisons puisque situé au dessus du mur de séparation de la cour, est plus complexe. Nous apercevons encore une fois les multiples aménagements qu'il a rencontrés : trois fenêtres gothiques en 1963, mais cinq à l'origine. Du côté du n°12, on remarque deux fenêtres aux tympans trilobés, dont l'une est coupée dans sa hauteur pour faire place à une porte. Il est certain que cette porte fut aménagée afin de pouvoir accéder à la cour, étant donné que cette dernière a été divisée en deux et que la porte originale se trouve de l'autre côté, celui du n°14. Cet élément est l'une des preuves incontestables que les n°12 et n°14 rue du Change formaient une seule demeure au Moyen Age. Du côté n°14, cette fois, prend place une fenêtre composée de deux anciennes fenêtres gothiques au tympan trilobé desquelles on a extrait le meneau central comme ce fut le cas pour la façade ouest. Au total, quatre fenêtres à tympan trilobés sont restées visibles sur cette façade en 1963. L'une des prises de vue de Monsieur Euzenat nous permet de distinguer la fenêtre gothique aménagée en porte derrière la partie de la cour protégée par un toit aménagé (ill.67). Nous pensons qu'il devait y avoir une cinquième fenêtre au-delà de cette dernière pour des raisons de symétrie (ill.70). Aussi, comme nous l'avons vu, la porte au tympan trilobé identique à celui des fenêtres arrivant au niveau de ces dernières était accessible par un grand escalier (ill.57). Juste au dessus, nous retrouvons la même corniche que celle de la façade ouest, mais qui cette fois, parcourt toute la largeur de la façade. Le troisième et dernier niveau d'élévation, l'attique, est rythmé par un alignement de six fenêtres

carrées de même dimension, suivant le même principe que pour la façade ouest. Les cinq fenêtres situées au dessus des quatre fenêtres gothiques du niveau inférieur sont accolées tandis que la sixième, à droite, est espacée du groupe (ill.61, 67 et 68). Nous pensons toutefois que les fenêtres originales étaient de même dimension et flanquées les unes aux autres comme nous l'avons vu pour la première façade sur cour (ill.70).

(2) **Façade arrière, correspondant au n°11 rue Haute-Seille**

Selon le témoignage de Michel Euzenat, « l'arrière » de la maison, qui correspondait au n°11 rue Haute-Seille, était l'un des rares exemples messins à présenter une structure à pans de bois de ce type (ill.71 à 76). C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle fut dessinée en 1963 par Alfred Hauser juste avant de disparaître et reproduite dans son recueil de dessins intitulé *La vieille cité de Metz*⁴²(ill.75). La notice de *Renaissance du Vieux Metz* cite effectivement une « façade postérieure à la construction, par retrait de la partie inférieure probablement au XVI^e siècle⁴³ ». D'après les photographies, nous nous apercevons bel et bien que cette structure était commune aux numéros 12 et 14, information supplémentaire qui témoigne de la division de la demeure médiévale dans sa longueur. Elles confirment également la présence de trois niveaux d'élévation sur toute la demeure. Le niveau supérieur, correspondant au second étage, était en saillie par rapport aux deux autres niveaux. Il reposait sur une dizaine de poutres qui dépassaient très certainement du plafond de la pièce du premier étage.

3. **Alignement des façades côté rue du Change**

En partant du fait établi que les maisons n°12 et n°14 constituaient une seule et même demeure au Moyen Age, nous arrivons à retracer les étapes successives de ses aménagements grâce à la superposition de divers plans de l'îlot conçus entre 1738 et 2009. Le plan cadastral de 2009 nous a permis de mettre à l'échelle le plan dit « de Belle-Isle » de 1738 ainsi que la section du plan « Maurice » dans laquelle figure le quartier du Change, levée en 1866 et terminée en 1869. Ainsi, la superposition du plan dit « de Belle-Isle » et du plan « Maurice » donne quelques informations quant à l'évolution des parcelles de nos maisons. En 1738 déjà, les maisons n°12 et n°14 étaient séparées, et leurs façades sur rues n'étaient pas alignées

⁴²HAUSER (A.), *La vieille cité de Metz*, [s.l.],1963.

⁴³ « Bilan et perspectives – Principales destructions à Metz durant les quinze dernières années (1954-1968) : rapport d'une équipe de travail messine », *Renaissance du Vieux Metz*, n°2, janvier 1971, p.8.

(ill.38). Le plan dit « Maurice », quant à lui, nous permet de voir que les façades étaient alignées. (ill.41 et 42) Il va donc de soi que l'alignement des façades a été mené entre 1738 et 1866. Or, comme nous l'avons décrit plus haut, le n°12 rue du Change disposait d'une façade et d'un balcon en fer forgé de style Louis XVI, donc du XVIII^e, ce qui revient à dire que cette façade fut conçue et alignée avec celle du n°14 pendant le dernier quart du XVIII^e siècle, vraisemblablement lors des travaux d'urbanisme menés sous l'impulsion du petit-fils du surintendant Foucquet, le Maréchal de Belle-Isle (1684-1761), gouverneur de Metz et des Trois-Evêchés.

4. Changements de numérotation

Le plan de voirie de la rue du Change datant de « l'an 7^e de la République – le premier prairial ⁴⁴ » soit du 20 mai 1799, témoigne déjà de l'alignement des façades, mais expose un autre problème rencontré : nous nous sommes aperçus que ces maisons ont changé deux fois de numérotation entre 1799 et 1903. Sur le plan de voirie de 1799, les maisons que nous connaissons sous les numéros 12 et 14 étaient numérotées 16 et 17 (ill.39). Cette numérotation nous a dès lors amenés à porter une attention nouvelle au dossier de la voirie relatif à la rue du Change entre les années 1801 et 1870, dans lequel figuraient des documents concernant les maisons n°16 et n°17. Dès lors, nous avons découvert un rapport de Monsieur Gardeur-Lebrun, ingénieur de l'administration municipale datant du « 21 Messidor de l'an 7^e de la République », soit du 9 juillet 1799 qui stipule que « la maison n°17 [...] avec celle du n°16 ne faisait autre fois qu'une même maison ⁴⁵ » (ill.40). Ce document est un témoignage écrit de la séparation de la maison médiévale en deux parcelles.

Plus tard, nous remarquons sur le relevé cadastral de l'îlot du Change du « plan Maurice » de 1866 que nos maisons sont numérotées 16 et 18, le n°17 correspondant à une sorte de quai de débarquement (ill.42). La maison n°17 du document de 1799 est devenue la maison n°18 sur le plan « Maurice » de 1866. Nous nous apercevons effectivement que dans le dossier de voirie de la rue du Change, une lettre du 16 avril 1842, concerne les maisons n°16 et 18 qui correspondent à notre maison n°12-14. Le premier changement de numérotation s'est donc

⁴⁴ A.M.M, 1O b195, Dossier de voirie de la rue du Change (1801-1870).

⁴⁵ A.M.M, 1O b195, Dossier de voirie de la rue du Change (1801-1870) : « Rapport de l'ingénieur de l'administration municipale (n°17 rue du Change) », Metz, l'an 7^e de la République le 21 Messidor (9 juillet 1799).

effectué entre 1799 et 1842. Par ailleurs, le schéma de façade du n°12 rue du Change extrait du dossier de permis de construire datant de 1903, correspond déjà à notre maison n°12 démolie en 1963 (ill.44). Nous sommes donc en mesure de penser que la rue a subi un nouveau changement de numérotation entre 1866 -date du plan « Maurice » où les maisons sont encore les numéros 16-18- et 1903, certainement au moment de la première Annexion allemande, lors de la grande phase de transformation de la ville.

Aussi, la façade de notre n°14 rue du Change -numérotée 18 en 1866- étant quant à elle de style XVII^e siècle selon le témoignage des membres de *Renaissance du Vieux Metz*, nous sommes en mesure de supposer que la séparation de la maison médiévale en deux parcelles pourrait dater de cette époque et peut-être expliquer pourquoi les deux façades n'étaient pas alignées en 1738. D'ailleurs, Ilona Hans-Collas précise dans sa brève notice consacrée au n°14 rue du Change que « la maison entièrement gothique avait été remaniée au XVI^e siècle par le recul de la façade sur les deux niveaux inférieurs⁴⁶ ». Il est donc fort probable que la maison médiévale ait subi de lourds aménagements à partir du XVI^e-XVII^e siècle.

B. Remise en contexte de la maison grâce à la typologie des tympans de fenêtres donnant sur la cour : une architecture de la fin du Moyen Age à Metz

En parcourant les diverses étapes des agencements de la maison n°12-14 rue du Change, nous sommes arrivés à déduire qu'il devait s'agir d'une demeure relativement importante au Moyen Age, notamment par l'insertion d'éléments architecturaux d'une certaine richesse donnant sur la cour intérieure de la parcelle. Cette caractéristique avait, semble-t-il, déjà interpellé les esprits lors de la démolition de la maison, à en juger par le témoignage de la *Renaissance du Vieux Metz* dans le bulletin n°2 : « maison gothique du XIV^e ou début XV^e avec le fameux plafond peint [...] fenestreau gothique quadrilobé (sauvé également), petit chef-d'œuvre du genre⁴⁷ ». La mention du sauvetage de la fenêtre à tympan trilobé – et non quadrilobé- reste néanmoins problématique car nous ne savons pas où elle se trouve à l'heure actuelle, ni même si elle existe encore réellement. Quoi qu'il en soit, de tels aménagements dans un espace invisible des passants, puisque ne donnant pas sur la rue, témoignent une fois de plus de la richesse des propriétaires de la demeure.

⁴⁶ HANS-COLLAS (I.), *Op.cit.* 1997, t. IV (MOSELLE), p. 1235.

⁴⁷ « 1963-1964 : quartier du Change », in *Renaissance du Vieux Metz*, n°2, janvier 1971, p.8.

Les photographies en noir et blanc de Monsieur Euzenat ainsi que les relevés de façade sur cour de 1963 sont d'une importance capitale pour notre étude. Au-delà de l'apport conséquent d'informations sur les phases successives d'aménagements au sein de la maison, ils nous permettent de situer chronologiquement sa conception. Les tympanes trilobés des fenêtres et des portes en pierre de Jaumont sont des éléments architecturaux qu'il est possible de comparer avec ceux d'un grand nombre de maisons ou d'hôtels médiévaux encore visibles au centre ville⁴⁸. Dans sa *Contribution à l'étude de l'architecture civile de Metz et de sa région de l'époque médiévale à la Renaissance*, Gérald Collot consacre un chapitre à la fenêtre messine ainsi qu'aux origines et à la diffusion des tympanes trilobés. Il explique clairement qu'au-delà d'une influence essentiellement bourguignonne pour les décors des tympanes, ils obéissent toutefois à une logique interne à la ville de Metz, propre à l'architecture civile⁴⁹. Si la forme rectangulaire des tympanes de fenêtre messins est adoptée dès le XIII^e siècle, les arcs trilobés qui les décorent n'apparaissent toutefois qu'au XIV^e siècle. Ces éléments architecturaux répandus à la fin du Moyen Age, sont restés visibles pour la plupart de nos jours sur les façades des demeures ou des hôtels patriciens appartenant aux grandes familles messines de la période médiévale. Ils reflétaient le luxe des propriétaires et donnaient un aperçu extérieur de l'agencement intérieur des espaces de la maison. Gérald Collot évoque effectivement l'importance que prennent le volume, les niveaux d'élévation et le rythme des ouvertures (portes et fenêtres) dans la définition de la maison médiévale messine au Moyen Age, caractérisée par la « forte personnalité » décorative des fenêtres⁵⁰.

Les photographies et les relevés de façade sur cour de la maison n°12-14 rue du Change indiquent l'une des phases intermédiaires de l'évolution messine des tympanes rectangulaires au sein desquels s'insèrent les arcs trilobés. La première phase, expérimentée vraisemblablement au début du XIV^e siècle, consiste en un arc trilobé relativement sommaire, dont le lobe supérieur est encore en plein-cintre. Ce type de tympanes était employé à la Citadelle de Metz (ill.77). On les retrouve d'ailleurs sur plusieurs anciennes demeures médiévales au centre ville, notamment à la maison dite « des lombards », rue de l'Abbé Risse,

⁴⁸ La pierre de Jaumont est un calcaire jaune utilisé en architecture pour la majeure partie - si ce n'est la quasi-totalité - des édifices messins, maisons, hôtels patriciens, églises, etc. Elle est extraite à la carrière de Jaumont située à une vingtaine de kilomètres environ au nord de Metz.

⁴⁹ COLLOT (G.), *Op.cit.* p.57.

⁵⁰ *Ibid.*, p.38

mais aussi aux n°8 et 10 rue du Haut-de-Sainte-Croix, ou encore sur une maison de la rue du Change, non loin de l'ancien n°12-14, où l'on observe plusieurs fenêtres qui témoignent de l'évolution stylistique des fenêtres messines sur une seule façade (ill.78 à 80).

Progressivement, le trilobe s'affine et s'insère dans un arc brisé au sein du tympan rectangulaire. C'est à ce moment que le lobe supérieur évolue du plein cintre vers la forme ogivale. Cette étape architecturale est restée largement perceptible sur les maisons messines du centre ville et semblait couramment utilisée dans la seconde moitié du XIV^e siècle. L'ancien hôtel de la famille patricienne des Heu par exemple, situé entre les n°19 et n°21 de la rue de la Fontaine à Metz, est reconnaissable par son impressionnante façade recouverte en longueur d'une série de quinze fenêtres dont les tympan rectangulaires sont décorés d'arcs trilobés caractéristiques de l'évolution formelle des lobes (ill.81). Le style de ces tympan est tout à fait analogue à celui des fenêtres des façades sur cour de la maison n°12-14 rue du Change (ill.47 et 61).

Par la suite, l'évolution stylistique des arcs trilobés est perceptible grâce aux deux pointes du trilobe qui viennent former les écoinçons : ils deviennent de plus en plus fins et courbés de manière à venir se rejoindre, le lobe supérieur devenant peu à peu un cercle *quasi* fermé. Si les tympan de fenêtres donnant sur la cour de la maison n°12-14 rue du Change ne sont pas encore arrivés à ce stade, ils s'en approchent tout de même, ce qui nous invite à penser qu'ils ont été conçus avant la seconde moitié du XV^e siècle, datation qui, nous le verrons plus loin, correspond à la proposition de datation de la mise en peinture du plafond de la pièce que ces fenêtres venaient éclairer. En effet, d'un point de vue stylistique, les fenêtres conçues dans la seconde moitié du XV^e siècle sont déjà éloignées, dans leur réalisation, de nos fenêtres de la rue du Change. Les tympan de fenêtre encore visibles de nos jours à l'ancien hôtel de Chaverson rue des Trinitaires à Metz sont un exemple caractéristique de cette évolution de la forme du trilobe, qui, cette fois, est constitué d'un lobe supérieur *quasi* fermé⁵¹ (ill.82 et 83). L'une des dernières phases perceptible du tympan trilobé des fenêtres de la fin du XV^e siècle est connue grâce à l'une des lancettes de la tourelle de l'hôtel du Passetemps, construit à partir de 1486 pour Pierre Baudoche. Les deux pointes du lobe supérieur prenant la forme d'une

⁵¹ Cet ancien hôtel correspond actuellement à la salle de spectacle des Trinitaires.

flamme sont réunies, de façon à ce que le trilobe n'en soit plus vraiment un, étant donné que les lobes sont séparés les uns des autres par le réseau de pierre (ill.84).

Grâce à cet aperçu de l'évolution architecturale et stylistique des tympan à arcature trilobée des fenêtres messines, nous sommes en mesure de préciser que les façades sur cour de la maison n°12-14 rue du Change présentent des tympan de fenêtre dont la forme du trilobe se situe selon nous, entre la seconde moitié -probablement fin- du XIV^e siècle et la première moitié du XV^e siècle. Il nous est donc possible de situer la réalisation des façades, ou du moins une modification des ouvertures, si la maison était plus ancienne, durant cette fourchette chronologique.

III. Présentation de la ville de Metz au XIV^e siècle et à la première moitié du XV^e siècle

Au XIV^e siècle, la ville de Metz, qui atteignait approximativement les 25.000 habitants, était devenue l'une des villes les plus importantes du Saint-Empire romain germanique après Cologne et comptait un nombre d'habitants supérieur à celui de villes comme Strasbourg, (20.000 à la fin du XV^e siècle), Nuremberg, Trèves ou encore Verdun qui n'ont, semble-t-il, jamais atteint les 10.000 habitants au Moyen Age⁵². Elle comptait vingt églises paroissiales *intra muros* à la fin du XIV^e siècle, et six à l'extérieur de la ville, ce qui est non négligeable lorsqu'on sait que Cologne n'en possédait que dix-neuf. Elle regroupait également de nombreux monastères et abbayes, notamment huit abbayes bénédictines, dont cinq d'hommes puis trois réservées aux femmes et une abbaye cistercienne⁵³. Les ordres mendiants, franciscains, cordeliers, carmes et ermites de Saint-Augustin, ainsi que les militaires, Templiers jusqu'en 1319, Teutoniques et Hospitaliers de Saint-Jean, s'étaient installés en ville, sans compter les Trinitaires et les Repenties de Sainte-Marguerite qui se sont établies au XIII^e siècle⁵⁴. Aux XIV^e et XV^e siècles, ces églises ont bénéficié de l'enrichissement des patriciens qui y firent construire alors des chapelles décorées de sculptures, de tombeaux, de vitraux, aujourd'hui en grande partie disparus.

⁵² SCHNEIDER (J.), *La ville de Metz au XIII^e et XIV^e siècles*, Nancy, 1950, p.60-61.

⁵³ ROEMER (F.), *Les institutions de la république messine*, Metz, 2007, p.36.

⁵⁴ Les Hospitaliers de Saint-Jean sont devenus les Chevaliers de Malte au XVI^e siècle ; ROEMER (F.), *Op.cit.* p.39 à 45.

Entre le XII^e et le XIII^e siècle, l'extension de la ville de Metz, tant au sud qu'au nord du centre gallo-romain divisé de part et d'autre de l'ancien *cardo maximus*, allant de la porte Serpenoise à la Porte Moselle, nécessitait la construction d'une nouvelle enceinte (carte n°4). Au nord de la vieille cité, « se [trouvait] une zone aérée occupée par le clergé autour de la Cathédrale et des collégiales, cloître, chapelles, église, et palais épiscopal, délaissé dès l'époque gothique, les évêques préférant résider à Vic-sur-Seille. [...] Au sud, entre l'artère centrale et la Seille, s' [étendait] le quartier bourgeois, peuplé par des familles des paraiges, les banquiers [...]»⁵⁵.

Entre 1234 et 1552, la ville de Metz a connu un gouvernement « oligarchique et aristocratique » qui l'a rendue véritablement indépendante par rapport à l'empereur et à l'évêque même si ces derniers n'ont à aucun moment perdu leurs droits tant sur l'évêché que sur la ville en elle-même⁵⁶. Cette période historique est plus connue sous le nom de « République Messine ». D'ailleurs, c'est en partie pour ces raisons que l'organisation politique de la ville entre le XIII^e et le XV^e siècle a souvent été rapprochée de celle des villes d'Italie du nord⁵⁷. Metz s'était émancipée au travers d'une certaine évolution des institutions et a vu naître des « groupements de famille appelés paraiges, [qui se sont] progressivement emparés de toutes les magistratures de la cité, et qui disposaient d'un contrôle total du gouvernement⁵⁸ ». Il existait six paraiges représentant des grands quartiers de la ville : le paraige de Porte-Moselle, de Jurue (ou Jeurue), de Saint-Martin, de Portsailly (ou Port-Sailly), d'Outre-Seille et enfin le paraige formé au milieu du XIV^e siècle, appelé paraige du Commun (ou Commung), regroupait les représentants de la communauté urbaine n'appartenant pas aux autres paraiges. Tous occupaient une place capitale au sein du gouvernement de la cité, puisqu'ils participaient à la désignation des différents magistrats et à la confection des normes de la République⁵⁹. Selon Jean Schneider, « jusqu'au début du XV^e siècle, les paraiges comptaient quelque[s] 150 feux [...]. Or, au cours de la première moitié du XV^e siècle, les effectifs des paraiges [fondirent] dans une proportion que les coupes sombres

⁵⁵ BURNAND (M.-C.), *Lorraine gothique*, Paris, 1989, p.159.

⁵⁶ ROEMER (F.), *Op.cit.* p.7.

⁵⁷ DAUTREMONT (N.), HEBER-SUFFRIN (F.), WAGNER (P.-E.), « Metz au Moyen Age : présentation historique de la ville », in *Metz médiéval, mises au jour, mise à jour*, Metz, 1996, p.21.

⁵⁸ ROEMER (F.), *op.cit.*, p.16.

⁵⁹ *Ibid.* p.31.

dues aux épidémies ne [suffisaient] pas à expliquer. [...] Les voies par lesquelles les gens de métier et les marchands accédaient au patriciat se fermaient progressivement⁶⁰ ».

Déjà remarquable à la période épiscopale, le développement économique de Metz connut sa période la plus faste aux XIII^e et XIV^e siècles⁶¹. La cité médiévale disposait de nombreux commerces et les différents métiers qui ont fait sa richesse étaient regroupés par rues ou par quartiers. La rue du Change, où fut découvert le plafond peint, était appelée encore à la toute fin du XIII^e siècle « en Vésigneuf » ou « Vésigneul ». Elle était située tout juste à l'extérieur de la première enceinte de la ville remontant à l'Antiquité tardive et à gauche du bras intérieur de la Seille. Ce quartier du change, ou « les Chainges », notamment au XIII^e et au XIV^e siècle, qui était devenu le cœur de l'activité et de la richesse messine, dépendait de la paroisse de Saint-Simplice⁶². La place du Change qui s'appelait avant également « en Vésigneul » et aujourd'hui plus connue sous le nom de « place Saint-Louis », faisait partie des grands centres du commerce de la ville. C'est sous les arcades de cette place attenante à la rue du Change que se tenaient les boutiques et les banquiers, étant donné que les changeurs, premièrement installés en Port-Sailly, s'étendirent vers la place⁶³ (ill.53). Les « maîtres des changes » y contrôlaient alors les transactions d'argent et le métier de changeur, très prisé, était considéré comme le plus noble de tous⁶⁴. C'est pourquoi cette partie de la ville -place et rue- s'est appelée « quartier du Change » ou encore « les Changes ». Nous savons également qu'en ces lieux, la plus-value des terrains était particulièrement sensible puisque « dans aucun autre quartier de la ville les maisons ne supportaient des rentes constituées aussi élevées qu'en Vésigneul ou au Champ à Seille », correspondant aujourd'hui à la Place Coislin attenante à la place Saint-Louis⁶⁵. C'est en effet à Portsailly, en Vésigneul -ou « aux Changes »- et au Champ à Seille que se concentraient les principales activités économiques de la ville à cette époque⁶⁶. C'est ainsi qu'à la fois centre commercial et ville d'étape, Metz devint un grand centre bancaire où foisonnèrent les prêteurs d'argent et à la fin du XIV^e

⁶⁰ SCHNEIDER (J.), « Un gentilhomme de ville : sire Nicole Louve, citain de Metz (1387-1462) », in CONTAMINE (Ph.), *La noblesse au Moyen Age*, Paris, 1976, p.181-182.

⁶¹ BOUR (R.), *Op.cit.* p.86.

⁶² WAGNER (S.), « Change (rue du) », *Dictionnaire historique des rues de Metz*, Metz, 2009, p.103.

⁶³ SCHNEIDER (J.), *Op.cit.* 1950, p.45.

⁶⁴ BOUR (R.), *Op.cit.* p. 88.

⁶⁵ SCHNEIDER (J.), *Op.cit.* 1950, p.47.

⁶⁶ *Ibid.* p.48.

siècle, le commerce de l'argent devint l'apanage des membres des paraiges. La corporation des changeurs, qui fut supprimée en 1406, était alors la plus riche et la plus patricienne de toute, et échappait de cette façon à la réglementation municipale qui régissait les autres métiers⁶⁷. Le métier de changeur disparut en 1433, suite à une baisse considérable du commerce liée à l'interruption des relations que la ville entretenait avec les Pays-Bas, Cologne et Francfort, après qu'elle ait été mise au ban de l'Empire en 1394⁶⁸. À la fin du XIV^e siècle, la ville de Metz connaît une moindre création artistique suite aux pestes et nombreuses divisions entre les princes et la cité qui ont engendré un ralentissement économique important. Malgré cela, au milieu du XV^e siècle, Metz était, « pour longtemps encore, la plus grande ville de la région. Sans doute, les conditions économiques [n'étaient] plus celles de l'âge d'or messin (1180-1348) et la république patricienne s'épuisait à faire face aux troubles intérieurs et à conserver son indépendance. Mais si l'état messin [était] pauvre, les patriciens [étaient] encore riches, plus riches même que les seigneurs lorrains qui périodiquement se [liguaient] pour tenter de conquérir la cité⁶⁹ ».

⁶⁷ SCHNEIDER (J.), *Op.cit.* 1976, p.182; LE MOIGNE (F.-Y.), *Histoire de Metz*, Toulouse, 1986, p.139-140.

⁶⁸ DAUTREMONT (N.), HEBER-SUFFRIN (F.), WAGNER (P.-E.), *Op.cit.* p.24.

⁶⁹ WAGNER (P.-E.), « Le livre d'heures de Jean de Vy. », in *Enlumineurs messins du XV^e siècle*, Metz, Bibliothèques-médiathèques, les carnets de medamothi, 2007, p.11.

CHAPITRE II. Relevés, analyses structurelles et scientifiques : remise en contexte du plafond peint et reconstitutions numériques

I. Quelques notions sur la conception des plafonds peints médiévaux : transport, travail du bois et principes structurels de mise en œuvre

A. Aperçu de la préparation, de la vente et du transport du bois d'œuvre au Moyen Age : rapprochements avec la ville de Metz

Au Moyen Age, le bois d'œuvre, une fois débité, était préparé afin de le rendre résistant. Il fallait éliminer « les diverses substances organiques véhiculées par la sève et qui nuiraient à [sa] conservation en constituant un milieu particulièrement favorable aux parasites qui s'y installent. Le « flottage » des bois, qui consiste à les faire voyager dans des eaux souvent agitées et perpétuellement renouvelées, provoque des échanges entre l'eau ambiante et le matériau et contribue à cette élimination⁷⁰ ». Aussi, « d'après [Gérard] Guillot-Chêne, le flottage du bois a, de tout temps, été utilisé, non seulement sur les cours d'eau importants, mais sur toutes les rivières ayant un débit suffisant permettant de transporter le bois de son lieu d'abattage à son lieu d'utilisation⁷¹ ».

A Metz, Jean Schneider explique que « le commerce du bois était pratiqué par les charpentiers, mais aussi par les patriciens. Il provenait soit du pays voisin de la ville, soit surtout des forêts plus importantes situées aux confins du pays messin, comme celles de Moyeuivre, Vigy, Rémillly ou Pont-à-Mousson⁷² ». La présence de goujons en chêne sur les solives en sapin du plafond peint provenant du n°12-14 rue du Change est intéressante à ce sujet. Ces petites pièces de bois rapportées utilisées en menuiserie servaient à faciliter le transport des solives en les attachant ensemble (ill.144 à 146). Il est dès lors certain que les solives étaient préparées avant d'arriver sur le lieu de montage du plafond et qu'elles étaient attachées les unes aux autres par des liens que l'on entourait autour des goujons. Elles étaient ensuite acheminées vers Metz, vraisemblablement par la Moselle. On sait, par exemple, que « c'est par voie d'eau que devaient être acheminés les rondins vendus par Colligon de Dornot

⁷⁰ BECHMANN (R.), *Des arbres et des hommes – la forêt au Moyen Age*, Paris : Flammarion, 1984, p.263.

⁷¹ *Ibid.* p.265.

⁷² SCHNEIDER (J.), *Op.cit.* 1950, p.218.

à Jean Fauquenel, en 1408⁷³». En effet, au début du XV^e siècle, certains patriciens messins étaient liés au commerce du bois. Par exemple, on sait grâce aux comptes de la Bulette, (impôts de la ville sur la propriété foncière) que sire Nicolle Louvre, citain et chevalier de Metz, « [vendait] des coupes de bois [et qu'] à l'occasion, il [faisait] livrer du bois débité.⁷⁴ » Jean Schneider précise en effet que « l'intérêt que les financiers messins portaient aux opérations sur des forêts, permet d'affirmer que le commerce du bois entraînait également pour une part appréciable dans leurs revenus⁷⁵».

B. Mise en œuvre des plafonds médiévaux : quelques notions structurelles et repères terminologiques

L'appellation « plafond peint » peut être inadéquate selon un certain point de vue. Lorsque nous étudions ce type de support, nous sommes en réalité confrontés à des différences d'ordre terminologique. Dans son article intitulé « Décor et support : quelques éléments de terminologie relatifs aux charpentes peintes médiévales », Philippe Bernardi expose parfaitement le problème. Il explique en effet que « plus que de plafonds peints, il est souvent question de peintures sur plafonds. [...] Parler de plafond peint revient de fait à ne considérer qu'une surface (ou plutôt une sous-face dans ce cas) et pas une structure. [...] Si l'on considère que (suivant la définition qu'en donne le volume des *Principes d'analyse scientifique* consacrée à l'*Architecture* et édité par l'Inventaire général), le plafond est la "face inférieure plane et dégagée d'un plancher, d'une voûte plate ou d'une voûte déprimée, formant couverture", force est alors de constater que nos plafonds peints ne sont pas toujours des plafonds *stricto sensu*. [...] Plus que de "plafonds peints", il conviendrait de parler de "charpentes peintes" »⁷⁶.

⁷³ SCHNEIDER (J.), *Op.cit.* 1950, p.219.

⁷⁴ SCHNEIDER (J.), *Op.cit.* 1976, p.194.

⁷⁵ SCHNEIDER (J.), *Op.cit.* 1950, p.219.

⁷⁶ BERNARDI (Ph.), *Op.cit.* p.56.

Dans son *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Viollet-le-Duc définit ainsi le plafond :

« Le plafond n'était donc, pendant le moyen âge, que le plancher ; c'était la construction du plancher qui donnait la forme et l'apparence du plafond [...] Il serait donc difficile de traiter des plafonds du moyen âge sans traiter également des planchers. [...] Si les pièces étaient étroites, si entre les murs il n'existait qu'un espace de deux ou trois mètres, on se contentait d'un simple solivage dont les extrémités portaient sur une saillie de pierre, ou dans des trous, ou sur des lambourdes ; mais si la pièce était large, on posait d'abord des poutres d'une force capable de résister au poids du plancher, puis sur ces poutres un solivage. Cette méthode était admise dans l'antiquité romaine et elle fut suivie jusqu'au XVI^e siècle. Lorsque les poutres avaient de très grandes portées, les constructeurs ne se faisaient pas faute de les armer pour leur donner du roide et les empêcher de fléchir sous le poids des solivages⁷⁷ ».

En architecture, une solive est une pièce de charpente qui soutient le plancher, reposant sur une poutre maîtresse. En effet, « les planchers étaient souvent constitués de solives juxtaposées, jointives, parfois solidarisées entre elles par des chevilles. [...] De tels planchers utilisaient une quantité considérable de bois, environ un cinquième de mètre cube par mètre carré. Certains, moins dispendieux, étaient composés de solives non jointives : c'est ce qu'on appelle les planchers "à la française"⁷⁸ ».

Nous verrons toutefois au cours de l'étude structurelle du plafond peint du n°12-14 rue du Change qu'il n'était pas utilisé directement comme plancher à l'étage supérieur à en juger l'état remarquable de la conservation du revers des planches. Les analyses du plafond peint ont révélé qu'il n'aurait pu être conservé de manière aussi intacte s'il avait servi directement de plancher au second étage. Entre la surface correspondant au plafond et celle du plancher de la salle supérieure, il y avait un niveau de comblement, au sein duquel étaient insérés des éléments d'isolations comme du mortier, des céréales...

⁷⁷ VIOLLET-LE-DUC (E.), « Plafond », *Encyclopédie médiévale, d'après Viollet-le-Duc. Refonte du dictionnaire de l'architecture réalisée par Georges Bernage*, [s.l], 1996, t.1 Architecture, p.632.

⁷⁸ BECHMANN (R.), *Op.cit.* p.198-199.

II. Relevés, données techniques et analyses scientifiques des éléments conservés en amont de la recherche

A. Relevé du plafond peint : nature, dimensions et particularités structurelles des éléments

Le plafond a été réalisé en sapin, c'est à dire en bois de résineux. Nous disposons à l'heure actuelle de sept moitiés de solives et d'un fragment de solive, de douze fragments de planches sciés vraisemblablement lors de la dépose et de dix grandes planches conservées dans leur longueur (pl.1 à 50). Neuf des dix grandes planches peuvent être assemblées les unes aux autres, dix des douze fragments également, et sur les sept moitiés de solives, deux d'entre elles forment une solive complète.

Un relevé des éléments conservés, grandes planches assemblées ou solitaire, solives et fragments de planches, a été effectué au printemps 2011 (ill.87). Sur le dessin, chaque partie a été mise à l'échelle 1/20^e selon les normes archéologiques pour des raisons de lisibilité. Tout a été précisément noté : les dimensions des éléments -longueur conservée de chaque face des poutres, largeur avec et sans languette pour les planches puis les épaisseurs, l'emplacement des solives visible sur le plancher assemblé et celui des empreintes de clous présents tant sur le plancher que sur la face non peinte des solives. Ces données essentielles nous serviront au moment de la reconstitution de l'œuvre puisqu'elles permettent de retrouver l'emplacement des éléments.

La partie du plafond assemblée n'étant pas régulière, il faut tenir compte de la longueur maximale conservée de 3,14m (sans compter les languettes embrevées), ainsi que la largeur maximale de 4,52m pour obtenir une superficie d'environ 14,19 m²⁷⁹. Toutes les dimensions des éléments conservés du plafond peint ont été insérées dans un tableau pour faciliter la lecture (cf. tableau, vol.II p.129). Ainsi, pour chaque planche et chaque face de solive, nous avons relevé les longueurs et les largeurs maximales conservées, puis l'épaisseur des planches uniquement. Pour les largeurs de planche, nous avons différencié la dimension exacte du bois (avec la languette) de la dimension visible (sans la languette). Aussi, nous avons précisé

⁷⁹ Nous n'avons pas tenu compte ici de la longueur de la solive n°VI (partie a + b) qui était le seul élément à nous amener à une longueur de 6,90 m.

l'emplacement des languettes et des rainures, étant donné qu'elles ne se trouvent pas toujours du même côté.

B. Système de numérotation et de localisation des éléments du plafond : mise au point d'une grille de lecture

Sur les différents relevés, nous avons procédé à une numérotation des planches, des solives, des fragments, des rangées décorées et des écus afin de créer un système de renvoi qui permette de retrouver facilement l'emplacement des éléments structurels et des décors.

1. Numérotation des solives et de leurs décors

Les solives sont numérotées en chiffres romains. Six d'entre elles couvraient la partie sud du plafond, c'est-à-dire à droite de la poutre transversale non conservée : elles sont ainsi numérotées Ia, IIa, IIIa... La septième se trouvait dans la partie nord, autrement dit à gauche de la poutre transversale non conservée, dans le prolongement de la solive VIa, elle est donc nommée VIb (ill.85 et 87). Pour une solive, chaque face est numérotée : « A » pour la face parallèle au plan du plafond, « B » et « C » pour les faces latérales, la face B étant située du côté gauche de la solive lorsque l'on est face aux fenêtres donnant sur la cour de la pièce d'origine, et la face C du côté droit. Enfin, la face « D » correspond à la face non peinte, qui était fixée aux grandes planches par des clous en fer forgé (ill.86).

Afin de localiser exactement les éléments décoratifs des solives, tableaux armoriés, écus et médaillons, nous avons procédé à une numérotation plus approfondie. Les moitiés de solives qui disposent de tableaux armoriés peints sur trois faces bénéficient d'une numérotation plus simple que les autres : nous n'avons pas besoin de préciser la face de la solive étant donné que le motif est unique. Ces tableaux armoriés ont été numérotés 1, 2, 3... en allant du mur vers la partie du plafond non conservée. Par exemple, les armoiries du royaume du Portugal, qui sont les deuxièmes de la solive Va, sont numérotées ainsi : « Va-2 ». Lors de l'étude de ces armoiries, la mention de l'une des faces de la solive est uniquement relative à un détail particulier. Pour les moitiés de solives décorées d'écus et de médaillons, le système de numérotation est légèrement plus complexe, étant donné qu'il est décliné suivant les faces. Toujours en allant du mur de la pièce vers la partie non conservée, les écus sont numérotés e1, e2, e3... et les médaillons m1, m2, m3... Par exemple, le second écu de la face C de la solive VIa, a été numéroté « VIa-C-e2 » (ce qui équivaut à dire 6^{ème}

solive, face C, 2^e écu) et le troisième médaillon : « VIa-C-m3 » (6^e solive, face C, 3^e médaillon) (pl.51 à 57).

2. Numérotation des planches et mise en place d'une grille de lecture pour localiser les motifs

Étant donné que le plafond n'est pas conservé intégralement mais que nous disposons d'une extrémité de l'œuvre qui s'insérait dans la partie sud de la pièce d'origine, nous avons numéroté les grandes planches en chiffres arabes de droite à gauche, comme si on partait du mur de cette pièce, ce qui nous permet d'émettre des hypothèses de localisation des fragments vers la partie non conservée. Les douze fragments de planches bénéficient d'une numérotation en chiffre arabe parallèle à celle des grandes planches : dix d'entre elles, qui constituent une rangée d'animaux, étaient dans le prolongement de ces dernières. Les petites planches sont alors numérotées 1a, 2a, 3a... et les grandes planches qui les prolongent 1b, 2b, 3b... Les deux autres fragments, non situés, sont intitulés « 0a » et « planche indéterminée » : « 0a » correspondant à la figure de l'éléphant, et « planche indéterminée » au fragment dont les décors sont devenus illisibles. Aussi, les rangées décorées de rinceaux habités d'animaux qui s'étendent sur toutes les planches sont numérotées en lettres majuscules, de A à F, puisqu'elles sont au nombre de six (ill.85).

Ce système permet de connaître le positionnement exact des éléments du plafond, qu'ils soient structurels -solives, planches, fragments- ou iconographiques -armoiries, animaux, fleurs...-. Il permet aussi d'émettre des hypothèses d'emplacement précis. Par exemple, nous savons que la planche n°10b n'est malheureusement pas conservée. Toutefois, grâce à l'avant du corps du lévrier sur la grande planche désolidarisée de l'ensemble qui prolonge le petit bout de queue à peine visible sur la planche n°9b, nous avons compris que la planche solitaire venait juste après la n°10b. Elle devient donc la planche n°11b sur notre relevé. La localisation des animaux se fait grâce à la grille de lecture. Le furet, par exemple, est localisé sur le plafond de cette manière : 3b-4b/D. Cela signifie qu'il est peint sur deux grandes planches, la n°3b et la n°4b, dans la rangée d'animaux numérotée D. Lorsque nous mettons un chiffre entre parenthèse, cela signifie que la planche n'est pas conservée mais qu'un élément relatif au dessin nous pousse à croire qu'il continuait sur cette planche.

C. Analyses scientifiques en cours : examens du bois et de la couche picturale

1. Étude et datation du bois : xylologie, tracéologie et dendrochronologie

En ce qui concerne les études relatives au bois, une première approche du plafond peint a été effectuée le 6 juin 2011 par Didier Pousset, membre du laboratoire d'expertise du bois et de datation par dendrochronologie (LEB2d) de Besançon à la demande du Musée. Cet aperçu général consistait à repérer les éventuelles zones ou parties du plafond potentiellement exploitables pour l'analyse. Il a permis notamment de déceler des traces de plusieurs outils utilisés lors de la préparation du bois. Dès lors, en complément de l'analyse xylo-dendrochronologique, la totalité des éléments conservés du plafond peint a également bénéficié d'un examen tracéologique : planches, fragments, solives. La véritable campagne d'intervention menée sur le plafond s'est déroulée du 18 au 22 juillet 2011 : pendant cinq jours, nous avons assisté à l'étude et retenu quelques notions de tracéologie et de dendrochronologie. Les problèmes survenus ont parfois été résolus et les questions que nous nous sommes posées ont pu être éclaircies. Néanmoins, au-delà d'une présentation rapide des interventions effectuées et du constat général ou encore des quelques premières déductions, nous préférons attendre le rapport d'étude du laboratoire afin de tenir compte de tous les paramètres. Certaines observations nous ont amenés vers des nouvelles pistes et parfois, quelques unes de nos hypothèses ont été prouvées alors que d'autres ont été infirmées, notamment au niveau du fonctionnement général de la structure originelle du plafond. Quoiqu'il en soit, les résultats de l'analyse vont s'avérer plus que prometteurs.

- a) Repérage de la technique de débit et d'assemblage du plafond puis des traces d'outils utilisés pour la préparation des surfaces

La tracéologie est une discipline archéologique qui étudie et classe les différents types d'empreintes et de marques demeurées sur les matières travaillées. « Elle tend, par l'observation de ces traces, à identifier les outils utilisés, à restituer les différentes étapes de fabrication et les savoir-faire employés. Par l'examen des marques d'usures et d'utilisation,

elle permet également de déterminer la durée de l'emploi des outils et la manière dont ils étaient utilisés.⁸⁰»

Dans un premier temps, les examens tracéologiques et les relevés des cernes de croissance ont été effectués sur les grandes planches (série b) ainsi que sur les plus petites (série a). Les premières observations ont permis de comprendre que les planches provenaient d'une ou de plusieurs billes de sapins, qu'elles étaient débitées par « sciage de long » en « débit sur plot » par une scie mécanique (ill.149), vraisemblablement hydraulique, puis certainement achetées chez un commerçant par une corporation qui travaillait le bois : charpentier, menuisier ou encore lambroisseur. Elles ont ensuite été préparées pour l'assemblage et la mise en peinture. Selon un premier aperçu, les empreintes d'outils identifiées sur les planches et le caractère extrêmement travaillé et soigné du bois témoignent d'une grande maîtrise et d'une certaine habitude à réaliser ce type de structure de la part du menuisier. Nous savons que « les pièces utilisées en charpente au Moyen Age n'étaient pas des éléments aux faces régulières et parallèles, mais des éléments personnalisés, mettant à profit, au mieux, les formes et les caractéristiques particulières de chaque bois⁸¹ ».

Chaque planche dispose d'une languette biseautée sur l'une de ses tranches (le chant), alors que l'autre extrémité forme une rainure servant à recevoir la languette de la planche suivante. D'après l'étude tracéologique du plafond peint, l'outil principal utilisé pour la réalisation de ce système est une doloire. Cet outil est plus complexe à manier pour réaliser ce genre de pièce qu'avec le rabot bouvet qui était habituellement utilisé. L'utilisation d'une doloire ici est singulière et témoigne d'une certaine dextérité de la part du charpentier. Ensuite, l'assemblage des planches dans leur longueur, qui consiste simplement à insérer les rainures et les languettes, est appelé embrèvement. Les planches du plafond qui nous concerne sont assemblées par « grain d'orge », puisque les languettes et les rainures sont en forme de «V » comme dans le schéma ci-dessous.



⁸⁰ Laboratoire d'expertise du bois et de datation par dendrochronologie (LEB2d).Xylologie et tracéologie. [En ligne] < <http://www.dendro.fr>> (Consulté le 19 juillet 2011).

⁸¹ BECHMANN (R.), *Op.cit.* p.215.

Avant la mise en peinture, la dernière phase d'assemblage consistait à solidariser les planches sur les solives avec des clous en fer forgé, qui étaient chauffés à blanc pour rentrer plus facilement dans la matière, à en juger par les traces de brûlures noires apparues autour des clous.

b) Dendrochronologie

La dendrochronologie est une technique scientifique précise de datation du bois grâce à l'étude de la croissance radiale des arbres restée visible par les anneaux de croissance de l'arbre que l'on appelle également des « cernes de croissance ». Un anneau s'ajoute chaque année, ce qui permet, en fonction du nombre de cernes, de déterminer la durée de vie de l'arbre analysé. Ainsi, la dendrochronologie révèle la période durant laquelle un arbre a vécu et précise l'année et la saison de son abattage ou de sa mort naturelle, notamment lorsque l'élément analysé dispose encore d'une mince zone cambiale, autrement dit, d'un élément d'écorce qui correspond au dernier cerne de l'arbre avant son abattage. La largeur des cernes est déterminante puisqu'elle varie en fonction de l'évolution environnementale et climatique, c'est à dire en fonction des variations d'ensoleillement, de température et du degré d'hygrométrie (taux d'humidité relative dans l'air). On compare ensuite les prélèvements effectués à un référentiel de données et d'échantillons établi en fonction des régions et des essences de bois⁸². En effet, « les arbres d'un même genre végétal, vivant ou ayant vécu durant un même laps de temps et soumis à des conditions environnementales similaires, élaborent des séries de cernes empreintes de repères communs. [...] C'est par la comparaison que l'on établit ou non le synchronisme entre différentes séries, c'est-à-dire la contemporanéité entre les arbres⁸³ ».

Pour les planches du plafond, la première étape de l'analyse consiste à faire un relevé macrophotographique des largeurs de cernes à partir du plan transversal et tangentiel afin de les mesurer (ill.131 à 140). Les quelques solives qui ont conservé une zone de cambium

⁸²Groupe de recherches en dendrochronologie historique. La dendrochronologie. [En ligne] <<http://www.grdh-dendro.com/la-dendrochronologie/>> (Consulté le 13 mai 2011) ; Laboratoire Romand de Dendrochronologie. La dendrochronologie. [En ligne] <<http://www.lrd.ch/index.php>> (Consulté le 13 mai 2011).

⁸³ Laboratoire d'expertise du bois et de datation par dendrochronologie (LEB2d).Dendrochronologie. [En ligne] <<http://www.dendro.fr>> (Consulté le 19 juillet 2011).

(écorce de l'arbre) ont bénéficié d'un prélèvement par carottage, ainsi qu'un relevé du nombre de cernes de croissance à partir du plan transversal (ill.141 à 143).

2. Examen de la couche picturale envisagé : technique de mise en peinture et analyse des pigments utilisés

Pour l'étude de la couche picturale, autrement dit, de la polychromie du plafond, la démarche a été différente. Si le Musée n'a pas encore eu l'occasion de mettre en place une campagne d'analyses, un premier contact a pu être établi par Anne Adrian, conservatrice du patrimoine, avec le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) afin d'envisager cette perspective. En réponse à la demande faite, une équipe scientifique est venue une première fois le 28 septembre 2010 afin d'observer la collection de plafonds peints du musée et plus particulièrement le plafond du n°12-14 rue du Change. Cette première observation consistait à prendre connaissance de l'état de conservation de l'œuvre et des analyses envisageables dans le temps relativement restreint qui leur était imparti étant donné le besoin d'obtenir rapidement des résultats pour notre étude.

Afin de les renseigner au mieux, nous avons effectué une première synthèse des observations faites sur la couche picturale pour établir dans un premier temps une méthodologie d'intervention applicable dans les années à venir.

a) Présentation de la couche picturale du plafond peint : technique et matériaux employés

Sur l'ensemble des planches, nous remarquons des traces de préparation blanche servant à recevoir la peinture uniquement aux limites des rangées décoratives, qui sont certainement apparues lorsque les solives ont été apprêtées pour leur mise en peinture (ill.150). Il est en effet nécessaire de préciser que seules les solives semblent avoir bénéficié d'une couche de préparation, alors que la couche picturale des planches a été établie directement sur le bois. Comme pour la plupart des plafonds peints médiévaux conservés, l'ensemble était peint à la détrempe. La détrempe est une peinture à la colle. La cohésion, ou liant des pigments broyés, est assurée par une colle animale ou végétale et l'eau en est le diluant. La technique de peinture à la détrempe exige un support parfaitement lisse. Le bois, comme tous les autres supports, devait être enduit de plâtre et encollé, puis poncé et poli avant de recevoir la détrempe. Le peintre applique alors plusieurs couches de craie ou de plâtre mêlées à une colle

animale. La rapidité de séchage de ces peintures à l'eau nécessite une certaine maîtrise. La détrempe exige la juxtaposition de valeurs différentes, puis un fondu réalisé à la brosse ou au pinceau humide avant que l'eau ne s'évapore (passage en douceur d'une valeur ou d'une couleur à l'autre)⁸⁴.

Les planches et les solives de notre plafond ont donc reçu une couche pour fixer le bois, puis une préparation à base de colle de peau et de craie uniquement appliquée sur les solives. Une fois que le bois et la surface à peindre étaient préparés, on appliquait les couches successives de couleur. Dans un premier temps, le peintre traitait le fond de ces motifs avec la couche de couleur dite « moyenne », ensuite, il plaçait la couche foncée pour créer les ombres, puis la couche claire pour représenter les lumières. Le tout prenait forme lorsque le peintre terminait son motif avec le contour noir. Autrement dit, un élément de bois peint peut disposer jusqu'à cinq couches superposées.

D'après une observation rigoureuse de la couche picturale de chaque planche, nous nous sommes aperçus que le peintre avait suivi un ordre méthodique de mise en peinture pour l'intégralité de la composition animalière. La première étape de peinture correspond à la mise en place du milieu végétal : les rinceaux rouge foncé ont été peints dans un premier temps, avant les feuilles vert foncé qui recouvrent leurs extrémités. La seconde étape consistait à ponctuer le milieu végétal déjà en place (rinceaux et feuilles) de petites baies rose-orangé, la plupart du temps réunies par trois. Cet ordre de réalisation des motifs est perceptible lorsque l'on observe les planches de près, où l'on remarque que les petites baies sont souvent peintes au-dessus de l'extrémité des rinceaux qui ne se terminent pas par des feuilles, mais aussi parce qu'elles chevauchent parfois ces dernières (ill.151 et 152). Le troisième temps était réservé aux animaux, pour lesquels le peintre avait prévu chacun des emplacements. Ils étaient d'abord peints avec une couche de brun-clair puis rehaussés par endroits de brun foncé ou de rouge foncé afin de faire ressortir la peau ou le pelage l'animal grâce à ce dégradé. Certains d'entre eux bénéficient d'une couche de vert, notamment les créatures hybrides (ailes du griffon, du dragon ; peau du reptile-dragon ; lion-dragon couché...). L'avant dernière couche de peinture n'est autre que le contour noir qui donne vie à l'animal et la multitude de traits plus ou moins fins, qui animent la créature au niveau des expressions, rend compte de

⁸⁴ GIBOULET (F.), MENGELLE-BARILLEAU (M), *La peinture*, Paris, 2006, p.96.

son pelage et décorent son équipement. Ces contours noirs témoignent d'une certaine qualité dans la finition des détails, comme nous pouvons le remarquer pour les griffes, les plumes et les yeux des créatures. Cela est perceptible notamment à certains endroits où les contours noirs des animaux chevauchent des baies ou des feuilles, mais aussi par certaines zones de couleur qui dépassent les lignes noires qui viennent fermer le motif. En effet, nous remarquons que les ailes du griffon, par exemple, ont été cernées de noir sur la peinture verte des plumes rémiges et que les lignes noires intérieures formant les plumes ont été peintes au dernier moment (ill.282). Pour terminer, le peintre avait rehaussé les animaux d'une touche de beige clair à certains endroits afin d'apporter de la lumière et du relief (ill.153 et 154).

Les créatures sont peintes avec une palette de couleur relativement restreinte : vert et ocre rouge, et la plupart du temps, un brun proche de la couleur naturelle du bois. Pour celles qui ont la gueule ouverte, leur langue apparente est peinte avec un ocre proche du rose-orangé, identique à celui utilisé pour les petites baies (ill.155). Sur l'ensemble des solives, les métaux or et argent étaient figurés par une couche de jaune ou de blanc sur un fond brun. Le jaune, directement appliqué sur un fond blanc n'aurait pas eu un aspect doré. Ces deux teintes devaient être appliquées sur un fond neutre, en l'occurrence, brun, pour bénéficier d'un rendu lisible.

b) Constat d'état de conservation de la polychromie (juin 2011)

Dans son ensemble, la couche picturale est bien conservée, du moins, il y a très peu de zones extrêmement endommagées ou devenues illisibles. Il semble toutefois que les couleurs soient « passées » comme s'il y avait un léger voile blanchâtre qui recouvrait l'intégralité du plafond. On le retrouve non seulement sur les grandes planches mais aussi et surtout sur certaines faces des solives. Les spécialistes pensent qu'il s'agit simplement d'une incrustation de poussière qui ne peut disparaître que si l'on effectue une restauration de la polychromie. Malgré cela, certaines faces de solives sont exceptionnelles pour la conservation de leur couche picturale et ne présentent pas ce voile blanc. La conservation de la polychromie ainsi que l'aspect général des planches « a », sont d'une meilleure qualité que ceux des planches b. La rangée d'animaux numérotée « A » est moins sombre que les autres et les créatures disposent encore, à l'exception de la licorne, d'une grande partie de leurs couleurs et des contours noirs qui les cernaient (ill.85). Nous pensons que cette différence de conservation

peut être en lien avec une éventuelle différence d'atmosphère, de température ou de lumière qui aurait pu se créer entre deux pièces différentes de la maison suite à l'aménagement de la cloison centrale. Aussi, il semble que nous ayons affaire de manière générale à un soulèvement de la couche picturale qui se manifeste par le craquèlement de la peinture et la formation d'écailles polychromie (ill.156). Pour remédier à cela, il faudrait entreprendre un refixage de la polychromie sur l'ensemble du plafond peint.

- c) Questions soulevées et analyses envisageables : mise au point d'une méthodologie d'intervention avec le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF)

Nous sommes convaincus qu'une analyse des pigments utilisés pour la couche picturale du plafond peint pourrait répondre à une série de questions soulevées à son sujet. La première question qui nous semble importante est relative à la nature des pigments choisis. En effet, nous aimerions connaître par exemple le matériau qui a servi à confectionner la couleur bleue de certaines armoiries : était-il conçu à base de lapis-lazuli –pigment très cher qui atteste l'aisance financière du commanditaire du plafond peint- ou était-il préparé à base de minéraux moins coûteux ? L'utilisation d'un « faux bleu cher » trahirait une volonté de la part du propriétaire de la maison, de donner l'impression d'une grande richesse. D'après Anne Solenn Le-Hô, ingénieur de recherches au C2RMF, ce genre de réponse est envisageable. Pour la réalisation de la peinture, nous avons pensé qu'il pouvait être intéressant de connaître le type de liant qui avait été utilisé. Cependant, il s'avère compliqué d'obtenir ce genre de résultats, surtout lorsque nous sommes face, comme c'est le cas, à plusieurs couches de peintures qui se superposent. Cela nécessiterait d'isoler chaque couche, ce qui rendrait l'opération extrêmement complexe. Aussi, nous nous demandons s'il peut être possible de déterminer précisément une couleur devenue illisible, notamment au niveau des tableaux armoriés et des écus, surtout pour les couleurs blanche et jaune servant à matérialiser les métaux or et argent qui ont été difficiles à identifier. Pour cela, il faut tenter de repérer des traces de polychromie à la loupe binoculaire ou avec une lumière rasante et faire des comparaisons avec les tableaux dont la couche picturale est conservée. Si la peinture a totalement disparu, il est difficile d'obtenir ce genre d'information, chose qui pourrait occasionner un doute quant à la bonne identification des armoiries. Enfin la dernière question soulevée pour cette première approche

est en relation avec la date de mise en peinture du plafond. Nous souhaitions savoir s'il était possible de dater certains éléments, pigments, techniques, colle, utilisés à partir d'une date précise qui auraient pu nous servir de *terminus post quem*, ou si, au contraire, un procédé n'était plus en vigueur à partir d'un moment donné, qui servirait quant à lui de *terminus ante quem*. Cela aurait été extrêmement intéressant de s'approcher de la date de mise en peinture par l'examen de la polychromie uniquement -au-delà du style et du contexte historique- afin de corroborer une hypothèse préexistante établie par l'analyse stylistique ou dendrochronologique par exemple ; l'idéal restant de savoir si la peinture est contemporaine de la mise en place du plafond. Selon Anne-Solenn Le-Hô, ces informations sont extrêmement difficiles à obtenir pour la période médiévale.

De telles analyses ne peuvent s'effectuer que lorsque nous avons des questions précises, relatives à des problèmes soulevés lors de l'analyse stylistique et historique de l'œuvre. L'examen de la couche picturale doit intervenir suite à une demande précise et non pour simple complément d'information. Si certaines de nos questions vont probablement rester sans réponses, il est toutefois possible d'envisager une intervention dans les années à venir ne serait-ce que pour déterminer la nature des pigments utilisés lors de la fabrication des couleurs.

III. Proposition de reconstitution du plafond et de son emplacement original

A. Premiers repérages permettant de comprendre l'agencement général du plafond

1. Planches

Par chance, nous avons comme base de départ une photographie en noir et blanc représentant les grandes planches assemblées (ill.218). Ce cliché nous a permis de retrouver en partie leur ordre. Pour celles qui étaient moins évidentes à replacer, nous nous sommes fondés sur les animaux et le dessin, en utilisant la série de photographies en noir et blanc de Monsieur Euzenat. Chaque vue d'animal montrait une partie ou une autre extrémité d'animal à ses côtés ou encore placé au-dessous ou en-dessous. Leur emplacement nous a permis de retrouver rapidement l'ordre de toutes les grandes planches conservées lors du déploiement de l'œuvre.

Les planches de la série « a » dont nous n'avons aucun témoignage visuel comme point de départ, ont été assemblées en fonction des motifs. Après plusieurs tentatives échouées de reconstitution, nous avons découvert que ces planches prenaient place dans le prolongement des grandes planches (série b). Elles étaient fixées à la solive n°I sur laquelle nous avons relevé une double rangée d'empreintes de clous. Ces petites planches n'ont donc pas été désolidarisées de l'ensemble lors de la dépose, mais ont été mises en place de cette façon dès la conception du plafond.

2. Relevé des empreintes de clous pour retrouver l'emplacement des solives

Excepté la seule diapositive de Monsieur Euzenat témoignant de l'emplacement de deux des solives avant la dépose du plafond (ill.157), nous n'avons aucune indication quant à l'ordre des solives. Il a donc fallu observer scrupuleusement les éléments conservés. L'idée de départ était donc de se servir des clous en fer forgé encore insérés dans quelques solives, et les empreintes de clous présents sur l'intégralité du plafond pour retrouver la disposition des solives sur le plancher. Lors du relevé de tous les éléments du plafond, nous avons donc pointé chacune des empreintes de clous en fer forgé présentes à la fois sur le plancher, et sur les faces non peintes des solives, les faces D. Les distances entre chaque clou, sur ce qu'il nous reste du plancher, sont capitales puisqu'une fois comparées à celles relevées sur les solives, nous sommes en mesure d'assigner une place à chacune d'entre elles. Après vérification sur logiciel, nos premières hypothèses s'avèrent exactes (ill.88).

B. Proposition de reconstitution, proportions et dimensions éventuelles de la partie manquante

1. Reconstitution numérique des éléments conservés du plafond peint

Le travail de numérisation du plafond nous a permis d'obtenir un aperçu général de l'œuvre (ill.85). Ainsi, il est possible de se faire une idée de l'envergure du plafond une fois les éléments réunis entre eux. Toutefois, nous avons été contraints d'assembler les photographies en tenant compte des problèmes rencontrés lors de l'emboîtement des grandes planches du plafond, notamment par rapport au bois qui a largement « travaillé » depuis toutes ces années. En effet, à certains endroits, les languettes des planches s'insèrent

difficilement dans les rainures prévues. Le bois étant un matériau hygrométrique, autrement dit qui varie en fonction du taux d'humidité relative du milieu ou de la pièce dans laquelle il est conservé, les planches ne sont probablement plus dans leur état premier. Aussi, nous devons admettre que le travail sur logiciel d'après photographies recollées entre elles implique un degré d'erreur, toutefois infime (quelques millimètres). Pour contrer ces problèmes d'exactitude, les photographies ont été « redressées », ce qui consiste à réajuster la forme et l'inclinaison de l'image, souvent déformée lors de la prise de vue si elle n'est pas exactement zénithale.

2. Proposition de situation du plafond dans la maison d'origine

Le premier élément qui nous permet de proposer une restitution du plafond dans la maison n°12-14 rue du Change n'est autre que le témoignage de Michel Euzenat qui était présent lors de la découverte et de la dépose de l'œuvre. L'état de la maison, nous dit-il, était catastrophique au moment de la dépose, mais il pense toutefois se rappeler que le plafond était situé dans le premier corps de bâtiment entre la rue du Change et la cour intérieure, au premier étage du côté n°12. Il était situé dans la pièce qui donnait sur la cour. Même s'il n'est plus réellement certain de cela, étant donné que les choses se sont passées extrêmement vite et que la maison était totalement morcelée, cette localisation semble néanmoins coïncider avec ce que l'on retrouve dans plusieurs régions en termes de décoration intérieure civile, à savoir que « dans les résidences à deux ou plusieurs niveaux, [...] le décor se trouve à l'étage, ou à un niveau plus élevé, définissant un espace hiérarchique majeur⁸⁵ ». Nous verrons au moment de l'analyse du décor et des programmes iconographiques de nature politique, qu'il ne pouvait s'agir que d'une pièce située à l'étage noble, soit au premier étage. Aussi, la superficie du plafond peint et l'inclinaison des solives nous indiquent qu'il ne pouvait prendre place qu'au sein du bâtiment A.

⁸⁵ MERINDOL (Ch. de), « Les plafonds peints : état de la question et problématique. », in BOURIN (M.), (dir.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc : Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008*, Presses Universitaires de Perpignan, octobre 2009, p.34.

3. La partie manquante du plafond peint : éléments à disposition et déductions quant à la superficie originelle qu'il devait recouvrir

Comme nous l'avons mentionné dans la partie de notre étude consacrée au contexte de découverte du plafond peint, une importante partie de l'œuvre a été détruite à jamais dans les décombres de la maison. Il est intéressant de s'apercevoir qu'avec l'étude structurelle de la partie conservée, nous sommes en mesure de définir la dimension originale du plafond et par extension, la surface qu'il devait recouvrir au sein de la maison n°12-14 rue du Change. Les grandes planches, qui disposent d'une portée moyenne de 3,50 m, sont conservées en intégralité dans leur longueur. C'est d'ailleurs pour cette raison que les deux extrémités des grandes planches disposent d'un nombre d'empreintes de clous largement supérieur à celui relevé au milieu de celles-ci. Elles étaient toutes fixées en moyenne deux fois à leurs extrémités. Ainsi, les petites planches -série « a »-, qui ont été sciées lors de la dépose devaient avoir la même portée que les grandes pour des raisons d'économie lors de la commande du bois et de son débitage. Il apparaît d'ailleurs logique, d'une certaine manière, que toutes les planches du plafond aient eu la même dimension pour des raisons pratiques lors de la préparation de la coupe du bois. Ainsi, il est possible d'admettre que les petites planches devaient également avoir une portée de 3,50 m en moyenne. Ainsi, jointes à leurs extrémités comme c'était le cas, la longueur originale des planches numérotées « a » associées aux planches « b » devait alors avoisiner les 7 m de largeur pour le plafond peint. La solive n°VI étant conservée dans sa longueur, bien que brisée en deux, mesure 6,90 m. Si l'on se réfère au plan des maisons n°12-14 rue du Change, dans le corps de bâtiment A, au premier étage, cette superficie de 49 m² correspond à la *quasi* intégralité de la pièce médiévale d'environ 57 m² -si l'on se fie au plan « Maurice »- qui a été séparée par la cloison centrale, ouverte sur la cour par la série de six fenêtres aux tympanes trilobés. Cela signifie qu'il ne reste aujourd'hui qu'un quart du plafond peint.

Nous n'avons pas réussi à situer avec exactitude le plafond peint au sein de cette pièce, suite au manque de plans précis de la maison. En effet, la superposition des plans que nous avons effectuée ne nous dévoile que la distribution des pièces du rez-de-chaussée de la demeure. À l'étage, si nous pensons que la superficie était *quasi* identique, nous n'avons malheureusement aucune connaissance des aménagements intérieurs, cloisons, dénivellation des murs ou autre. Dès lors, nous avons réalisé un schéma reconstituant l'envergure originelle

que le plafond peint devait recouvrir avant d'avoir été démantelé, en faisant abstraction des plans de la maison (ill.89).

4. Présence d'une peinture murale non conservée représentant une solive en trompe-l'œil du côté n°14 de la pièce au plafond peint

L'une des photographies en couleur prise *in situ* au moment de la découverte par Michel Euzenat représentant un décor identique à celui des faces latérales des moitiés de solives aux écus, a été relativement complexe à situer (ill.159 à 161). Nous avons de prime abord pensé à une solive non conservée, qui devait prendre place du côté nord-ouest de la salle d'origine correspondant à la partie détruite du plafond peint. Or nous nous sommes aperçus grâce à ce cliché qu'il ne s'agissait pas d'une solive. La prise de vue est formelle : nous sommes face à une peinture murale dont la couche picturale, extrêmement fine, s'est effritée. Le problème reste que le décor et le style sont identiques, comme nous allons le voir lors de leur description, à ceux des faces latérales de certaines solives : écus, frises végétales rouges et vertes alternées, médaillon décoratif rouge. Dès lors, nous nous sommes demandés si le décor peint du plafond ne pouvait pas continuer sur les murs de la salle, ce qui pourrait être plus ou moins envisageable. Cela dit, nous avons été interpellés par les dimensions de cette peinture qui donnent l'impression que nous sommes bel et bien face à une solive. En observant précisément la photographie, nous remarquons la présence d'une structure en bois semblable à un pilier, puis la présence de planches peu épaisses encastrées dans le mur et vraisemblablement sciées à ras de ce dernier. À partir de ces éléments, nous avons tenté de situer cette prise de vue. Nous verrons, lors de son analyse, que la moitié de solive Ia n'est peinte que sur seulement deux de ses faces, A et B. La face D correspond à la face non visible, et la face C était restée vierge probablement parce qu'elle devait se situer contre une paroi ou une structure qui empêchait sa décoration depuis l'origine du plafond, étant donné que le peintre avait aménagé son décor en fonction de cette contrainte. Ce qui reste complexe à comprendre est que la série de planches numérotée « a » sur notre relevé, qui devait, comme nous l'avons proposé, disposer d'une portée d'environ 3,50 m comme les autres planches, était fixée sur cette solive par des clous en fer forgé. Dès lors, comment expliquer la présence d'un « mur » en plein milieu du plafond peint, étant donné qu'il continuait de l'autre côté ? La raison de cet aménagement nous échappe encore, mais nous a permis de comprendre quelle

était la nature et le rôle de ce décor présent sur la photographie de Michel Euzenat. La solive que nous avons numérotée I -la moitié « a » étant conservée et la moitié « b » détruite- longeait une cloison ou une structure empêchant sa décoration sur la face C. Les planches de la série « a » étaient clouées sur cette solive, et traversaient cette structure pour continuer le plafond sur l'autre pièce. Si la présence d'une solive de l'autre côté de cette paroi était inutile d'un point de vue structurel, en raison de la présence de la solive Ia, elle manquait pourtant d'un point de vue décoratif. Il fallait donc trouver une solution pour continuer l'alternance croisée des décors que nous allons déterminer dans la description et l'analyse des décors armoriés. La moitié de solive Ia est décorée par des tableaux armoriés et la moitié b, disparue puisque de l'autre côté de l'axe central du plafond peint, devait avoir un décor d'écus sur ses faces latérales. Dès lors, c'est parce que la face C de la solive sur toute la longueur était absente à cause d'une structure indéterminée, que le peintre a choisi de la peindre sur le mur de l'autre côté, pour donner l'illusion que le plafond continuait et que la solive I était partagée sur les deux pièces. Nous avons donc affaire ici à une peinture murale destinée à représenter la face C de la solive Ib en trompe-l'œil pour qu'il n'y ait pas de rupture dans le décor. Ainsi l'alternance fonctionne : la moitié « b » de la solive devait être décorée par des écus selon l'agencement du décor que nous allons déterminer dans la partie consacrée à la description et à l'interprétation des solives. De plus, le pilier en bois semble être celui qui s'insérait dans l'une des deux encoches conservées sur les faces A et C de la moitié de solive Ia. Les fines planches apparentes encastrées dans le mur ne sont autres que les planches numérotées « a » sur notre relevé, qui ont été sciées dans leur longueur au moment de la dépose (ill.90).

Le peintre du plafond, contraint de s'adapter aux exigences de la pièce, a donc opté pour la réalisation d'une fausse solive sur le mur afin d'obtenir une cohérence dans le programme iconographique armorié de son décor. Cet agencement constitue une preuve irréfutable que le plafond peint recouvrait à l'origine une superficie non négligeable, digne d'une salle d'apparat aménagée à l'étage noble de la demeure médiévale. Ainsi, la dimension de la structure alliée à l'importance et à la magnificence du décor peint lui confère une prestance exceptionnelle.

CHAPITRE III. Études iconographique, historique et stylistique de la composition picturale : descriptions, interprétations, approches comparatives et possibilités de datation

Au Moyen Age, une décoration quelle qu'elle soit est toujours adaptée, avec plus ou moins de facilité, aux contraintes du support et aux exigences du commanditaire. En ce qui concerne le décor qui occupe notre attention, que la mise en peinture ait été prévue à l'origine de la construction du plafond et par extension de la demeure ou qu'elle soit postérieure, le peintre a dû tenir compte de différents types de contraintes rencontrés en fonction de l'espace à décorer. Il devait, dans les deux cas, prendre en considération les dimensions de la pièce, et donc du plafond, mais aussi s'adapter aux éléments structurels qui le composent, notamment les solives. Il devait donc réfléchir à l'avance comment exposer son décor et ce, en préparant l'emplacement de chacune des figures animales, des fleurs, des armoiries et des écus en suivant une certaine logique spatiale. Cette réflexion préalable aboutissait à des schémas, des dessins, des patrons, le tout, constituant en fonction de la volonté du commanditaire et avec son accord, un programme iconographique précis très élaboré. Afin de mieux comprendre l'agencement du décor ainsi que le ou les messages qu'il invoquait, il est essentiel de passer par une observation minutieuse de chaque élément peint et une description qui se veut la plus exacte possible. L'interprétation et l'organisation du message, hiérarchiques ou non, apparaissent dans un second temps, une fois que la vue et la compréhension d'ensemble sont établies.

I. Description et analyse du programme iconographique armorié des solives et proposition de datation de la mise en peinture

Les descriptions des différents motifs du plafond peint qui vont suivre ont été le résultat d'une longue observation de l'œuvre accompagnée parfois par des agrandissements des photographies en haute résolution réalisées au printemps 2011. Pour certains éléments plus ou moins endommagés dont la lecture est devenue difficile, nous avons eu recours aux anciens clichés dont nous disposons, datant des années de découverte (1964) et d'analyse héraldique (1995).

A. Description des solives et premières interprétations des armoiries

Dans son étude héraldique, Jean-Claude Loutsch parle d'une véritable mode des plafonds armoriés qui régnait au XIV^e siècle à Metz⁸⁶. Les quelques lignes qu'il consacre alors au plafond du n°12-14 rue du Change permettent d'identifier clairement les armoiries peintes, qui forment selon lui deux groupes de solives distincts : le premier groupe comprenant les armoiries des grands royaumes dites « officielles » et le second qui rassemble des armoiries plus « locales » du patriciat messin. Jean-Claude Loutsch divise donc les solives en deux séries : celle des quatre solives « peintes à la détrempe en tableaux rectangulaires couvrant les trois faces visibles des poutres [et] séparées par un liseré blanc cerné de noir et pommeté de points rouges », puis celle qui regroupe les trois autres moitiés de solives, cette fois « ornées de motifs floraux sur la face inférieure [avec] les côtés chargés d'écussons séparés par des motifs ornementaux de couleur rouge sur ocre (aigles, lions, roses ...) inscrits dans des cercles rouges» sur lesquelles on retrouve douze blasons⁸⁷. Selon lui, cet ensemble de poutres devait orner deux salles différentes : « [une] première de type officielle et une seconde à usage privé, portant les armes du propriétaire et des familles alliées⁸⁸ ». Quinze ans plus tard, Christian de Mérindol reprend cette théorie selon laquelle les solives étaient réparties dans deux salles différentes et qu'elles faisaient donc partie de deux plafonds. Il crée alors deux notices à leur sujet : l'une consacrée à ce qu'il nomme « plafond I » et l'autre au « plafond II »⁸⁹. Cependant, si l'analyse de Jean-Claude Loutsch s'avère très précieuse en ce qui concerne l'identification des armoiries et la proposition de datation qu'il en a fait, nous avons aujourd'hui la certitude que cette hypothèse de la présence de deux plafonds s'avère inexacte. Pour preuve, une photographie de Monsieur Euzenat prise *in situ* témoigne d'une alternance des solives armoriées en tableaux et des solives florales aux écussons sur le même plafond (ill.157).

Étant donné que Jean-Claude Loutsch avait distingué les solives en fonction de leur type d'armoiries, il avait donc conçu séparément ses deux listes analytiques : d'un côté les solives avec les tableaux armoriés des grands royaumes, de l'autre, celles avec les écus

⁸⁶ LOUTSCH (J.-C.), *Op.cit.* pp.5-11.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ MERINDOL (Ch. de), *Op.cit.* 2001, p.279-280, notices 205 et 206.

messins, dont les faces A sont ornées de fleurs. Excepté le fait que les solives appartenaient toutes au plafond d'une seule et même pièce, nous aurions pu reprendre son classement "armes royales/armes locales" pour des raisons de simplicité. Toutefois, deux raisons nous poussent à entreprendre cette approche autrement. La première se rapporte à l'emplacement des solives sur les planches que nous avons retrouvé et auxquelles nous avons assigné une numérotation sous forme de chiffre romain ; il paraît donc judicieux de s'y tenir et de respecter dans ce cas l'alternance des motifs armoriés. La seconde, inédite, bouleverse à nouveau toute la conception première que nous pouvions avoir de ce groupe de solives. À deux reprises, nous avons été face à des solives disposant du deuxième type de décor devenu à peine lisibles à l'endroit de la cassure. Nous avons donc compris que les solives présentaient les deux types de décors de part et d'autre de la grande poutre centrale, malheureusement non conservée. L'association de deux moitiés de solives le démontre (VIa et VIb). En effet, une fois assemblées grâce à la concordance des motifs perceptibles à l'endroit de la cassure, nous avons découvert que cette solive était conservée dans sa longueur originelle (ill.85). Elle dispose bel et bien des deux types de représentations armoriées, de part et d'autre de l'axe central du plafond matérialisé par la poutre transversale au centre de la pièce. L'alternance des motifs armoriés est donc « croisée » par rapport à la poutre centrale.

À partir de cela, il nous paraît maintenant impossible de dissocier la description des solives « royales » et « locales ». Nous allons donc procéder par numérotation. Pour l'analyse et la description des solives, nous avons pris le parti de procéder de haut en bas suivant notre relevé, (d'est en ouest par rapport à son emplacement dans la pièce), puis de droite à gauche, autrement dit en partant du mur au sud qui donne sur la cour vers la partie manquante du plafond au nord de la pièce. Aussi, comme nous l'avons mentionné lors de l'explication du système de numérotation et de renvoi du plafond, nous avons procédé à une distinction entre les quatre faces qui composent la solive : les faces A, B et C qui sont peintes, et les faces D, non peintes, qui correspondent au passage des solives sur les planches, ainsi qu'à leur système de chevillage.

Avant toute description de chaque face et armoiries, il est nécessaire de faire un léger rappel sur l'agencement décoratif extrêmement élaboré des solives, afin de bien comprendre le système de représentation alterné des armoiries, mais aussi des types variés de décors qui les séparent. Étant donné que certains de ces motifs décoratifs sont récurrents, nous allons

procéder à une seule description afin d'éviter de revenir dessus trop souvent. Les motifs qui ne sont pas répétitifs sont détaillés quant à eux pour chaque solive.

Aux extrémités des six moitiés de solive de la grande partie conservée du plafond -au-delà de la zone non peinte correspondant au passage d'une poutre transversale non conservée- on découvre un motif floral devenu peu lisible sur les faces latérales B et C, différent de ceux que l'on peut rencontrer sur le reste de la composition, planches et solives comprises (ill.147). Les moitiés de solives consacrées à la représentation des grandes entités et royaumes, sont décorées par trois tableaux armoriés différents sur leurs trois faces visibles (A, B et C) séparés entre eux par des bandeaux blancs bordés ponctués par des pastilles peintes en rouge foncé bordés par des liserés noirs eux-mêmes bordés par des liserés rouges foncés (ill.165 et 172). Les deux seules moitiés de solives de cette catégorie qui dérogent à cette règle sont les solives Ia et VIb. La première ne dispose que de deux faces peintes (A et B) parce qu'elle était placée contre un mur comme nous l'avons suggéré lors de la reconstitution du plafond. Il est donc cohérent que la face C soit restée vierge. La seconde, suscite quant à elle encore quelques interrogations : étrangement, elle est la seule qui présente quatre tableaux armoriés en reproduisant deux fois les mêmes. Nous verrons lors de sa description, qu'elle échappe à ce que nous avons compris de l'organisation décorative du plafond peint.

Les moitiés de solives consacrées à la mise en valeur des membres du patriciat messin et des regroupements de familles sont constituées de frises florales identiques sur toutes les faces A (ill.173 et 181.) Ces faces sont constituées d'une bande bleue étendue sur toute la longueur de la demi-solive dont le contour est rouge-orangé. À l'intérieur de cette bande, nous dénotons deux sortes de fleurs différentes de celles planches. L'une des fleurs est constituée de deux rangées de pétales rouges rehaussés par endroit d'un liseré blanc : une première série de petits pétales en forme de gouttes dessinés entre la seconde série de pétales plus larges ressemblant à des feuilles de lierre. Le cœur de la fleur est matérialisé par un rond rouge. La seconde fleur est plus simple dans sa réalisation : elle ressemble à un soleil blanc dont les rayons sont très fins, auquel on a ajouté un rond rouge pour figurer le cœur de la fleur. Sur l'une des fleurs de la solive VIa, les pétales vert clair qui étaient peints à l'extrémité des traits blancs sont restés visibles. Entre ces deux types de fleurs alternés, s'installent deux cercles blancs épais superposés (ill.181).

Les écus, quant à eux, sont figurés sur les faces B et C, certainement parce que leur forme de bouclier nécessitait qu'ils soient placés à la verticale, suivant le sens de lecture conventionnel. À l'instar des autres motifs décoratifs de ces faces, ils prennent place à l'intérieur d'un long bandeau étendu sur toute la longueur de la demi-solive, dont le contour est rouge foncé. Néanmoins, nous remarquons que les pointes des écus dépassent légèrement la limite inférieure des bandeaux (ill.176 à 178). Les écus sont relativement éloignés les uns des autres par la décoration qui s'installe entre eux. Nous dénotons la présence de médaillons rouge foncé dont le diamètre correspond à la largeur des bandeaux, entre les écus. Leurs motifs décoratifs, entièrement peints avec un rouge plus clair, varient entre des lions de profil se tenant sur deux ou quatre pattes, des aigles, des alérions, des roses ou des feuilles. Entre les médaillons et les écus, prennent place des frises végétales alternativement rouges ou vertes extrêmement soignées. Les frises rouges peintes sur un fond or sont constituées d'une rangée centrale de feuilles non peintes, qui sont donc de couleur dorée puisqu'elles apparaissent en négatif grâce aux contours rouges. De la même manière, nous remarquons la présence de petites boules dorées qui apparaissent en négatif dans le fond rouge, placées juste au niveau des pointes de chaque feuille. Cette frise centrale est bordée par deux frises composées d'une alternance de pastilles rouges et légèrement brunes sur fond doré (ill.172 et pl.24). Les frises végétales vertes paraissent quant à elles plus élaborées : les frises centrales de feuille sont peintes avec un souci naturaliste, étant donné que les veines des feuilles vertes clair sont figurées par un léger trait vert foncé au centre de chacune d'entre elles. Nous remarquons également une touche subtile de blanc sur leurs rebords, appliquée de manière à donner un léger relief aux feuilles. Elles sont également accompagnées de petites boules, cette fois blanches, dans le prolongement de leurs extrémités pointues. De la même manière que pour les frises de feuilles rouges, les frises vertes centrales sont bordées de deux bandes ornées d'une alternance de pastilles, cette fois vert foncé et blanches, sur un fond vert clair (ill.174).

Au-delà de ces motifs décoratifs largement utilisés sur certaines faces des solives, nous allons maintenant procéder à une présentation des armoiries, des écus et des médaillons peints sur les autres faces. Si nous nous sommes largement appuyés sur les premières conclusions et hypothèses qu'avait émises Jean-Claude Loutsch dans son étude sur les *plafonds armoriés de la ville de Metz* de 1996, nous verrons toutefois qu'elles sont parfois discutables. En effet, nous avons largement été confrontés lors de l'analyse héraldique des solives à des inversions

de métaux ou d'émaux, des changements et adaptations de formes voire des suppressions de détails tels que des langues, des griffes ou encore des fenêtres, habituellement figurées sur les châteaux des armoiries de Castille. Ces modifications, comme nous le remarquons de façon récurrente, semblent vraisemblablement avoir été apportées pour des raisons de simplification des motifs. Le peintre avait pris le parti d'aller à l'essentiel et de ne représenter que les éléments indispensables à l'identification du tableau armorié. L'important pour nous est alors d'essayer de s'approcher le plus possible d'une certaine logique, en recoupant les données généalogiques, historiques et symboliques des armoiries, de façon à parvenir à une proposition d'interprétation légitime. Pour mener cette étude, nous nous sommes souvent référés à un manuscrit messin du XV^e siècle : l'armorial d'André de Rineck conservé à Vienne, récemment étudié et publié par Jean-Christophe Blanchard⁹⁰. Aussi, pour l'identification de certains écus, nous avons fait appel aux pages messines d'un armorial universel d'origine messine conservé à la *Bayerische Staatsbibliothek* de Munich, qu'Auguste Prost avait copié dans un manuscrit aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale de France⁹¹. Il présente les armoiries des patriciens déclinées à partir de celles de leur paraiges, entre la fin du XIV^e et le XVI^e siècle.

1. Solive Ia

a) Faces A et B

Cette moitié de solive est différente des autres dans sa décoration étant donné qu'elle présente seulement deux faces peintes au lieu de trois (pl.1 à 4 et 51). La raison de cette singularité relève de son emplacement au sein de la composition. En effet, nous pensons qu'elle devait s'adosser à un mur, une paroi, sans pour autant constituer l'une des extrémités du plafond (ill.89). C'est pour cela qu'elle n'a été ornée que sur les deux seules faces visibles, les faces A et B. Nous verrons lors de la description de ces armoiries, qu'elles ont été

⁹⁰ BLANCHARD (J.-C.), L'armorial d'André de Rineck (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.3336), Paris, 2008 et BLANCHARD (J.-C.), (sous la direction de Pierre PEGEOT), L'armorial d'André de Rineck : un manuscrit messin du XV^e siècle, (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.3336), thèse de doctorat, Histoire, Université Nancy II, 2003.

⁹¹ L'armorial de la *Bayerische Staatsbibliothek* de Munich est inventorié sous la cote Cod. Iconograph.283, et la copie conservée à la B.N.F sous la cote N.acq.fr 6724 bis. Nous remercions vivement Monsieur Pierre-Edouard Wagner, conservateur en chef du patrimoine des Bibliothèques-Médiathèques de Metz, de nous avoir transmis les copies en noir et blanc des pages messines (p.545-561) effectuées par Auguste Prost.

aménagées selon la contrainte rencontrée. Le peintre du plafond a largement su adapter les proportions de son dessin afin de conserver les conventions de représentation des meubles.

Cette solive présente trois tableaux armoriés, dont deux appartiennent à la catégorie des armoiries « imaginaires ». Dans son ouvrage intitulé *L'art héraldique au Moyen Age*, Michel Pastoureau consacre une partie de son étude aux armoiries imaginaires. En héraldique, sont qualifiées d'« imaginaires » les armes appartenant à « des personnages de fiction, à des héros littéraires, à des créatures mythologiques, à des personnifications (vices et vertus, par exemple), ou bien à des personnages historiques ayant vécu avant la naissance de l'héraldique mais que l'imagination médiévale (ou moderne) a rétroactivement doté d'armoiries⁹² ». Aussi, lorsqu'il décline sous forme de liste les divers usages d'armoiries imaginaires, il précise que ce terme était également employé pour tous « personnages véritables (ou supposés tels) vivant au Moyen Age hors de la Chrétienté : empereurs byzantins, émirs et sultans, grandes figures musulmanes (Nur ed-Dine, Saladin), Attila, le grand Khan de Tartarie et ses vassaux, l'empereur de Chine et les princes de son entourage⁹³ ». C'est parce qu'elles représentent selon lui les armoiries du roi d'Orient et du royaume du Maroc, que les armoiries peintes sur cette solive ont été qualifiées d'armoiries imaginaires par Jean Claude Loutsch lors de son étude en 1996. Le troisième tableau armorié de cette solive ne rentre pas dans cette catégorie, étant donné qu'il s'agit du royaume de Navarre.

(1) **Ia-1. Royaume de Navarre**

Intitulé des armoiries du plafond : *De gueules au rais d'escarboucle pommeté et fermé d'or* (pl.51).

Ces armoiries sont composées d'un rais d'escarboucle doré sur un fond rouge. En héraldique, le rais d'escarboucle est une figure stylisée formée d'un anneau central, la plupart du temps doté d'une escarboucle, d'où partent huit rayons, dont quatre en croix et quatre en sautoir. Ces rais sont pommetés au milieu et aux extrémités, et peuvent être fleurdelisés⁹⁴. Le

⁹² PASTOUREAU (M.), *L'art héraldique au Moyen Age*, Paris, Seuil, 2009, p.192.

⁹³ *Ibid.*, p.193.

⁹⁴ Définitions de « rais d'escarboucle » in WENZLER (C.), *Le guide de l'héraldique –histoire, analyse et lecture des blasons*, Rennes, 2002, p.148, et O'KELLY DE GALWAY (A.-C.-A.), *Dictionnaire archéologique et explicatif de la science du blason : origine des emblèmes et des symboles héraldiques d'après les monuments, les sceaux, les monnaies, les médailles, les traditions etc.*, t. I, Bergerac, 1901, p. 396.

rais d'escarboucle peint sur cette solive pour représenter le royaume de Navarre est particulier. D'habitude le rais d'escarboucle dispose de huit rayons dont seules les extrémités sont fleuronées (terminées en fleurons), ou pommetées, c'est-à-dire terminées par des petites boules. Ici, les rayons sont entièrement pommetés. Ils sont légèrement espacés les uns des autres pour laisser apparaître les rayons, mais ils sont présents sur toute leur longueur. Pour évoquer le royaume de Navarre, le rais d'escarboucle doit être, comme c'est le cas ici, doté d'un contour qui vienne relier chaque extrémité des rayons pour fermer la figure centrale. Ce contour est, de la même façon que ces derniers, intégralement pommeté. À l'instar des deux autres tableaux armoriés de cette solive, les armoiries du royaume de Navarre n'ont été peintes que sur les deux faces visibles de la solive, A et B, et se retrouvent donc moins étendues que si elles avaient bénéficié d'une face supplémentaire. Ces armoiries sont celles du royaume de Navarre, décrites dans l'Armorial d'André de Rineck de cette façon : « de gueules aux chaînes d'or passées en croix, en sautoir et en orle⁹⁵ ».

(2) **Ia-2. Armoiries imaginaires attribuées au roi du Maroc**

Intitulé des armoiries du plafond : *D'azur à trois rocs d'échiquier d'or posés 2-1* (pl.51).

Ces armoiries sont composées de trois rocs d'échiquier jaunes cernés par un contour rouge foncé sur un fond bleu : deux d'entre eux sur une première ligne, le troisième centré en dessous des deux autres. En héraldique, le terme « roc d'échiquier » est employé pour définir ce meuble formellement proche de la tour du jeu d'échecs, appelée « roc » en Espagne. La base des rocs peints sur le plafond est décorée de motifs variés, la partie horizontale du socle est soulignée par une ligne ondulée et la partie oblique par un quadrillage. Nous verrons lors de la description des animaux peints sur les planches que ces tours sont proches dans leur réalisation de la tour que porte l'éléphant sur son dos (ill.266). Le corps central des rocs n'est pas décoré : il ressemble à un fût de colonne lisse. La partie haute, quant à elle, se divise pour former deux pointes qui retombent de part et d'autre de l'axe central. Les trois parties différentes qui composent les rocs, la base, le corps central et la partie supérieure sont séparées visuellement par des moulures, ou sortes d'anneaux qui indiquent la forme circulaire de la pièce. Étant donné que cette solive n'est peinte que sur deux de ses faces, le peintre a été

⁹⁵ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°40 p.54.

contraint d'agencer les meubles de façon à ce que les armoiries apparaissent en entier. Il a donc fallu rapprocher les rocs entre eux. Le roc solitaire est alors réparti sur les deux faces visibles (A et B), et les rocs de la ligne supérieure sont accolés pour ne pas faire défaut à la bonne lecture du tableau : celui de droite est peint sur la face B, et celui de gauche ne dispose que de sa moitié gauche, peinte sur la face A.

Jean-Claude Loutsch a attribué ces armoiries au roi du Maroc. Dans l'armorial d'André de Rineck, ces armes sont décrites comme étant « d'or à trois rocs d'échiquier de sable ⁹⁶ ». Les armoiries du plafond, si elles représentent bel et bien le royaume du Maroc, auraient donc subi une modification des émaux et des métaux.

(3) **Ia-3. Armoiries imaginaires du roi d'Orient et de Josué**

Intitulé des armoiries du plafond : *D'or au soleil de gueules* (pl.51).

Ce tableau armorié représente un soleil flamboyant anthropomorphe rouge sur un champ jaune⁹⁷. Son état de conservation est relativement dégradé. Si la couche picturale ne semble pas s'être soulevée, elle est pourtant recouverte d'un léger voile blanchâtre, qui donne un aspect « passé » à la couleur. Étant donné qu'aucune photographie de cette figure datant de l'année de découverte ou du moins antérieure à la campagne photographique de juin 2011 n'a été prise, nous ne savons pas si l'état de conservation de cette figure était meilleur en 1964. Néanmoins, le motif reste lisible dans son ensemble. La figure du soleil, peinte avec un rouge clair, est cernée d'un contour rouge foncé. Au centre de ce dernier, nous remarquons la présence d'un visage de face. Les flammes ondulées sont parcourues de lignes sinueuses rouge foncé pour donner un léger effet de mouvement. L'expression du regard du soleil est intéressante. Nous remarquons que le sourcil gauche est incliné différemment que le droit qui est quant à lui dessiné dans une position normale. Ce petit effet de style confère au motif une attitude observatrice singulière. Les yeux sont proches dans leur réalisation de ceux des animaux du plafond. Le nez est long et se termine par un arrondi épais, alors que la bouche, relativement fine, est marquée par un trait horizontal placé entre deux autres plus petits. La figure du soleil a dû s'adapter aux contraintes de l'espace disponible pour cette solive, qui

⁹⁶ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°76 p.58.

⁹⁷ En héraldique, le terme « champ » désigne le fond.

n'était visible que sur deux de ses faces. Pour pallier à cette difficulté, le soleil a été peint à cheval entre la face A et B. Techniquement, pour des raisons de symétrie, l'axe de son visage aurait dû être peint sur l'arrête de la solive, mais cette solution aurait altéré la lisibilité du meuble. C'est alors pour cette raison que le nez du soleil est légèrement décalé vers la face A afin que le visage puisse rester perceptible. En 1996, Jean-Claude Loutsch avait identifié ces armoiries comme étant les armoiries imaginaires du roi d'Orient en s'appuyant sur son étude de l'*Armorial Miltenberg*⁹⁸.

Ces armoiries évoquent également les armoiries imaginaires de Josué, l'un des trois héros de l'Ancien Testament faisant partie des Neuf Preux. En effet, comme nous allons le voir lors de l'analyse de quelques armoiries et l'expliquer plus en détail dans la partie réservée à l'étude du programme iconographique armorié des solives, certaines armoiries peuvent être lues différemment en fonction du message qu'elles doivent transmettre. Les armes imaginaires que portait Josué dans les représentations variaient la plupart du temps entre « d'argent au dragon de sinople » et « d'azur à trois têtes de bœuf d'argent cornées et annelées d'or ». Néanmoins, il s'avère qu'au XV^e siècle à Metz, les armoiries imaginaires de Josué étaient connues sous une autre forme : un soleil au centre du blason. Nous le savons grâce à l'armorial d'André de Rineck, qui décrit les armoiries imaginaires de Josué comme étant « de gueules au soleil d'or »⁹⁹, mais aussi grâce à une xylographie messine de la première moitié du XV^e siècle représentant Josué avec un bouclier armorié au centre duquel on voit un soleil (ill.185). Nous ne pensons pas qu'il faille tenir compte de l'inversion des couleurs du tableau armorié du plafond avec celles inscrites dans l'armorial d'André de Rineck. Au-delà du fait que les deux couleurs sont les mêmes, le motif central, très peu usité en héraldique, parle de lui-même. L'emploi d'un soleil au centre du blason devait évoquer le miracle du Soleil de Josué. Au verset 13 du chapitre 10 du *Livre de Josué*, on peut lire : « Et le soleil s'arrêta, et la lune s'immobilisa, jusqu'à ce que la nation se fut vengée de ses ennemis. Cela n'est-il pas écrit dans le livre du Juste ? Le soleil s'immobilisa au milieu des cieux, et il ne se hâta pas de se coucher, pendant près d'un jour entier¹⁰⁰ ».

⁹⁸ LOUTSCH (J.-C.), « l'Armorial Miltenberg, un armorial de la fin du XV^e siècle. » in *Annuaire des Archives Héraldiques Suisses*, 1989, II, n°171 p.115 et n°210 p.118.

⁹⁹ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°12 p.49.

¹⁰⁰ Jos 10,3, *Ancien Testament*, Traduction Œcuménique de la Bible, Paris, 1977, p.428.

b) Faces C et D

Les faces C et D de la première solive disposent d'un aménagement singulier (pl.3, 4 et 51). Au niveau des armoiries imaginaires du roi d'Orient, nous remarquons la présence de deux espaces creux de forme carrée et rectangulaire espacés d'environ 61 cm communs aux faces A et C. La première encoche mesure 13 cm sur 5 cm et la seconde 18 cm sur 8 cm. Elles devaient servir à recevoir une structure verticale, aujourd'hui disparue. Il s'agissait de supports en bois, peut être des pilastres ou piliers, comme nous l'avons remarqué sur la photographie de la face de solive en trompe-l'œil peinte sur le mur par Michel Euzenat (ill.159). Quand bien même il s'agirait d'éléments en bois, nous ne savons pas à quoi ils pouvaient servir exactement : si l'aménagement avait été destiné à recevoir les montants d'une porte, la largeur de la porte aurait été trop étroite. Nous pensons davantage à une structure en bois de type pilier avec une contre-fiche. En menuiserie, une contre-fiche est une pièce de bois placée obliquement contre une autre afin de redresser la structure à soutenir, ce qui confère à la pièce une forme en « Y ». Aussi, la face D de la solive présente une entaille relativement large qui devait probablement servir à recevoir un élément structurel de la pièce resté inconnu.

2. Solive en trompe-l'œil : peinture murale non conservée correspondant au décor de la face C de la solive Ib

Cette peinture murale a été détruite lors de l'effondrement de la demeure. Elle représentait une face de solive en trompe-l'œil, comme nous l'avons mentionné lors de la proposition de reconstitution de la partie manquante du plafond peint. Étant donné qu'elle était destinée à faire croire qu'il s'agissait d'une solive et que son décor était armorié, nous avons pris le parti de la décrire au sein de cette partie de l'étude, comme s'il s'agissait d'une vraie solive, afin de faciliter la compréhension de l'agencement du décor. En effet, elle présentait les mêmes caractéristiques que les faces B et C des vraies moitiés de solives présentant ce type de décor, à savoir des écus et des médaillons décoratifs rouges entre lesquels prenaient place des frises végétales décoratives rouges et vertes (ill.159 à 161).

(1) **Ib-C-e(?). Écu non identifié.**

Intitulé des armoiries du plafond : *D'or au lion rampant de sable* (ill.159 et 160).

Cet écu était constitué d'un fond jaune et d'un lion noir rampant (debout). Nous avons dès lors remarqué que cette configuration héraldique ne semble appartenir à aucune famille messine. En effet, au sein des six paraiges messins et des déclinaisons armoriées que nous connaissons, aucune famille n'utilise le lion comme meuble. Ce motif étant largement récurrent à cette époque, il est peu aisé de l'associer à une famille ou une entité politique précise. Nous ne savons donc pas à qui il pouvait faire référence.

(2) **Ib-C-e(?). Écu non identifié : membre du paraige du Commun ?**

Intitulé des armoiries du plafond : *D'or à la fasce échiquetée de ?* (émaux non perceptibles) (ill.159 et 161).

Cet écu n'étant que très peu perceptible sur la photographie de Michel Euzenat, il nous est impossible de définir un agencement précis des émaux qui le composent. Néanmoins, si l'on compare la teinte de son champ à celle de l'écu « d'or au lion de sable » qui se trouvait à sa gauche, nous pouvons remarquer qu'il est identique et devait par conséquent être « d'or ». La fasce, échiquetée de deux couleurs est malheureusement imperceptible. Cela dit, d'après les pages messines de l'armorial conservé à Munich, les seules armoiries dotées de fascas échiquetées correspondent à des familles appartenant au paraige du Commun. C'est le cas par exemple des « Mourtel » et des « Barrois », qui ne sont pas mentionnés dans l'armorial d'André de Rineck¹⁰¹ (ill.187 et 188).

(3) **Ib-C-m2. Médaillon décoratif**

Le médaillon rouge présent sur cette moitié de solive peinte en trompe l'œil est peu lisible sur la photographie de Monsieur Euzenat (ill.159). Il est numéroté « m2 » car sa position entre les deux écus prouve qu'il était au centre de la « moitié de solive ». Malgré la mauvaise qualité de la prise de vue, nous arrivons tout de même à reconnaître la forme d'une rose, notamment par la forme circulaire au centre du médaillon. Nous pensons qu'il devait être identique aux médaillons IIa-C-m1, m2 et m3 (ill.115 à 117 et pl.51).

¹⁰¹ Armorial Messin de Munich, écu n°XXII et XXIII p.560.

3. Solive IIa

La seconde solive est extrêmement importante pour notre connaissance de la mise en peinture des solives grâce à l'état de conservation remarquable de la couche picturale (pl.5 à 8). Elle permet de prendre la mesure de la vivacité originale des couleurs du plafond peint, aujourd'hui largement ternies sur l'ensemble des solives. Avec la face B de la solive IVa que nous verrons plus loin, la solive IIa a permis de comprendre les systèmes de couleurs des éléments décoratifs des solives, notamment des frises végétales.

a) Face A

Ce décor est présent sur toutes les faces A des demi-solives contenant les écus messins sur leurs faces latérales, comme nous l'avons mentionné lors de la description générale des motifs décoratifs (pl.5). La face A de cette solive est donc décorée d'une alternance de deux sortes de fleurs sur un fond bleu, entre lesquelles prennent place des cercles épais blancs. La couche picturale de cette face est relativement bien conservée.

b) Face B

Cette face est ornée de deux écus armoriés messins et de trois médaillons décoratifs rouges entre lesquels prennent place six frises végétales alternativement rouges et vertes (pl.6 et 52).

(1) **IIa-B-e1. Armes du paraige de Saint-Martin ou des familles Boucquin ou Faixin**
Intitulé des armoiries du plafond : *De gueules à trois besants d'or posés 2-1* (pl.52).

Ces armoiries messines sont composées d'un fond rouge, sur lequel prennent place trois besants d'or. Le terme « besant » fait référence à l'« ancienne monnaie ronde d'or ou d'argent qui était frappée à Byzance [...] d'où elle tire son nom¹⁰² ». En héraldique, les besants représentant des pièces de monnaie sont uniquement d'or ou d'argent. À Metz, ces armoiries sont celles du paraige de Saint-Martin¹⁰³ (ill.186). Selon Jean-Claude Loutsch, elles pouvaient tout aussi bien appartenir aux familles des Boucquin ou des Faixin, qui faisaient partie de ce

¹⁰² Définition de « Besants », in O'KELLY DE GALWAY (A.-C.-A.), *Op.cit.* p. 81-82.

¹⁰³ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°1388 et n° 1896 p.204.

paraige. L'armorial d'André de Rineck en témoigne : à l'instar du paraige lui-même, les deux familles utilisent des armes « de gueules à trois besants d'or ¹⁰⁴ » (ill.189).

Cela dit, l'armorial messin conservé à Munich semble différencier ces deux familles par l'adjonction d'une coquille au milieu de l'écu, autrement dit au centre du triangle formé par la position des trois besants jaunes, pour la famille des Faixin¹⁰⁵(ill.190). Cette coquille n'étant pas présente sur l'écu du plafond, nous sommes amenés à penser qu'il pouvait d'avantage s'agir des Boucquin plutôt que des Faixin. Cela dit, il faut se méfier des suppressions d'éléments comme nous l'avons déjà signalé pour plusieurs écus et tableaux armoriés.

(2) **IIa-B-e2. Armes d'une famille du paraige d'Outre-Seille : Chevalet ou Corbes**

Intitulé des armoiries du plafond : *Chevronné d'or et d'azur au franc-canton non identifiable* (pl.52).

Le terme chevronné signifie « partition divisant l'écu ou une figure en un nombre pair de chevrons égaux, à émaux alternés ¹⁰⁶ ». Ici, les couleurs alternées sont le bleu et le jaune (or). L'écu messin dispose également d'un franc-canton devenu malheureusement illisible. Un franc-canton est une « pièce carrée, à dextre en chef de l'écu ». Selon le comte Alphonse O'Kelly de Galway, « le franc-canton est simplement le quartier ancien dont les dimensions ont été réduites pour le placement de certaines figures dans le champ. Il ajoute que « le terme "franc-canton" n'existe pas dans les auteurs du Moyen Age¹⁰⁷ ». Le franc-canton de l'écu messin est très étroit et peint légèrement de travers. Cette configuration de l'écu ne peut appartenir qu'à un membre du paraige d'Outre-Seille, dont les armoiries de base étaient « chevronné d'or et d'azur ». Le franc-canton correspond dès lors à une brisure. Jean-Claude Loutsch avait proposé trois identifications possibles pour cet écu. Il a évoqué le nom des familles Chevalet (ou Chevallat), Corbes (ou Corbel) et Bataille. En effet, ces armoiries peuvent être celles des Chevalet, décrites ainsi dans l'armorial d'André de Rineck : « chevronné de huit pièces d'or et d'azur, au franc-quartier d'argent au cheval de sable ¹⁰⁸ ».

¹⁰⁴ *Ibid.* n°1388 et n° 1389 p.220.

¹⁰⁵ Armorial Messin de Munich, écu n°III p.551.

¹⁰⁶ Définition de « Chevronné », in WENZLER (C.), *Op.cit.* p.107.

¹⁰⁷ Définition de « franc-canton », in O'KELLY DE GALWAY (A.-C.-A.), *Op.cit.* p.271.

¹⁰⁸ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°1409 p.224.

Cet écu est reproduit dans l'armorial messin conservé à Munich¹⁰⁹(ill.191). Elles peuvent également être celles de Poincignon Corbes « Chevronné d'or et d'azur au franc-quartier d'argent chargé d'un corbeau de sable¹¹⁰ » (ill.192).

Cependant, il nous paraît peu envisageable qu'il puisse s'agir des Bataille, étant donné qu'ils portaient un « fascé de huit pièces d'or et d'azur, au franc-quartier d'or à l'aigle démembrée de sable.¹¹¹ » (ill.193 et 194). La différence ici, outre le fait qu'il est impossible de définir le motif du franc-quartier, c'est la présence d'un « fascé » dans le champ de l'écu et non d'un « chevronné ».

(3) **IIa-B-m1 à 3. Médaillons décoratifs**

Les trois médaillons décoratifs rouge foncé décorés de motifs rouge clair présents sur la face B de la solive IIa sont relativement bien conservés et restés clairement lisibles (pl.52). De droite à gauche, autrement dit en partant du mur de la pièce du côté cour, le premier cercle est décoré d'un lion héraldique (ill.112), le second d'une aigle héraldique monocéphale¹¹² (ill.113) et le dernier d'un lion héraldique identique au premier (ill.114). Nous sommes donc face à une alternance lion-aigle. Si le premier lion est mieux conservé que le second, nous arrivons toutefois à constater qu'il s'agit de lions rampants rouges dont seuls les yeux sont dotés d'une pointe de noir pour matérialiser les pupilles¹¹³. Le médaillon central orné d'une aigle est dans un bon état de conservation. L'aigle rouge éployée (dont les ailes sont étendues) est également dotée d'une pupille noire.

c) Face C

L'état de conservation de la polychromie de cette face est remarquable (pl.6). Elle est importante pour la compréhension des systèmes de couleur adoptés pour les éléments décoratifs. Néanmoins, elle présente deux écus restés problématiques car non identifiables. Ces deux écus sont extrêmement simples dans leur composition. Plus ils se rapprochent des compositions héraldiques primaires avec l'association d'un seul métal et d'un seul émail, avec

¹⁰⁹ Armorial Messin de Munich, écu n°XVI p.557.

¹¹⁰ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°1416 p.225 ; Armorial Messin de Munich, écu n°XVII p.557.

¹¹¹ *Ibid.* n°1380 p.219 ; Armorial Messin de Munich, écu n°VIII p.546.

¹¹² En héraldique, l'« aigle » est un nom féminin.

¹¹³ Le terme « rampant » signifie « à la verticale ».

une composition sans meubles par exemple, plus ils deviennent difficiles à reconnaître car ils peuvent appartenir à de nombreuses familles ou personnes.

(1) **IIa-C-e1. Écu non identifié**

Intitulé des armoiries du plafond : *D'argent au chevron de gueules* (pl.52).

Cet écu est constitué d'un fond blanc et d'un chevron rouge, dirigé vers le haut. En héraldique, un « chevron » est une « pièce honorable [...], [dont la] pointe est normalement dirigée vers le centre du chef¹¹⁴ ». En 1996, la liste des écus de Jean-Claude Loutsch le mentionnait déjà comme étant « non identifié »¹¹⁵. À ce stade de l'étude, nous n'avons malheureusement pas réussi à proposer une attribution pour cet écu. Nous pensons toutefois, compte tenu du système de lecture des armoiries sur les solives, qu'il devait probablement s'agir d'un membre du patriciat messin.

(2) **IIa-C-e2. Écu non identifié**

Intitulé des armoiries du plafond : *D'or à la fasce de gueules* (pl.52).

Ces armoiries sont constituées d'un fond blanc et d'une bande rouge horizontale en son centre, appelée fasce. À l'instar de l'écu précédent, Jean-Claude Loutsch n'ayant pas réussi à l'identifier, il a été difficile d'émettre une hypothèse d'attribution à son sujet. Néanmoins, il devait s'agir également d'un écu appartenant à un membre du patriciat messin. Les membres des familles appartenant au paraige de Porte-Moselle étaient vraisemblablement les seuls à utiliser un « burelé », constitué de bandes horizontales appelées « faces ». Il est dès lors envisageable de rattacher cet écu au membre de l'une de ces familles, mais sans grande conviction.

(3) **IIa-C-m1 à 3. Médaillons décoratifs**

Contrairement à la face qui lui fait pendant (face B), la face C de cette solive présente trois médaillons décoratifs rouge foncé, dont le décor intérieur rouge clair est identique (pl.52). En effet, les trois médaillons sont ornés de fleurs. Le médaillon central (m2) ayant la

¹¹⁴ Définitions de « chevron » in WENZLER (C.), *Op.cit.* p.107.

¹¹⁵ LOUTSCH (J.-C.), *Op.cit.* 1996, pp.5-11.

couche picturale la mieux conservée des trois, nous allons nous attarder sur ce dernier pour décrire le motif en question (ill.116). La fleur est inscrite dans un second médaillon, rouge clair. Son cœur est peint avec trois anneaux de la même couleur évoluant du plus petit au plus grand en partant du centre. Elle est composée de neuf pétales arrondis, qui présentent en leur centre des petits fleurons rouges pour leur donner de la consistance.

d) Face D

La face D de cette moitié de solive est particulière. Elle est la seule de toutes les faces D à bénéficier d'une double rangée d'empreintes de clous sur toute sa longueur (pl.8). On en dénote environ trente-cinq. Cette singularité est due à la fixation des planches. Elle vient en effet relier la série de petites planches, numérotées « a », et la série de grandes planches numérotées « b » (ill.88). Dès lors, la fixation de ces deux séries de planches sur la même solive a nécessité deux fois plus de clous que les autres.

4. Solive IIIa

L'une des particularités de cette solive est d'avoir conservé les deux systèmes de décors. Comme nous l'avons signalé dans la présentation des alternances décoratives des solives, le type de décor était différent de part et d'autre de l'axe central du plafond que devait être la poutre transversale non conservée. Au-delà des grands tableaux armoriés, la face A présente un décor de fleurs identique aux faces A des moitiés de solives aux écus messins (pl.9). Les faces B et C quant à elles, révèlent la naissance des frises végétales respectivement rouges et vertes suivies de médaillons décoratifs rouges, au-delà desquels la couleur des frises végétales est alternée (pl.10, 11 et 53). Grâce à la présence de ces motifs décoratifs de l'autre côté de la zone non peinte correspondant au passage de la poutre centrale, nous avons découvert une information capitale dans la structure même du plafond peint : de même que la solive VI, qui, comme nous le verrons est conservée dans son intégralité, la solive IIIa permet d'affirmer que nous avons bien affaire à des solives monoxyles extrêmement longues, d'environ 7 m. Il aurait été possible de concevoir la présence de deux solives moins longues pour couvrir la longueur de la pièce, qui se seraient rejointes au niveau de la poutre centrale sans que cela soit visible. Or, les solives ici présentes traversaient la pièce de part en part.

a) Faces A, B et C

(1) **IIIa-1. Royaume d'Aragon**

Intitulé des armoiries du plafond : *Vergeté d'or et de gueules (= d'or à cinq pals de gueules)*.
(pl.53)

Dans son étude de 1996, Jean-Claude Loutsch avait identifié ce tableau armorié comme étant celui du royaume d'Aragon : « vergeté d'or et de gueules ». Les armoiries du royaume d'Aragon sont extrêmement simples dans leur réalisation. Elles sont constituées de neuf bandes verticales alternativement rouges et jaunes. En héraldique, c'est le terme « vergeté » qui est employé pour désigner cette configuration. Jean-Claude Loutsch avait utilisé quant à lui l'expression « palé d'or et de gueules ¹¹⁶ ». Or, le terme « palé » signifie « couvert de pals en nombre pairs », un pal faisant référence à une bande d'étoffe verticale ¹¹⁷. Les armoiries du royaume d'Aragon étant constituées de neuf pals, le terme adéquat est « vergeté », qui signifie « palé comportant au moins neuf divisions ¹¹⁸ ». Le problème rencontré avec ce tableau armorié est relatif à la répartition des pals de couleurs. Les armoiries du royaume d'Aragon sont en réalité constituées de cinq pals d'or et de quatre pals de gueules, comme mentionnées dans l'armorial d'André de Rineck : « d'or à quatre pals de gueules ¹¹⁹ ». Or, sur cette solive, nous sommes confrontés à des armoiries composées de quatre pals jaunes et de cinq pals de gueules, autrement dit l'inverse.

D'un point de vue esthétique, il est vrai que cela ne change pas grand-chose. Néanmoins, si l'on se fie à la codification des couleurs extrêmement complexe des armoiries, cette petite différence peut tout changer. De plus, il nous paraît étrange de retrouver ces armoiries sur la même solive que celles du roi de Bohême. Néanmoins, si l'on se fie à la présence des autres royaumes de la coalition chrétienne ibérique sur les solives du plafond, à savoir le royaume de Navarre, mais aussi ceux de Castille et Léon, en plus du royaume Portugal, il est fort probable qu'il s'agisse des armoiries du royaume d'Aragon, venant ainsi compléter la série de royaumes ibériques. L'inversion des couleurs n'ayant pu être identifiée comme représentante

¹¹⁶ LOUSCH (J.-C.), *Op.cit.* 1996, pp.5-11.

¹¹⁷ Définitions de « pal » et de « palé », in O'KELLY DE GALWAY (A.-C.-A.), *Op.cit.* 1901, p.370-371.

¹¹⁸ Définition de « vergeté » in WENZLER (C.), *Op.cit.* p.152,

¹¹⁹ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°38 p.54.

d'une autre entité royale quelle qu'elle soit à cette époque, nous pouvions envisager la possibilité que le peintre ait consciemment ou non, pour des raisons esthétiques ou d'inadvertance, fait cet écart. Peut être même qu'au Moyen Age, une telle précision n'avait aucune importance, du moment que les esprits avaient connaissance de l'alternance des pals rouges et jaunes pour figurer ce royaume.

(2) **IIIa-2. Couple impérial Charles IV de Luxembourg et Élisabeth de Poméranie ? : parents de Sigismond I^{er} de Luxembourg**

Intitulé des armoiries du plafond : *Parti d'or et de gueules, à l'aigle partie de sable et d'argent* (pl.53).

En héraldique, le terme « parti(e) » signifie « divisé en deux parties égales par un trait vertical¹²⁰ ». C'est le cas de ce tableau armorié, qui est à la fois parti dans son champ, et dans son meuble. Il est en réalité composé de deux armoiries combinées : la première, peinte à gauche, est « d'or à l'aigle de sable », la seconde, à droite, est « de gueules à l'aigle d'or ». Une fois combiné, ils deviennent « parti d'or et de gueules, à l'aigle partie de sable et d'or ». Autrement dit, le côté gauche avec un fond jaune et une moitié d'aigle noire, et le côté droit avec un fond rouge et l'autre moitié de l'aigle jaune. Dans son analyse héraldique, Jean-Claude Loutsch avait identifié ces armoiries comme étant parti de Silésie et parti de Pologne, ce qui correspondait aux armoiries du Duché de Silésie-Schweidnitz. Voici comment il était arrivé à cette conclusion :

« Bolko Ier, duc de Schweidnitz (+1301) aurait porté un parti d'or et d'argent, à l'aigle partie de sable et de gueules, donc un parti de Silésie et d'Anhalt (famille de sa mère). Son fils aîné Bernard (+1326) porta comme son père, mais épousa Cunégonde de Pologne. Il est donc vraisemblable que les deux fils de ce dernier, et sa petite fille Anne, épouse de l'Empereur Charles IV, derniers la branche aînée aient porté un parti de Silésie et de Pologne. La branche cadette continua à porter le parti de Silésie et d'Anhalt.¹²¹»

¹²⁰ Définition de « parti » in WENZLER (C.), *Op.cit.* p.139.

¹²¹ LOUSCH (J.-C.), *Op.cit.* 1996, pp.5-11.

C'est alors à cet instant, qu'il précise que ces armoiries sont importantes puisqu'elles permettent d'obtenir, selon lui, la date de création du plafond peint :

« La présence des armes de Silésie-Schweidnitz dans la première série [(solives aux armes "officielles")] près des armes de Bohême et non loin des armes d'Empire, permet de dater le plafond. Il ne peut s'agir que des armes d'Anne de Silésie (1339-1362), fille d'Henri II, duc de Schweidnitz, depuis 1353 la troisième épouse de l'Empereur Charles IV de Luxembourg, roi de Bohême. Elle accompagnait son mari lors de son voyage et séjour à Metz en 1356. Le chroniqueur messin Philippe de Vigneulles écrit : "*Audit an, le jedy après la saint Martin d'hyver, revint à Mets l'empereur Charles, roy de Bohême, et vint le chemin de Thionville. Et estoit avec luy l'impératrice, sa femme, fille du roy de Cracowe sarasin...*"¹²². On peut donc admettre que le plafond fut peint en 1356.¹²³»

Grâce à cette analyse, nous étions face à une hypothèse cohérente et très intéressante. Cependant, nous en sommes arrivés à penser que cette solution n'est malheureusement pas la bonne. Dans un premier temps, l'attribution que fait Jean-Claude Loutsch de ces armoiries nous pose problème. Selon lui, nous sommes face à un parti du royaume de Pologne : « de gueules à l'aigle d'argent becquée, languée, membrée, liée et couronnée d'or » (ill.195). Or, nous avons remarqué que l'aigle partie n'a pas de couronne. Un tel oubli de la part du peintre paraît curieux, et il faut se demander si nous avons bien affaire ici à la Pologne. Nous pouvons toutefois admettre l'éventualité que le peintre ait pu choisir de ne pas faire figurer la couronne pour des raisons esthétiques, afin que le rendu avec la partie de l'aigle non couronné d'en face ne soit pas étrange, mais sans grande conviction. Autre détail soulevé, l'aigle de la partie Silésie serait incomplète. En effet, les armes de Silésie sont sensées être « d'or à l'aigle de sable, armé, bequé et langué de gueules, portant sur son cœur un croissant d'argent surmonté d'une croix de même » (ill.196). Sur l'aigle de la solive, il n'est fait aucune mention d'une quelconque forme pouvant ressembler à un croissant blanc. Cela dit, nous avons été confronté à plusieurs reprises à des suppressions de détails mineurs au sein d'autres tableaux armoriés qui pourraient expliquer cette absence. Ce qui nous semble d'avantage problématique, est que les armoiries d'Anne de Silésie sont habituellement inversées. En effet, dans son ouvrage intitulé *Les dynasties d'Europe, héraldique et généalogie des familles impériales et royales*,

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

Jiří Louda reproduit les armoiries de la troisième femme de Charles IV de Luxembourg comme étant « parti d'argent et de gueules, à l'aigle parti de gueules et de sable » (ill.197), ce qui est proprement l'inverse des armoiries de notre solive¹²⁴.

Le second point qui nous incite à penser que cette hypothèse ne tient pas, n'est autre que l'association de ces armoiries sensées représenter Anne de Silésie, troisième femme de l'empereur Charles IV, avec celles du roi de Bohême, que Jean-Claude Loutsch avait attribuées logiquement à ce dernier puisque cette configuration héraldique correspond aux armes qu'il portait en tant que roi de Bohême. Certes, Charles IV de Luxembourg était bel et bien roi de Bohême de 1346 à 1376, roi des Romains de 1347 à 1355, pour devenir empereur du Saint-Empire romain germanique de 1355 jusqu'à sa mort en 1378. Associé comme il l'a justement fait remarquer aux armoiries du Saint-Empire romain germanique non loin de cette solive, cela pouvait fonctionner. Or, nous verrons lors de l'analyse des armoiries du roi de Bohême qu'elles appartenaient en réalité à son fils, Sigismond de Luxembourg, qui a obtenu les trois mêmes titres que son père : roi de Bohême, roi des Romains, puis empereur germanique, et qui plus est, portait les mêmes armoiries. S'ajoute à cela le problème que nous avons soulevé par rapport à l'aigle des armoiries du Saint-Empire romain germanique, qui, comme nous le verrons, était encore monocéphale sous Charles IV (ill.198 et 200), et devenue bicéphale sous Sigismond de Luxembourg (ill.201 et 202), troisième fils de Charles IV ; or, l'aigle impériale du plafond peint est bicéphale (pl.57). Pour terminer, nous verrons lors de la proposition de datation du plafond peint, que beaucoup d'éléments concourent à situer la mise en peinture durant la première moitié du XV^e siècle, et qu'il semble difficile de croire que ces armoiries représentent uniquement un couple impérial « ancien », de plus de cinquante ans. Pour terminer, nous verrons lors de l'interprétation du programme iconographique armorié des solives que les entités intermédiaires de type « duchés » ont été mises de côté au profit d'une association d'armoiries strictement royales et messines. En somme, autant d'éléments qui nous amènent à penser que le couple Charles IV/Anne de Silésie, évoqué par la présence du duché de Silésie-Schweidnitz, aurait pu fonctionner si toutes ces preuves formelles et historiques ne visaient pas à nous démontrer le contraire.

¹²⁴ LOUDA (J.), MACLAGAN (M.), *Les dynasties d'Europe – Héraldique et généalogie des familles impériales et royales*, Paris, 1984, tableau 87 p.170.

Pour revenir au tableau armorié qui occupe notre attention, nous ne sommes toutefois pas en mesure à ce stade de l'étude de proposer une attribution certaine. La question reste ouverte. Nous avons pensé tout de même à l'éventualité que ces armoiries, aux côtés de celles du roi de Bohême, puissent représenter les autres fonctions de Sigismond de Luxembourg : roi des Romains avec l'aigle noire sur fond jaune, et peut être celles de margrave de Brandebourg, qu'il était entre 1378 et 1388 puis entre 1411 et 1415, avec l'aigle blanc sur fond rouge. Le problème dans ce cas est autre, étant donné que les armoiries de Brandebourg sont « d'argent, à l'aigle de gueules, membrée, becquée et languée d'or » (ill.203). Cela voudrait dire qu'elles auraient subi elles aussi une inversion de couleurs, ce qui paraît suspect ; à moins que cela ne soit pour des raisons de présentation des métaux et des émaux, afin que l'or et l'argent ne se retrouvent pas côte-à-côte. Cette solution nous paraît quelque peu cohérente.

Néanmoins, une autre solution envisageable, serait celle d'un tableau armorié figurant les origines de Sigismond : le « parti d'or à l'aigle de sable » pourrait cette fois faire référence à son père, l'empereur Charles IV de Luxembourg, et le « parti de gueules à l'aigle d'argent » pourrait quant à lui effectivement faire allusion au parti de Pologne, comme l'avait mentionné Jean-Claude Loutsch, étant donné que la mère de Sigismond, Élisabeth de Poméranie, quatrième et dernière femme de Charles IV de Luxembourg en 1363, était fille de Bogislaw V duc de Poméranie et d'Élisabeth de Pologne. Le peintre du plafond aurait très bien pu prendre le parti de peindre la Pologne pour évoquer les origines de la mère de Sigismond, puisque le duché de Poméranie à cette époque était sous le contrôle de ce royaume. Certes, la figuration des parents de Sigismond revient à admettre la présence d'un ancien couple impérial, mais semble davantage légitime ici que le duché de Silésie-Schweidnitz, représentant une impératrice qui n'était pas la mère de Sigismond de Luxembourg.

(3) **IIIa-3. Roi de Bohême : Sigismond de Luxembourg (1419-1437)**

Intitulé des armoiries du plafond : *De gueules au lion d'argent, armé, lampassé et couronné d'or à la queue nouée, fourchée et passée en double sautoir* (pl.53).

Ces armoiries sont composées d'un fond rouge au milieu duquel prend place un lion vertical dont le corps est blanc, alors que les griffes, la langue et la couronne sont jaunes. Le terme « armé » signifie pourvu de griffes, « lampassé », doté d'une langue, et « couronné » précise comme son nom l'indique clairement qu'il porte une couronne. La queue du lion est

quant à elle relativement complexe. Le terme « nouée » signifie que les deux parties de la queue « fourchée » forment un nœud à l'endroit où elles se croisent. Jean-Claude Loutsch a identifié ces armoiries à juste titre comme étant celles du roi de Bohême. Le problème est autre. Nous avons vu, lors de l'analyse des armoiries prétendues du duché de Silésie-Schweidnitz qu'il était arrivé à la conclusion qu'il s'agissait des armes de Charles IV de Luxembourg (1316-1378), comte de Luxembourg, roi de Bohême, roi des Romains (1346-1355) puis empereur germanique (1355-1378). Cependant, nous avons remarqué que l'association de cet empereur avec les armoiries du Saint Empire romain germanique ne fonctionne pas. En effet, ces dernières, à l'aigle bicéphale, ont été adoptées par Sigismond de Luxembourg, deuxième fils de Charles IV, à partir de 1400. L'aigle du Saint-Empire romain germanique étant encore monocéphale sous Charles IV (ill.198) et sous Wenceslas IV (ill.199), il est impossible que les armoiries du royaume de Bohême leur fassent référence. Aussi, Sigismond de Luxembourg était le dernier empereur germanique de la lignée des Luxembourg. À l'instar de son père Charles IV de Luxembourg et de son frère aîné Wenceslas IV de Luxembourg, il portait, en tant que roi de Bohême, les armoiries « de gueules au lion d'argent, armé, lampassé et couronné d'or à la queue nouée, fourchée et passée en double sautoir ». En somme, associées aux armoiries à l'aigle bicéphale du Saint-Empire romain germanique, nous sommes convaincus que les armoiries du roi de Bohême font référence à Sigismond de Luxembourg.

(4) **IIIa-B/C- m1. Médaillons décoratifs**

Le médaillon de la face B est décoré d'un lion héraldique rampant rouge de même type que ceux des médaillons peints sur la solive IIa (ill.118 et pl.53). Il est doté, de la même manière que ces derniers, d'une petite pointe de noir à l'emplacement de l'œil. La seule différence n'est autre que son orientation. En effet, nous remarquons qu'il est étrangement à l'envers, puisque sa tête est dirigée vers le bas. Le médaillon de la face C, bien que devenu difficile à lire, représente quant à lui un oiseau que nous identifions comme un alérion dont la tête est de profil, les ailes éployées et le reste du corps (pattes et queue) positionné de trois-quarts (ill.119 et pl.53). Il devait être identique au second médaillon de la face B de la solive IVa (ill.121 et pl.54). De la même manière que le lion du médaillon de la face B, cette figure

est peinte à l'envers, la tête en bas. À ce stade de l'étude, nous ne savons pas pour quelle raison ces médaillons étaient peints à l'envers.

b) Face D

La face D de cette moitié de solive ne présente rien de particulier si ce n'est qu'elle n'a que deux empreintes de clous en fer forgé (pl.12).

5. Solive IVa

a) Face A

La face A de cette moitié de solive est identique aux autres faces A des moitiés de solive aux écus. Elle est effectivement décorée d'un fond bleu et d'une alternance de deux sortes de fleurs, entre lesquelles prennent place des cercles épais blancs (pl.13 et 54). Avant la zone de la cassure, l'état de conservation de la polychromie de cette face est relativement bon, bien que les couleurs semblent « passées ». Nous pouvons également remarquer la présence d'une dizaine de clous repliés contre la surface du bois sur toute la longueur de la moitié de solive, qui devaient servir à la fixation des éléments du faux plafond de plâtre aménagé pour le recouvrir. On remarque d'ailleurs les mêmes marques sur la couche picturale d'une des planches de la série b (ill.148).

b) Face B

(1) IVa-B-e1. Paraige de Jeurue ou membre du paraige de Jeurue

Intitulé des armoiries du plafond : *D'or à l'aigle démembrée de sable* (pl.54).

Cet écu messin, constitué d'un fond jaune à l'aigle noire dépourvue de pattes et de serres, avait été identifié par Jean-Claude Loutsch comme le blason du paraige de Jeurue. Dans son article intitulé « étude comparative sur la formation des armoiries bourgeoises dans les villes d'importance et de taille différentes au Moyen Age : Metz, Bruxelles, Luxembourg et Arlon », il précise que les armes du paraige de Jeurue étaient « de gueules à l'aigle

démembrée d'or » ou « d'or à l'aigle démembrée de sable¹²⁵ ». L'écu du plafond fait donc référence à cette deuxième convention de représentation. Néanmoins, il ne faut pas écarter l'éventualité qu'il puisse s'agir d'une famille ou d'un membre appartenant au paraige de Jeurue. Jean-Claude Loutsch avait également évoqué l'éventualité qu'il puisse s'agir des armoiries de la famille Fransoy, appartenant au paraige de Jeurue. Dans les pages messines de l'Armorial Universel conservé à Munich consacrées au paraige de Jeurue, nous remarquons que l'écu de Jean Baillamin présente la même configuration que celui de l'écu du plafond¹²⁶ (ill.204). André de Rineck décrit les armes des « Belle amys » comme étant « d'or à l'aigle de sable », ce qui correspond à l'écu de notre solive (ill.205). Ces armoiries pourraient peut-être représenter Jean Baillamin¹²⁷.

(2) IVa-B-e2. Écu non identifié : membre du paraige d'Outre-Seille ?

Intitulé des armoiries du plafond : *D'azur au chevron d'or accompagné de trois molettes du même* (pl.54).

Ces armoiries sont composées d'un fond bleu clair sur lequel prennent place un chevron et trois molettes jaunes. En héraldique, ce que l'on nomme « molettes » est en réalité une « molette d'éperon [...] représentée telle qu'une étoile à six rais, mais percée circulairement au centre¹²⁸ ». En réalité, sur le plafond, si le chevron est bel et bien jaune, il est difficile de s'assurer que les molettes l'étaient aussi. En comparant avec les pastilles blanches de la frise végétale verte juste à sa gauche, il est possible d'y voir des molettes blanches. Quoi qu'il en soit, si nous ne savons pas à quelle famille appartenait cet écu, il est possible d'envisager qu'il soit une déclinaison des armoiries du paraige d'Outre-Seille (ill.186) avec son chevron jaune sur fond bleu.

¹²⁵ LOUTSCH (J.-C.), « étude comparative sur la formation des armoiries bourgeoises dans les villes d'importance et de taille différentes au Moyen Age : Metz, Bruxelles, Luxembourg et Arlon » in Académie Internationale d'Héraldique, *Les armoiries non nobles en Europe : XIIIe-XVIIIe siècle*, Actes du III^e colloque International d'Héraldique, Montmorency 1983, Paris, 1986, p.65.

¹²⁶ Armorial Messin de Munich, écu n°VII p.548.

¹²⁷ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°1352 p.214.

¹²⁸ Définition de « molette d'éperon », in O'KELLY DE GALWAY (A.-C.-A.), *Op.cit.* p.347.

(3) **IVa-B-m1 et m2. Médaillons décoratifs**

Les médaillons de la face B, au nombre de deux, présentent un décor différent (pl.54). Le premier, en partant du mur donnant sur la cour intérieure de la demeure, est un alérion rouge de même type que celui de la face C de la solive IIIa : sa tête est de profil, ses ailes sont déployées et le reste du corps (pattes et queue) positionné de trois-quarts (ill.120). L'état de conservation de la couche picturale est largement meilleur que celui du médaillon de la solive IIIa. Le second médaillon représente vraisemblablement un lion héraldique rouge de profil, cette fois « passant » puisque à quatre pattes et non debout (ill.121). Nous excluons la possibilité qu'il s'agisse d'un léopard étant donné qu'il n'a pas la tête tournée de face. Ces deux médaillons, contrairement à ceux de la solive IIIa, sont positionnés à l'endroit.

c) Face C

(1) **IVa-C-e1. Membre du paraige d'Outre-Seille et de la famille De Laître**

Intitulé des armoiries du plafond : *Chevronné d'argent et de gueules*. (pl.54)

Cet écu messin est composé d'une alternance de huit chevrons rouges et jaunes : on dit alors qu'il est « chevronné d'or et de gueules ». Jean-Claude Loutsch avait attribué ces armoiries au paraige d'Outre-Seille, en se fiant notamment à la présence du chevronné. Néanmoins, les armoiries du paraige d'Outre-Seille étaient « chevronné d'or et d'azur ». D'ailleurs, la page de l'armorial d'André de Rineck consacrée aux blasons des paraiges présente l'écu de cette façon¹²⁹ (ill.186). Cela dit, il est possible qu'il y ait eu un changement de couleurs de la même façon que pour les armoiries du paraige de Jeurue. Jean-Claude Loutsch précise qu'« au moins sept familles ont porté les armes pleines [autrement dit, Chevronné d'or et de gueules]. Les brisures des autres sont variables, le plus souvent un franc-quartier chargé [comme c'est le cas pour l'écu de la solive IIa], ou un chef chargé, ou encore changement d'émail¹³⁰ ». En héraldique, ce que l'on nomme « brisure » est une « modification apportée à des armoiries pour distinguer une branche cadette ou bâtarde¹³¹ ». Nous sommes donc probablement face aux armoiries d'une famille ou d'un membre du

¹²⁹ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, folio 142r°.

¹³⁰ LOUTSCH (J.-C.), *Op.cit.* 1986, p.64.

¹³¹ Définition de « brisure » in WENZLER (C.), *Op.cit.* p.103.

paraige d'Outre-Seille plutôt qu'aux armoiries du paraige lui-même. Toutefois, si l'on s'attarde sur la polychromie de l'écu, nous nous rendons compte que le métal employé ressemble d'avantage à de l'argent (blanc) qu'à de l'or (jaune), notamment au niveau du quatrième chevron en partant du bas. Dès lors, cette configuration correspond aux armes de la famille patricienne De Laître, décrite dans l'Armorial d'André de Rineck comme portant un « chevronné de huit pièces d'argent et de gueules¹³²».

(2) **IVa-C-e2. Membre du paraige du Commun**

Intitulé des armoiries du plafond : *D'azur à la bande d'or, chargée de trois coquilles de gueule* (pl.54).

Ces armoiries messines sont constituées d'un fond bleu traversé en diagonale par une bande jaune ornée de trois coquilles rouges, allant de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit. En héraldique, le seul motif de coquille utilisé était celui de la « coquille dite "de Saint-Jacques" montrant le dos et ombrée à gauche. [Elle] désigne les pèlerinages et les voyages d'outre mer¹³³ ». Dans son étude de 1996, Jean-Claude Loutsch avait identifié ces armoiries comme étant celles du paraige du Commun. Néanmoins, les armoiries du paraiges du Commun présentaient des émaux différents : elles étaient « de gueules à la bande d'argent, chargée de trois coquilles de sable » (ill.186). Autrement dit, rouges avec une bande blanche ornée de trois coquilles noires et non bleues avec une bande jaune ornée de trois coquilles rouges comme c'est le cas sur le plafond. Même si leur agencement est identique, nous sommes face à une « brisure » signifiant que ces armes étaient portées par une famille ou un membre du paraige du commun.

(3) **IVa-C-m1 à m3. Médaillons décoratifs**

La face C de cette moitié de solive présente trois médaillons rouges décoratifs (pl.54). Le premier représente une aigle héraldique monocéphale rouge dont les ailes sont éployées, identique à celle du second médaillon de la face B de la solive IIa (ill.122). La conservation de la couche picturale est en assez mauvais état. Le second médaillon décoratif représente un lion héraldique rouge « passant », autrement dit dans la même position que celui du médaillon

¹³² BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°1305 p.205.

¹³³ Définition de « coquille », in O'KELLY DE GALWAY (A.-C.-A.), *Op.cit.* p.141.

de la face B de la solive IV, mais cette fois avec la patte avant gauche levée (ill.123). La tête de l'animal est très endommagée. Le dernier médaillon est malheureusement devenu illisible.

d) Face D

La face D de cette moitié de solive est très intéressante car elle est la seule à présenter trois empreintes de clous d'un diamètre presque trois à quatre fois plus large que celui des autres moitiés de solives (ill.88 et pl.16). Il est dès lors important de remarquer que cette solive soutenait approximativement le milieu des grandes planches (ill.87). Ainsi, nous pensons que lors les planches ont d'abord été clouées à leurs extrémités puis en leur milieu par des clous plus larges, avant d'être fixées sur les autres solives par un nombre infime de clous d'un diamètre plus fin.

6. Solive Va

Cette moitié de solive numérotée IVa a très certainement servi de point de repère à l'installation d'une cloison récente dans la pièce nord de la maison d'origine (côté n°12), vraisemblablement en « Placoplatre ». Cette cloison est perceptible grâce à une photographie de Monsieur Euzenat (ill.158). Sur le premier cliché, la solive Va en question était déjà déposée. Elle est décorée de trois tableaux armoriés.

a) Faces A, B et C

La face C de la solive présente, entre son extrémité côté mur et le tableau armorié du royaume de Jérusalem, au-delà de la zone non peinte correspondant à une poutre transversale probablement contre le mur, un motif peint peu lisible, mais qui se rapproche d'une fleur rouge. La forme du pétale est proche de celle des fleurs peintes sur les faces A des moitiés de solives décorées d'écus (ill.147).

(1) **Va-1. Royaume de Jérusalem et Godefroy de Bouillon (Faces A, B et C)**

Intitulé des armoiries du plafond : *D'argent à la croix potencée d'or au pied potencé et fiché du même* (pl.55).

Ces armoiries sont facilement reconnaissables car elles font partie des rares armoiries dites « à l'enquerre », ce qui signifie qu'elles enfreignent la règle selon laquelle il est interdit en héraldique de superposer les deux métaux argent et or, ou deux émaux, couleur sur

couleur. Comme l'avait clairement signalé Jean Claude Loutsch, les quatre croisettes d'or qui cantonnent habituellement la croix potencée du royaume de Jérusalem sont absentes ici¹³⁴. Une autre particularité de ces armoiries réside dans la couleur du contour de la croix, qui, au lieu d'être noire comme pour la majorité des motifs du plafond, est rouge foncé.

Sur la face A, la présence d'une flèche sur l'une des extrémités potencées de la croix est extrêmement intéressante. Cette flèche était dirigée vers l'est, autrement dit, vers l'Orient. En effet, l'emplacement original du plafond peint dans la pièce de la demeure médiévale en témoigne parfaitement : les armes du royaume de Jérusalem étaient bel et bien proches du mur à l'est de la pièce, la flèche de la croix indiquant le sud-est soit la direction de la Ville Sainte. Cette configuration particulière n'est pas un hasard. Elle devait certainement faire partie des indications du commanditaire lors de la conception du programme iconographique du plafond peint, même s'il est possible d'envisager qu'elle soit une prise de liberté de la part du peintre. Si cette configuration est largement connue en héraldique pour de nombreuses croix, la croix du royaume de Jérusalem, quant à elle, n'a jamais été dessinée de la sorte. Dès lors, la croix du royaume de Jérusalem pourrait bel et bien avoir été transformée ici en une sorte de boussole indiquant le chemin à suivre. À ce propos, nous verrons lors de l'analyse du programme iconographique des solives armoriées que cette singularité est loin d'être arbitraire étant donné qu'au-delà de son hypothétique fonction de « boussole » elle délivrait vraisemblablement un message précis.

Une seconde possibilité d'attribution des ces armoiries est envisageable. En effet, comme nous l'avons suggéré lors de l'analyse des armoiries imaginaires du roi d'Orient et des tableaux armoriés figurant le royaume de Suède et le Saint-Empire romain germanique mais aussi lors de l'interprétation du programme iconographique armorié, certaines armoiries peuvent être doublement représentatives. Au XIV^e siècle les armoiries du royaume de Jérusalem étaient devenues également les armoiries imaginaires de Godefroy de Bouillon, héros chrétien de la première croisade en 1099, invoqué dans *Les vœux du paon* de Jacques de Longuyon en tant que membre des Neuf Preux. Sur la peinture murale du château de la Manta à Saluzzo, réalisée au début du XV^e, Godefroy de Bouillon est représenté avec des vêtements recouverts à plusieurs reprises de la croix du royaume de Jérusalem (ill.206 et 209).

¹³⁴ LOUTSCH (J.-C.), *Op.cit.* 1996, pp.5-11, note 12.

(2) **Va-2. Royaume du Portugal**

Intitulé des armoiries du plafond : *D'azur à trois nefs d'argent l'une sur l'autre, la poupe et la proue en tête de chien d'argent, les têtes lampassées de gueules et couronnées d'or* (pl.55).

Ce tableau armorié est constitué d'un fond bleu sur lequel prennent place trois barques blanches, à la poupe et la proue cynocéphales. Les six têtes de chien portent des couronnes en or, autrement dit peintes en jaunes. Les yeux et les dents sont également rehaussés d'une pointe de jaune alors que les langues sont peintes en rouge. Les barques sont décorées de trois lignes courbes noires surmontées d'une série de petits points noirs. L'une des particularités de ces armoiries réside dans l'attention portée au dessin des têtes de chien. Les six chiens, dotés de colliers jaunes munis d'un grelot, ont tous été figurés avec une expression différente. Jean Claude Loutsch faisait justement remarquer que c'est ainsi que sont décrites les vieilles armes du royaume du Portugal dans l'armorial d'André de Rineck : « d'azur à trois nefs d'argent mises en pal ¹³⁵ ».

(3) **Va-3. Royaume de Castille et Léon**

Intitulé des armoiries du plafond : *Ecartelé aux 1 et 4 d'argent au lion de sable lampassé de gueules ; aux 2 et 4 de gueules au château d'or* (pl.55).

Ce tableau armorié est resté largement lisible malgré le mauvais état de conservation de la solive à cet endroit qui correspond à la brisure occasionnée lors de l'effondrement de la maison. La face A, plus endommagée que les deux autres, peut être complétée grâce au fragment détaché, permettant ainsi d'obtenir une meilleure lecture des armoiries (pl.21). Ces dernières sont constituées d'un écartelé blanc doté d'un lion noir avec une langue rouge puis rouge avec un château jaune. En héraldique le terme « écartelé » signifie « divisées en quatre parties égales ¹³⁶ ». Chaque motif est représenté deux fois en diagonale. Jean-Claude Loutsch avait justement attribué ces armoiries au royaume de Castille et Léon, décrites de cette manière dans l'armorial d'André de Rineck : « écartelé aux 1 et 4 d'argent au lion de pourpre lampassé de gueules (Léon) ; aux 2 et 3 de gueules au château d'or ouvert d'azur ¹³⁷ ».

¹³⁵ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°36 p.54 et n°1258 p.199.

¹³⁶ Définition de « écartelé » in WENZLER (C.), *Op.cit.* p.115.

¹³⁷ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°37p.54.

Cependant, nous avons affaire ici à une modification et une suppression de certains éléments de couleurs. En principe, les châteaux de Castille sont ouverts par des fenêtres d'azur qui n'ont pas été peintes sur le plafond, et les lions de Léon sont pourpres (violets) au lieu de noirs. Aussi, les châteaux de Castille sont la plupart du temps représentés avec un appareil. Sur cette solive, seuls les contours du corps central de l'édifice sont figurés par des lignes jaunes, ce dernier étant surmonté des trois tours crénelées qui permettent de l'identifier instantanément comme un château. Nous pensons qu'il ne faut pas se fier à ces détails, étant donné que les armoiries peuvent être figurées de diverses manières et modifiées, voire adaptées en fonction du lieu, de l'époque et du peintre qui les représente. D'ailleurs, nous avons déjà soulevé ces récurrences de modifications lors des analyses des autres tableaux armoriés des solives.

L'une des trois poutres provenant de l'ancien plafond peint du n°28 rue de la Chèvre à Metz conservées au Musée de la Cour d'Or, présente également les armoiries du royaume de Castille et Léon (ill.327). Celles-ci semblent avoir été plus recherchées dans la réalisation du motif. En effet, contrairement aux châteaux de Castille du plafond de la rue du Change, ceux de la rue de la Chèvre apparaissent plus détaillés : on dénote la présence des fenêtres et même de certains volets. De la même façon, les armes de Léon ont été peintes différemment : les lions sont également noirs au lieu de pourpre, mais ce sont les champs qui changent, puisqu'ils sont composés d'un damier de carrés floraux d'argents (blancs). Ces éléments comparatifs sont importants car ils permettent de comprendre que les tableaux armoriés des solives du n°12-14 rue du Change ont été simplifiés. Le peintre allait à l'essentiel de l'information en ne peignant que ce qui était nécessaire à la reconnaissance des armoiries.

b) Face D

Sur toute sa longueur, la face D de cette moitié de solive n'a que deux empreintes de clous (pl.20).

7. Solive VIa

a) Face A

La face A de cette moitié de solive présente le même décor bleu à alternance de fleurs blanches et orangées que les autres faces A des solives au décor d'écus messins et de frises végétales. La couche picturale est dans un bon état de conservation. Sur toute la longueur de la face, nous remarquons la présence de pointes fines en métal (probablement des clous) qui ont certainement servi à fixer la structure du faux plafond de plâtre qui recouvrait l'ancien plafond peint (pl. 22 et 56)

b) Face B

(1) **Via-B-e1. Écu non identifié**

Intitulé des armoiries du plafond : *D'or ou d'argent à trois annelets de sable posés 2-1* (pl.56.).

Ces armoiries sont composées d'un fond jaune et de trois anneaux noirs. Jean-Claude Loutsch n'avait pas réussi à identifier cet écu. L'annelet étant de forme concentrique de même manière que le besant, il est possible que cet écu soit le résultat d'une transformation, un « dérivé » des armoiries du paraige de Saint-Martin et qu'il appartienne à l'une des familles de ce paraige.

(2) **Via-B-e2. Membre de la famille des Neufchâtel : Geoffroy de Neufchâtel ?**

Intitulé des armoiries du plafond : *d'argent à la fasce de sable* (pl.56.).

Cet écu est constitué d'un fond blanc et d'une bande horizontale noire. En 1996, Jean-Claude Loutsch n'avait pas identifié ces armoiries car il n'avait pas réussi à reconnaître le métal employé pour le champ. Il avait toutefois émis l'hypothèse qu'il puisse s'agir des « Warise », branche de Neufchâtel, famille noble du pays messin, intégrée au patriciat de Metz¹³⁸ à condition que le champ soit d'argent. Le champ de l'écu peint sur la solive étant bel et bien d'argent, nous pensons effectivement aujourd'hui qu'elles appartenaient à un

¹³⁸ LOUSCH (J.-C.), *Op.cit.* 1996, pp.5-11.

membre de la famille des Neufchâtel, décrites dans l'armorial d'André de Rineck « d'argent à la fasce de sable » puis reprises dans l'armorial messin conservé à Munich¹³⁹ (ill.208). Elles sont référencées sous l'appellation « Lez Werixe », étant donné que les Neufchâtel étaient avoués de Varise. Jean-Christophe Blanchard précise que les « descendants de Renaud de Neufchâtel, avoué de Varize, s'installent à Metz au XIV^e siècle ». Il évoque également « Geoffroy de Neufchâtel, chevalier, seigneur de Neufchâtel, voué de Montigny, fils de Renaud II, qui est maître-échevin en 1414 pour Port-Sailly et meurt en 1420 au Sinai¹⁴⁰ ».

La présence de Geoffroy de Neufchâtel sur cette solive est tout à fait possible : ses dates correspondent avec la datation supposée de mise en peinture du plafond peint et son statut de chevalier, ainsi que le lieu de sa mort, concordent largement avec l'esprit général de l'œuvre, marqué par l'idéal de croisade et de chevalerie comme nous le précisons dans l'analyse du programme iconographie armorié.

(3) **Via-B-m1 à 3. Médaillons décoratifs**

La face B de cette solive contient trois médaillons décoratifs floraux rouges (pl.56). Le premier et le troisième sont identiques alors que le médaillon central est légèrement différent : les feuilles sont plus fines en largeur que celles des autres médaillons. Les motifs des deux premiers médaillons de cette face sont relativement bien conservés, notamment le second qui est intégral (ill.125 et 126). Le dernier médaillon est quant à lui extrêmement dégradé à cause de la cassure de la solive qui a généré de nombreuses fentes dans le bois et par extension des soulèvements de la couche picturale (ill.127).

c) Face C

(1) **Via-C-e1. Armes des Renguillon ou de Jean II Noiron**

Intitulé des armoiries du plafond : *Chevronné d'or et d'azur, au franc quartier de gueules à la tour d'argent* (pl.56).

Cet écu est remarquablement bien conservé. Il est composé de huit chevrons alternativement jaunes et bleus, et d'un franc-quartier rouge orné d'une tour blanche. En

¹³⁹ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°1345 p.212 ; Armorial Messin de Munich, écu n°XXI p.560.

¹⁴⁰ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°1345 p.212.

héraldique, le « franc-quartier » est une « pièce honorable carrée, placée dans l'angle supérieur dextre de l'écu et occupant le quart de la surface de l'écu¹⁴¹ ». Jean-Claude Loutsch avait identifié des armoiries comme étant celles des Renguillon appartenant au paraige d'Outre-Seille, qu'André de Rineck qualifie de « chevronnée de huit pièces d'or et d'azur, au franc-quartier de gueules à la tour d'argent¹⁴² ». Effectivement, ce sont les mêmes armoiries que sur la solive. Nemerry Renguillon fut élu maître échevin en 1410. Son fils, le chevalier Jean II Renguillon, était maître échevin en 1416 et le chevalier Pierre II Renguillon avait obtenu quant à lui ce titre en 1437¹⁴³. Autrement dit, trois membres des Renguillon étaient dotés d'une fonction importante dans les années qui correspondent comme nous allons le définir plus tard, à la date supposée de mise en peinture du plafond. Néanmoins, ces armoiries étaient également celles que portait Jean II Noiron. Il était le « petit fils de Jean I^{er} Noiron, fils de Nicole Noiron, maître échevin pour Outre-Seille en 1368, et d'Isabelle Le Hungre. Jean II chevalier en 1399, est mort en 1420. Sa mère est Isabelle Le Hungre, ce qui expliquerait le franc-quartier de gueules à la tour d'argent comme brisure¹⁴⁴ ». Il est dès lors intéressant de remarquer que Jean II Noiron avait également vécu au moment supposé de création du plafond peint et qu'il était chevalier en 1399, ce qui pourrait correspondre, comme nous l'expliquons lors de l'analyse des programmes iconographiques armoriés, aussi bien à l'idéal de croisade qu'à l'idéal de chevalerie évoqués.

(2) **Via-C-e2. Armes d'un membre de la famille Le Hungre appartenant au paraige de Portsailis : Jean le Hungre ?**

Intitulé des armoiries du plafond : *De gueules à trois tours d'or posées 2-1* (pl. 56.).

Ces armoiries sont constituées de trois tours jaunes peintes sur un fond rouge. Cette configuration est propre aux armoiries des familles appartenant au paraige de Portsailis, qui porte des armoiries « de gueules à la tour de sable ». Jean-Claude Loutsch avait émis l'hypothèse de la famille Le Hungre, du paraige de Portsailis. Il précise que les différentes familles du paraige de Portsailis portaient habituellement une tour, six tours posées 3-2-1,

¹⁴¹ Définition de « brisure » in WENZLER (C.), *Op.cit.* p.124.

¹⁴² BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°1371 p.217.

¹⁴³ HANNONCELLES (J.-F.-G.-G. d'), *Metz ancien*, [s.l], [sans éd.], 1856, p.224.

¹⁴⁴ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°1382 p.219.

voire trois tours sur une bande, mais que seules les trois tours posées 2-1 comme c'est le cas sur cet écu ne sont pas documentées. Selon lui, il est possible « qu'un membre de la puissante famille des Hungre, qui porte traditionnellement "de gueules à six tours d'or posées 3-2-1" n'en ait porté que trois », ce qui nous semble largement envisageable. En 1430, Jacques Le Hungre devient maître échevin de la cité, date qui, comme nous allons le voir, correspond à notre proposition de datation de mise en peinture du plafond peint¹⁴⁵.

(3) **Via-C-m1 à 3. Médaillons décoratifs**

La face C de cette moitié de solive comprend trois médaillons décoratifs rouge clair identiques à ceux de la face B de la solive IIa, mais avec une alternance différente. Au lieu d'avoir deux lions héraldiques rampants et une aigle, elle présente deux aigles et un lion rampant rouge clair (pl.56). Ces trois médaillons sont intéressants car ils ont conservé la couche de peinture blanche qui servait de fond. De plus, les motifs sont bien conservés puisqu'il ne manque que quelques écailles de polychromie (ill.128 à 130). Ils permettent dès lors d'avoir une meilleure idée de l'aspect des autres médaillons décoratifs des solives, parfois très endommagés.

d) Face D

La face D de la moitié de solive VIa ne présente rien de particulier. Elle n'a qu'une seule empreinte de clou au-delà de la zone des planches (pl.16). Deux autres trous indiquent que seule la planche n°8b était fixée à cette solive (ill.88).

8. Solive VIb

La particularité de cette moitié de solive est de représenter deux fois les mêmes tableaux armoriés (pl.57). Par conséquent, elle dispose de quatre armoiries. Elle est la seule à présenter cette configuration, chose qui, à cet instant de l'étude, nous échappe encore. Nous pensons toutefois que cet agencement n'était pas arbitraire, mais que bien au contraire, il signifiait quelque chose. Malgré cela, cette moitié de solive du côté nord de la pièce d'origine étant la seule conservée, nous ne savons malheureusement pas si l'agencement des tableaux armoriés était identique aux autres, ou s'il était propre à cette dernière. Étant la seule moitié de solive

¹⁴⁵ Année « 1430 », *Chronique de Vigneulles*, p.168.

conservée de cette partie du plafond, nous avons numéroté ses tableaux de 1 à 4, en partant de la cassure de la solive vers le supposé mur au nord-ouest de la pièce.

a) Faces A, B et C

(1) **Vib-1 et Vib-3. Royaume de Suède (ou trois royaumes scandinaves) et Roi Arthur**

Intitulé des armoiries du plafond : *d'azur à trois couronnes d'or posées 2-1* (pl.57).

Ces deux tableaux armoriés sont simples dans leur réalisation. Ils disposent d'un fond bleu et de trois couronnes d'or : deux d'entre elles sont peintes l'une à côté de l'autre alors que la troisième est placée en dessous au milieu des deux autres. Elles sont peintes avec un fond jaune pour représenter le doré, et cernées d'un trait rouge foncé. Les espaces correspondant aux zones creuses des couronnes dont les parois intérieures sont habituellement recouvertes de velours rouge, sont matérialisés par un ovale horizontal rouge-orangé au sein duquel on remarque la présence d'un léger réseau de traits noirs très fins. Sur la surface visible, chaque couronne dispose de trois fleurons, un central et deux latéraux, décorés de pastilles blanches. Les pointes entre les fleurons sont quant à elles surmontées d'une pastille blanche. Le métal est rehaussé par endroit de quelques touches de blanc afin d'apporter de la lumière et un effet de brillance à l'attribut régalien. En 1996, Jean-Claude Loutsch avait identifié ces armoiries comme étant celles du royaume de Suède. Ce sont effectivement les trois couronnes d'or du royaume de Suède, adoptées à partir de Magnus II (1316-1374), décrites dans l'armorial d'André de Rineck comme étant : « d'azur à trois couronnes d'or ¹⁴⁶ ». En 1397, les trois royaumes scandinaves, le Danemark, la Norvège et la Suède se sont unis sous un seul monarque lors du traité de Kalmar. Dès lors, les trois couronnes d'or, qui étaient à l'origine les armoiries de Suède, sont apparues dans les armoiries royales du Danemark en tant que symbole des trois royaumes nordiques de l'Union de Kalmar ¹⁴⁷. Par conséquent, il est tout à fait possible d'envisager que les tableaux armoriés du plafond peint puissent représenter, au-

¹⁴⁶ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°1278 p.52.

¹⁴⁷ Ministère des Affaires Etrangères du Danemark. L'évolution des armoiries royales. [En ligne] <<http://www.ambparis.um.dk/fr/menu/InfoDenmark/FetesTraditionsEmblemesNationaux/LesArmoiries>> (Consulté le 15 juillet 2011).

delà de la Suède en elle-même, l'entité des trois royaumes nordiques réunis à la toute fin du XIV^e siècle.

Une seconde identification de ces armoiries est possible. Nous verrons lors de l'analyse du programme iconographique armorié que certains tableaux peuvent être lus simultanément de deux manières différentes. En effet, les armoiries imaginaires du roi Arthur, l'un des trois héros chrétiens faisant partie des Neuf Preux, étaient identiques à celles du royaume de Suède. Si André de Rineck les attribue au "roy Alexandre", héros païen des Neuf Preux dans son armorial, Jean-Christophe Blanchard précise qu'Alexandre III le Grand porte habituellement « de gueules au lion d'argent tenant une hache d'argent¹⁴⁸ » comme nous pouvons le constater dans l'enluminure au folio n°125v du roman de Thomas de Saluces datant du XIV^e siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale de France (ill.207). En réalité, c'est bel et bien le roi Arthur qui porte « d'azur à trois couronnes d'or » comme armes imaginaires.

(2) **VIb-2 et VIb-4. Saint-Empire romain germanique et Jules César**

Intitulé des armoiries du plafond : *d'or à l'aigle bicéphale de sable* (pl.57).

Les deux tableaux armoriés concernés sont constitués d'un fond jaune et d'une aigle bicéphale noire. Bien que le second des deux tableaux (en partant de la cassure de la solive IV) soit très endommagé au niveau de la face C, la présence de la tête sur la face B de la solive nous permet de déduire qu'une seconde tête lui faisait pendant. S'il avait été question d'une aigle monocéphale, la tête aurait inévitablement été peinte sur la face A, alors que l'on arrive à distinguer le cou de la tête sur cette face. Excepté cette zone amputée à l'extrémité de la solive, la couche picturale des deux tableaux armoriés est relativement bien conservée. Comme l'avait déjà précisé Jean-Claude Loutsch, ces armoiries sont celles du Saint-Empire romain germanique. Néanmoins, lors de sa proposition de datation du plafond peint, il pensait qu'elles fonctionnaient avec les armoiries du roi de Bohême pour représenter l'empereur Charles IV de Luxembourg. Or, comme nous l'avons mentionné lors de l'analyse du tableau armorié du roi de Bohême, l'empereur ou du moins « futur » empereur germanique évoqué sur les solives n'est autre que Sigismond I^{er} de Luxembourg. Cette identification fonctionne parfaitement avec les armoiries « d'or à l'aigle bicéphale de sable » peintes à deux reprises

¹⁴⁸ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°10 p.49.

sur la solive. En effet, l'aigle bicéphale comme symbole du Saint-Empire romain germanique n'a été adoptée que sous Sigismond I^{er} de Luxembourg. D'après le comte Alphonse O'Kelly de Galway, « l'aigle éployée à deux têtes, apparaît pour la première fois, selon quelques auteurs, au commencement du quinzième siècle, alors que Sigismond l'adopta comme emblème distinctif de la dignité impériale romaine, par opposition à l'aigle de l'empire d'Allemagne proprement dit¹⁴⁹ ». Il ajoute que « les empereurs d'Allemagne l'adoptèrent sans doute, à l'instar de ceux d'Occident, vers le déclin de l'Orient, particulièrement Sigismond, qui réunit, dit-on, les deux aigles avec leurs têtes tournées dans des directions opposées, afin de désigner la souveraineté des deux empires réunis en sa personne¹⁵⁰ ». En effet, dans son ouvrage intitulé *Les dynasties d'Europe, héraldique et généalogie des familles impériales et royales*, Jiří Louda, précise que « l'aigle bicéphale [...] n'allait être unanimement acceptée qu'à l'époque de l'empereur Sigismond¹⁵¹ ». Michel Pastoureau ajoute quant à lui à ce sujet, que « l'aigle bicéphale devint définitivement la figure héraldique de l'empereur, alors que l'aigle monocéphale était désormais réservée au roi des Romains¹⁵² ». Il apparaît dès lors impossible que nous ayons affaire ici à Charles IV de Luxembourg. En règle générale, l'aigle bicéphale impériale noire est « membrée, becquée et liée de gueules », autrement dit dotée de serres, d'une langue et de radius rouges. Celles du plafond sont peintes uniquement en noir et ne présentent aucun de ces attributs de couleur rouge. Dès lors, nous sommes face à une suppression d'éléments visant à simplifier le motif, comme nous l'avons déjà remarqué à plusieurs reprises lors de l'analyse d'autres tableaux armoriés.

Le second point intéressant concernant ces armoiries n'est autre que leur possible appartenance à Jules César, qui serait évoqué ici pour ses qualités de héros païen, en tant que membre des Neuf Preux. Nous avons remarqué lors de l'analyse des armoiries du roi d'Orient, du royaume de Jérusalem et du royaume de Suède, qu'elles pouvaient tout aussi bien devenir, suivant un autre angle de lecture, les armoiries imaginaires de Josué, de Godefroy de Bouillon et du roi Arthur, trois héros faisant partie des Neuf Preux. De la même manière, les armoiries « d'or à l'aigle bicéphale de sable » adoptées sous Sigismond de

¹⁴⁹ Définition de « aigle de l'Empire d'Allemagne », in O'KELLY DE GALWAY (A.-C.-A.), *Op.cit.* p.22.

¹⁵⁰ *Ibid.* p.22.

¹⁵¹ LOUDA (J.), MACLAGAN (M.), *Op.cit.* p.226.

¹⁵² PASTOUREAU (M.), *Traité d'héraldique*, 5e édition, Paris, Picard, 2008, p.149.

Luxembourg étaient également celles de Jules César. D'ailleurs, sur la peinture murale du château de la Manta à Saluzzo du début du XV^e, la figure de Jules César qui porte ces armoiries avait été peinte sous les traits de Sigismond I^{er} de Luxembourg¹⁵³ (ill. 209 et 210). Le portrait de l'empereur Sigismond réalisé par Albrecht Dürer en 1513 présente effectivement les mêmes traits (ill.211).

b) Face D

La face D de cette moitié de solive ne présente rien de particulier, si ce n'est deux empreintes de clous qui correspondaient à la fixation de planches malheureusement non conservées (pl.29).

B. Proposition de datation de la mise en peinture grâce aux armoiries : un plafond peint dans la première moitié du XV^e siècle

Lors de l'analyse des prétendues armoiries du couple impérial Charles IV de Luxembourg/Anne de Silésie, nous avons indiqué que Jean-Claude Loutsch avait proposé une datation très précise du plafond peint. En effet, en ayant repéré les armes de Silésie-Schweidnitz aux côtés de celles de Bohême et du Saint-Empire romain germanique, il finit par conclure qu'il ne pouvait s'agir que des armes d'Anne de Silésie (1339-1362), fille de Henri II de Schweidnitz, devenue en 1353 la troisième épouse de l'empereur Charles IV de Luxembourg, roi de Bohême. Le couple impérial étant venu à Metz en 1356, Jean-Claude Loutsch proposait alors cette année comme *terminus post quem* de la mise en peinture du plafond. En 2001, dans sa première notice consacrée au plafond peint n°12-14 rue du Change à Metz où l'on retrouve la liste des solives aux armes « officielles », Christian de Mérindol expose le principe de datation des solives selon Jean-Claude Loutsch, et ajoute que « ce plafond conservait apparemment le témoignage de ce passage de l'Empereur et de cet acte politique majeur¹⁵⁴ ». La notice qui fait référence aux solives du « second » plafond fonctionne selon le même principe que Jean-Claude Loutsch, c'est-à-dire une brève présentation de leur contenu ainsi qu'une liste des écus armoriés, sans proposer de nouvelle interprétation. Or, nous nous sommes aperçus qu'il était impossible d'avoir affaire aux

¹⁵³ *Le rêve italien de la maison de Luxembourg aux XIV^e et XV^e siècles*, [Exposition à la Loge Grand-ducale de la Cathédrale de Luxembourg, 10 juin -29 septembre 1996], Luxembourg, 1996, p.36.

¹⁵⁴ MERINDOL, (Ch. de), *Op.cit.* 2001, p.279.

armoiries de Charles IV de Luxembourg en tant que roi de Bohême et empereur étant donné que l'aigle bicéphale, symbole du Saint-Empire romain germanique, n'a été adoptée que sous son deuxième fils, Sigismond de Luxembourg, qui vécut de 1368 à 1437. Il était le fils de Charles IV de Luxembourg (1316-1378) et d'Élisabeth de Poméranie (1347-1393), puis le demi-frère de Wenceslas I^{er} de Luxembourg (1361-1419). Dans un premier temps margrave de Brandebourg de 1378 à 1388 puis roi de Hongrie en 1387 suite à son mariage avec Marie I^{ère} de Hongrie, il devient roi des romains en 1410 et hérita du royaume de Bohême à la mort de Wenceslas en 1419. Il devient à nouveau margrave de Brandebourg de 1411 à 1415, et ne fut couronné empereur germanique qu'en 1433. Étant donné que les tableaux armoriés du roi de Bohême et du Saint-Empire romain germanique représentés sur les solives IIIa et VIb font référence à Sigismond I^{er} de Luxembourg, nous pouvons nous fonder sur les événements clés de sa vie et de son règne ainsi que les relations qu'il entretenait avec la ville de Metz afin de nous faire une idée de la date de mise en peinture du plafond peint. En croisant plusieurs études de tableaux armoriés que nous avons effectuées jusqu'alors, nous sommes désormais en mesure d'établir une fourchette chronologique relativement serrée de la mise en peinture du plafond peint, entre 1419 et 1437. En effet, l'apparition de certaines armoiries à un moment précis de l'histoire ainsi que certaines associations qui permettent d'identifier clairement la personne ou l'évènement représenté, nous amènent à une proposition de datation largement concluante. La présence des armes du roi de Bohême signifie qu'au moment de la décoration du plafond, Sigismond avait déjà acquis ce titre. Comme il était devenu roi de Bohême en 1419 à la suite de son demi-frère Wenceslas, nous sommes en droit de penser que la mise en peinture du plafond n'a pu être effectuée avant 1419. De plus, étant donné que Sigismond est décédé en 1437, nous proposons la date de 1419 comme *terminus post quem* de mise en peinture du plafond, et celle de 1437 comme *terminus ante quem*. Autrement dit, le plafond aurait été peint entre 1419 et 1437.

Par ailleurs, cette fourchette chronologique semble correspondre à la période où le roi des romains entretenait des relations par écrit avec la cité. En effet, une série d'actes ainsi des lettres que Sigismond avait adressées à la ville de Metz sont actuellement conservées aux Archives Municipales. Relativement riche, la correspondance témoigne des faveurs et des attentes du roi de romains envers les Messins entre 1415 et 1436. Le 14 juillet 1415 et le 25

janvier 1434, deux lettres de Sigismond confirment les privilèges accordés à la cité ¹⁵⁵(ill.212 et 213). Plusieurs lettres ont été écrites par la suite, le 4 octobre 1430¹⁵⁶, le 17 avril et le 25 juillet 1431¹⁵⁷(ill.214 à 216). Le 17 juillet 1431, Sigismond, encore roi des romains à cette date, envoie une lettre extrêmement intéressante « aux maître échevin et treize de la cité de Metz, par laquelle, lors des guerres, invasions, et pillage de son duché de Luxembourg, il leur demande du secours, ainsi que s’efforcent de lui en porter ceux qui y devant, ont été dans la bataille contre le duc de Bar¹⁵⁸» (ill.217). Enfin, un acte de l’empereur Sigismond de 1436 est encore conservé.

Nous verrons également lors de l’analyse de la peinture murale découverte dans le corps de bâtiment B - à l’étage du côté 14 - que les costumes des personnages, vraisemblablement contemporains du plafond peint, correspondent avec notre proposition de datation du début du XV^e siècle.

C. Analyse du programme iconographique des solives armoriées : présence d’un double système de lecture

1. Quand le patriciat messin s’installe au premier rang de la coalition chrétienne

En ce qui concerne l’agencement des armoiries peintes sur les solives, la question se posait de savoir s’il pouvait s’agir d’une carte représentative du monde au XV^e siècle, sur laquelle nous aurions pu retrouver une disposition géographiquement correcte des royaumes sur les solives du plafond tels qu’ils étaient répartis à l’époque. Or, même si nous savons qu’il manque les trois-quarts de ce dernier, et par conséquent, les trois-quarts des armoiries qui devaient figurer dans le programme dès sa conception, la disposition des armoiries peintes sur les solives conservées ne permet pas de reconstituer une carte des royaumes et du Saint-Empire romain germanique. Si cela avait été le cas, nous n’aurions pas dû retrouver, par exemple, le royaume d’Aragon aux côtés du royaume de Bohême. Aussi, les écus messins se seraient retrouvés concentrés sur quelques solives d’un côté du plafond et non de façon

¹⁵⁵ A.M.M, Série AA1 (documents 8 à 10), *Actes des Empereurs et Rois des Romains. Privilèges (1384-1544)*.

¹⁵⁶ A.M.M, Série AA4 (document 1), *Lettres des Empereurs (1430-1613)*.

¹⁵⁷ A.M.M, Série AA2 (documents 2 à 4), *Lettres impériales (1355-1546)*.

¹⁵⁸ A.M.M, Série AA10 (document 1), *Lettres et documents concernant les diètes (1420-1617)*.

alternée entre les solives aux armoiries des grands royaumes. Nous en sommes donc arrivés à penser que la lecture de ces armoiries devait se faire autrement.

De la même façon, il aurait été possible que la mise en relation de ces armoiries fonctionne comme une sorte de carte, cette fois, idéale et non géographique, des affinités politiques du commanditaire du plafond. Par exemple, nous retrouvons ce genre de disposition extrêmement organisée sur un autre plafond peint messin vraisemblablement contemporain, le *plafond aux armoiries* dit « du Républicain Lorrain » (ill.322 à 324). Ce plafond, relativement contemporain de celui de la rue du Change, a la particularité de hiérarchiser les armoiries selon l'importance de l'entité qu'elles représentent. En premier lieu, nous relevons le Saint-Empire romain germanique et les grands royaumes de l'époque tels que la France, l'Angleterre, la Hongrie, la Bohême ainsi que la double papauté encore en vigueur depuis le Grand Schisme d'Occident de 1378. Viennent ensuite les armoiries d'un certain nombre de princes-électeurs de l'Empire, des évêques et des grands feudataires clémentistes de la région excepté ceux de Metz, tous partisans du pape d'Avignon. Enfin, prennent place les armoiries des seigneurs et de nombreux duchés comme ceux de Lorraine, de Luxembourg, de Bourgogne, de Bretagne, mais aussi des comtés de Salm, Sarrebruck, Sarrewerden ou encore Vaudémont...¹⁵⁹ Nous pouvons clairement admettre dans ce cas précis qu'il s'agit d'une association d'armoiries représentant les entités politiques royales et régionales ainsi que les personnalités importantes du moment.

En revenant sur le plafond du n°12-14 rue du Change, nous nous apercevons que le système de représentation n'est pas le même. Bien qu'il manque les trois-quarts du plafond peint, nous ne retrouvons que les armoiries du Saint-Empire romain germanique et des royaumes de l'époque, le tout, aux côtés d'écus messins : pas d'armoiries intermédiaires, de comtés ou de duchés. Nous sommes uniquement confrontés à des armoiries de grandes entités aux côtés d'écus messins, appartenant aux paraiges ou aux patriciens de la ville. Pour comprendre ou tenter de retrouver le programme iconographique, il nous faut commencer par chercher un point commun entre toutes les grandes entités représentées. Ce sont les armes

¹⁵⁹ PASCAREL (N.), « Le décor médiéval : de la symbolique religieuse aux marques du pouvoir » in ADRIAN (A.), *et alii, Metz la Cour d'Or, visages d'un musée*, Paris, octobre 2011, p.74 (à paraître) ; PASCAREL (N.), Metz : plafond peint aux armoiries. [En ligne] <<http://rcppm.org/blog/2010/07/metz-plafond-peint-aux-armoiries-du-n%C2%B012-rue-des-clercs/#more-251>> (Consulté le 30 mai 2011).

imaginaires attribuées au royaume du Maroc et les armes imaginaires du roi d'Orient qui nous mettent sur la voie. Associées aux armoiries du royaume de Jérusalem et à celles des royaumes ibériques, ces dernières évoquent le contexte des croisades et de la *Reconquista*, encore bien ancrée dans les mentalités au tournant du XV^e siècle. En effet, l'intégralité de la coalition chrétienne ibérique est alors invoquée sur le plafond aux côtés du royaume du Portugal, à savoir les royaumes de Navarre, de Castille et Léon et d'Aragon. Aussi, les trois royaumes scandinaves de la mer Baltique, s'alliaient au Saint-Empire en tant que représentants de la Chrétienté.

Sous le règne de Sigismond de Luxembourg, la menace ottomane était permanente. En 1396 déjà, il s'était lancé à la croisade contre les Turcs pour finalement essuyer une défaite écrasante à Nicopolis. Le décor du plafond peint, qui évoque la primauté de l'Église catholique sur l'empire ottoman, pourrait avoir un lien plus ou moins proche avec la bataille de Nicopolis ou celle qui s'est déroulée en Prusse trois ans plus tard. Dans son *Histoire de Lorraine*, Dom Calmet relate l'évènement :

« Après la malheureuse défaite de Nicopoli, où l'Armée Chrétienne fut entièrement ruinée en 1396 par Bajazet empereur des Turcs, et où Enguerrand de Couci beau-frère du Duc Charles fut fait prisonnier, et mourut ensuite dans les liens, et dans laquelle les deux fils de Robert Duc de Bar, savoir Henri et Philippe, et plusieurs autres Seigneurs tant de Lorraine que de la Ville de Metz, périrent par l'épée des infidèles ; [...] Le Duc Charles résolut de passer en Hongrie, pour venger la mort de son Beau-frère, et secourir le roi de Hongrie contre les Turcs. Il fut suivi par l'élite de la Noblesse de Lorraine et le pays Messin, qui partirent avec lui de Nancy le jour de sainte Catherine 25. De Novembre 1399. La Chronique manuscrite de Philippe de Vigneule bourgeois de Metz, dit que les Seigneurs de Metz Jean Noiron, Jean de Vyc, Louis Paillat, Jean de Vaudrevange, Perrin le Gournai, Jean Chenavre, dit Fauquenel, Guersiriac Boulay, et Morizot de la Tourallerent avec le Duc Charles en Prusse, pour faire la guerre aux infidèles¹⁶⁰».

Malgré la défaite de Nicopolis Sigismond n'oublia jamais la menace turque. Cependant, il finit par se consacrer à la réalisation de ses aspirations occidentales. Entre 1414 et 1418, Sigismond, alors roi des Romains depuis 1410 et par extension futur empereur germanique, a

¹⁶⁰ CALMET (A.), *Histoire de Lorraine, qui comprend ce qui c'est passé de plus mémorable dans l'Archevêché de Trèves, et dans les Evêchés de Metz, Toul et Verdun, depuis l'entrée de Jules César dans les Gaules, jusqu'à la session de la Lorraine, arrivée en 1737, inclusivement*, Nancy, 1748, p.509.

décidé de mettre un terme au schisme qui divisait l'Europe occidentale depuis 1378, en convoquant le seizième concile œcuménique à Constance, auquel il participa.¹⁶¹

Tout au long de son règne, Sigismond de Luxembourg « avait sillonné l'Europe en tous sens, soucieux de raccommoier [...] le tissu de la Chrétienté et dont l'action persévérante avait incontestablement reconstitué le capital de prestige, dont l'Empire avait si grand besoin [...] »¹⁶² En effet, depuis 1378, la Chrétienté était divisée par le Grand Schisme d'Occident. À partir de cette situation litigieuse, le programme de Sigismond était clair : « réduire le schisme afin de pouvoir faire des Chrétiens enfin réconciliés des croisés résolus à combattre les Turcs¹⁶³ ». La vie et les actes de Sigismond avaient une importance européenne (comme la bataille de Nicopolis ou le concile de Constance). Il fut couronné empereur à Rome en 1433. Après la défaite désastreuse à Nicopolis en 1396, Sigismond construit un système défensif. En effet, « au sommet de l'échelle des valeurs de l'Europe des environs de 1400, se trouvait partout, sans aucun doute, la foi chrétienne.¹⁶⁴ » C'est en ce sens que les trois royaumes nordiques, l'Espagne et le Portugal ont été rapprochés du Saint-Empire romain germanique sur le plafond. Ils sont les grands royaumes en lutte contre les infidèles. Ainsi, la « suppression » volontaire des échelons intermédiaires sur le plafond peint de la rue du Change, tels que les princes-électeurs, les duchés ou les comtés que l'on trouve sur le *plafond peint aux armoiries*, renforce le lien direct entre les familles messines et la Chrétienté. Même s'il manque trois-quarts du plafond peint, il paraît peu probable, étant donné l'alternance des solives Metz/Empire-Royaumes chrétiens face au monde musulman que nous avons remarquée, que des comtés et des duchés étaient relégués à l'autre extrémité. En somme, le plafond devient un tableau représentatif de l'ordre chrétien messin qui se place au premier rang du Saint-Empire romain germanique et de la coalition chrétienne.

Si les armoiries du royaume de Jérusalem ne sont pourtant pas représentées au milieu de la composition, nous pensons qu'elles disposent d'un caractère « central » dans le message dépeint. En effet, nous avons de fortes raisons de penser que l'indication de la Ville Sainte par

¹⁶¹ Enikő Csukovits, *The Age of Sigismund* [En ligne] < <http://www.sigismundus.hu> > (Consulté le 7 août 2011).

¹⁶² Rapp (F.), *Le Saint-Empire romain germanique, d'Otton le Grand à Charles Quint*, Paris, 2000, p.286.

¹⁶³ *Ibid.* p.282.

¹⁶⁴ MORAV (P.), « Le continent des monarchies : histoire de l'Europe entre 1380 et 1440. » in TAKÀCS (I.), (dir.) *Sigismundus Rex et Imperator : art et culture au temps de Sigismond de Luxembourg 1387-1437*, Mayence, 2006, p.5.

le pied fiché de la croix potencée indique « la voie à suivre ». À la fin du XIV^e siècle, nous savons que Jérusalem était aux mains des Musulmans. De plus, le sort de la Ville Sainte et l'esprit de croisade préoccupaient toujours l'alliance chrétienne au XV^e siècle. Ainsi, les Messins se positionnaient clairement dans cette mouvance. Le plafond peint, peut être plus que la réalité de croisade, en représente au moins l'idéologie. Grâce au chevalier Nicolle Louve par exemple, nous savons que le voyage en Terre Sainte était toujours dans l'esprit des messins au XV^e siècle. En effet, « il partit au printemps 1428 pour la Terre sainte [...]. Il suivit sans doute l'itinéraire du *Saint Voyage de Jhérusalem* du seigneur d'Anglure dont il existe une adaptation messine. [...] Il rentra le 18 décembre 1428 [et] s'était fait armer chevalier du Saint-Sépulcre.»¹⁶⁵

Au-delà de cet idéal de croisade clairement dégagé au sein du programme iconographique armorié des solives, nous nous sommes aperçus que nous étions face à une codification des armoiries relativement plus complexe que cette première lecture. En effet, nous avons des raisons de croire que les armes du royaume de Jérusalem (pl.55), celles du royaume de Suède (pl.57) ainsi que celles attribuées à l'Orient et au royaume du Maroc (pl.51) jouent un rôle majeur dans la compréhension globale du plafond peint. Ce sont les quatre seules armoiries pour lesquelles les meubles sont délimités par un contour rouge, alors que toutes les autres disposent d'un contour noir. Cet emploi des contours noirs, utilisés de façon *quasi* systématique pour les figures d'une multitude de plafonds peints médiévaux, si ce n'est tous, devient en quelque sorte une règle d'usage de la couleur, une convention de représentation. En effet, nous avons remarqué que sur d'autres plafonds peints médiévaux conservés, notamment languedociens, il était possible « d'avoir affaire, au-delà d'une iconographie des motifs, à une iconographie des systèmes de couleur »¹⁶⁶. Ainsi, sur le plafond peint messin, le fait de retrouver des contours rouge foncé pour seulement quelques solives alors qu'ils sont noirs pour le reste des motifs, armoiries comprises, n'est pas arbitraire. De plus, ces quatre armoiries auraient tout aussi bien pu être dotées d'un contour noir comme les autres étant donné qu'il n'y avait aucune contrainte de fond de couleur. Par exemple, un contour rouge sur

¹⁶⁵ SCHNEIDER (J.), *Op.cit.* 1976, p.180-181.

¹⁶⁶ Propos de Pierre-Olivier Dittmar lors du colloque sur les techniques de la couleur dans les plafonds peints médiévaux organisé par l'Association *Internationale de Recherche sur les Charpentés et les Plafonds Peints Médiévaux*, les 26,27 et 28 mai 2011.

un fond noir aurait pu s'expliquer dans le sens où un contour noir aurait été invisible, or, le champ des armoiries du Maroc étant bleu et le meuble jaune, un contour noir aurait très bien pu fonctionner comme c'est d'ailleurs le cas pour les armoiries du Portugal, de la même façon que pour les armoiries du royaume de Jérusalem. Dès lors, nous sommes convaincus que cet écart de couleur, adopté pour les contours de la croix potencée et fichée du royaume de Jérusalem, les couronnes de Suède, le soleil d'Orient ainsi que les rocs d'échiquier du royaume du Maroc, est tout à fait volontaire et qu'il indique une fonction et une signification précises.

2. Possibilité d'un double système de lecture armorié : introduction du thème des Neuf Preux

L'intime conviction qui nous incite à penser que les contours rouges des armoiries imaginaires attribuées au royaume du Maroc, au roi d'Orient, mais aussi des armoiries supposées de Suède et celles du royaume de Jérusalem signalent une distinction au sein du décor des solives, nous amène vers la possibilité d'un second système de lecture des armoiries du plafond peint. Admettons qu'il y ait une possibilité que le contour rouge foncé soit une option permettant d'introduire un signe distinctif entre les armoiries dites « imaginaires » et les autres : cela fonctionnerait avec les armoiries imaginaires du roi d'Orient et du royaume du Maroc, en leur qualité d'armoiries imaginaires. Dès lors, qu'en est-il des armoiries de Suède et du royaume de Jérusalem ? C'est à ce moment précis que nous repensons à cette possibilité que les armes de Suède puissent être en réalité les armoiries imaginaires du roi Arthur, et que celles du royaume de Jérusalem puissent être les armoiries imaginaires de Godefroy de Bouillon. Partant de ce constat, nos quatre armoiries dont les meubles sont cernés de rouge fonctionneraient en tant qu'armoiries imaginaires.

Partant de cette possibilité, il nous faut désormais comprendre quelle serait la légitimité de la présence des ces deux personnages sur le plafond peint sensé, comme nous l'avons démontré, représenter la coalition chrétienne en lutte contre le monde ottoman. Le point commun qui relie le roi Arthur et Godefroy de Bouillon, n'est autre que leur appartenance à ce que l'on nomme les « Neuf Preux ». Le thème des Neuf Preux est apparu au XIV^e siècle dans une chanson de geste de Jacques de Longuyon, intitulée *Les vœux du Paon*, écrite en 1312 pour Thiébaud de Bar, évêque de Liège. Il regroupe neuf héros guerriers, dont trois héros

païens, Hector, Alexandre et Jules César, trois héros bibliques, Josué, le roi David et Judas Macchabée, et trois héros chrétiens, le roi Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon. Ces neuf héros réunis incarnaient l'idéal chevaleresque durant tout le XIV^e et le XV^e siècle. De plus, grâce à la présence des armoiries du Saint-Empire romain germanique et des armoiries imaginaires du roi d'Orient, l'hypothèse d'avoir affaire aux Neuf Preux devient troublante. En effet, l'aigle bicéphale noire sur fond d'or n'était autre que les armoiries imaginaires de Jules César, l'un des trois héros païens, alors que celles du roi d'Orient, avec le soleil, peuvent également être perçues comme celles de Josué, l'un des trois héros de l'Ancien Testament.

Ainsi, nous pensons que les armoiries du Saint-Empire romain germanique, des royaumes de Suède, de Jérusalem et celles du roi d'Orient peuvent faire référence, en leur qualité d'armoiries imaginaires différenciées sur le plafond peint par un contour rouge foncé, à quatre des neuf héros évoqués par Jacques de Longuyon, respectivement Jules César, Josué, le roi Arthur et le chevalier Godefroy de Bouillon. Cette hypothèse devient d'autant plus convaincante lorsqu'on sait qu'à Metz, une xylographie représentant les Neufs Preux datant de la première moitié du XV^e siècle, probablement conçue vers 1450, a été découverte en 1861 à l'intérieur du dos d'un registre des Archives Municipales (ill.185). Seuls trois des quatre héros qu'elle représentait ont été conservés : Josué, David, et Godefroy de Bouillon¹⁶⁷. Tous les trois vêtus d'une armure, ils tiennent dans leur main gauche un bouclier portant leurs armoiries imaginaires. Il est intéressant de remarquer que Josué portait un soleil comme sur le plafond peint, et que Godefroy de Bouillon était représenté pour la première fois avec des armoiries plus élaborées, décrites une vingtaine d'années plus tard dans l'armorial d'André de Rineck : « mi parti au 1 d'or à la bande de gueules chargée de trois alérions d'argent ; au 2 d'argent à la croix potencée d'or¹⁶⁸ ». Plus clairement, cela signifie que ses armoiries étaient composées d'un fond divisé en deux parties verticales, celle de gauche étant constituée d'un fond jaune avec une bande rouge diagonale sur laquelle prennent place trois alérions jaunes (armoiries du duché de Lorraine), et la partie droite d'un fond blanc avec la croix potencée jaune (armoiries du roi de Jérusalem). Sur le plafond peint, les armoiries représentant

¹⁶⁷ MUTELET (M.), *Metz d'Autrefois en un choix iconographique du Moyen Age à la Révolution*, Metz, 1965, p.24 ; VAN DER STRATEN-PONTHOZ (F.), « Les neuf preux, gravure sur bois du commencement du quinzième siècle. Fragments de l'Hôtel-de-Ville de Metz », in *Bulletin de la société d'Archéologie et d'Histoire de la Moselle*, Pau, 1864, p.3-56.

¹⁶⁸ BLANCHARD (J.-C.), *Op.cit.* 2008, n°17 p.50.

Godefroy de Bouillon sont simplement celles du royaume de Jérusalem. Il est donc davantage possible d'affirmer que le plafond a été mis en peinture avant 1450, date de réalisation de la xylographie qui emploie des armoiries largement plus complexes pour ce même personnage. Si nous ne sommes face qu'à quatre des Neuf Preux, il ne faut pas oublier la grande partie du plafond peint disparue dans les décombres. Il est possible d'envisager que les six autres héros guerriers aient pu prendre place aux côtés des quatre conservés.

Cette hypothèse nous amène à concevoir la possibilité d'un système de lecture relativement complexe du plafond peint, qui serait dédoublé. Les quatre tableaux armoriés qui occupent ici notre attention deviennent une clé de lecture essentielle du programme iconographique. Nous pensons qu'ils ont été conçus pour être lus de deux manières différentes selon le message qu'ils doivent émettre. Le premier, qui réunit comme nous l'avons vu la coalition chrétienne invoquée en tant qu'idéal de croisade encore largement présent dans les esprits à la fin du XIV^e siècle et au XV^e siècle, nécessitait la présence des armoiries du Saint-Empire romain germanique, des trois royaumes scandinaves et de Jérusalem. Le second, qui incarne quant à lui l'idéal de chevalerie au travers des Neuf Preux, devait faire figurer des armoiries visuellement identiques aux quatre entités précédentes. Ainsi, ces quatre tableaux armoriés différenciés par des contours rouges participent instantanément à la lecture des deux messages. Nous sommes donc face à un programme iconographique double des armoiries peintes sur les solives. Si cette solution d'interprétation paraît quelque peu complexe de nos jours, il faut toutefois garder à l'esprit que la pensée médiévale disposait d'une toute autre culture visuelle que la nôtre, largement capable de mettre au point un tel système de lecture. En effet, Christian de Mérindol évoque bel et bien dans un article consacré à l'espace et à la hiérarchie du décor, la possibilité d'une « existence de plusieurs programmes et de plusieurs axes de lecture dans [une] même salle¹⁶⁹ ». Ainsi, la représentation de l'un des thèmes de ce roman qui a connu une importante diffusion au XIV^e siècle, ici, l'idéal de chevalerie, entre en interaction avec l'idéal de croisade défini auparavant par les autres armoiries.

¹⁶⁹ MERINDOL (Ch. de), *Op.cit.* octobre 2009, p.44.

II. Présentation et interprétations de la composition picturale des planches

A. Description des planches : étude et premières interprétations des éléments du décor

1. Milieu naturel

Les rinceaux rouges enroulés et ponctués de petites baies en grappe et d'un feuillage relativement important suggèrent un espace naturel sauvage (ill.85). Chaque rangée entre deux solives semble évoquer un milieu forestier ou champêtre précis par une utilisation de cinq types de feuilles d'arbres différents : érable, chêne, vigne, et deux autres difficiles à identifier. Nous pensons à un milieu forestier qui constitue un refuge pour les animaux.

2. Le « bestiaire », ou les rinceaux habités

a) Présentation générale de la composition animalière et classification des créatures

Au sein de la partie conservée du plafond, nous comptons dix-neuf figures. Une vingtième, détruite au moment de la démolition, nous est parvenue grâce à l'unique diapositive de Monsieur Euzenat qui en témoigne. Le jour de la découverte du plafond peint, la beauté et le caractère des animaux impressionnent : l'article de l'*Est Républicain* parle de « feuilles, [de] fleurs, [d'] animaux familiers, un lapin, un furet, un oiseau ; des animaux exotiques, un singe plein d'impudeur ; des animaux fantastiques [qui] renaissent à la lumière du jour ¹⁷⁰ ». Suivant cette brève description, les « inventeurs » du plafond avaient opéré une distinction entre les différents groupes d'animaux, communs, exotiques et fabuleux. En effet, les figures animales peintes sur les planches se divisent en deux catégories de créatures. La première est composée d'animaux réels : les animaux communs, *quasi* omniprésents autour de l'homme médiéval, et les animaux exotiques plus difficiles à rencontrer. La seconde catégorie regroupe quant à elle une série d'animaux fantastiques, fabuleux, hybrides, résultant d'un mélange complexe entre les récits de voyages, les encyclopédies de type « bestiaires » et l'imaginaire médiéval. Toutefois, une telle distinction, logique à notre époque, est un véritable anachronisme : les hommes du Moyen Age étaient convaincus de l'existence de tous ces êtres. Dans la culture médiévale, les animaux fabuleux faisaient partie intégrante des animaux

¹⁷⁰ « Un plafond peint au XIV^e siècle mis à jour dans les décombres de la dernière maison gothique de Metz », *Est Républicain*, 19 janvier 1964, p.2.

exotiques, puisqu'ils appartenait à des mondes lointains, à un Orient fantasmé dont on prenait connaissance à travers les récits de voyage ou les voyages eux mêmes. Cependant, si notre différenciation actuelle des animaux exotiques et fabuleux du Moyen Age est infondée, nous prenons le parti de les dissocier pour des raisons pratiques de classification. Le premier groupe des animaux réels est divisé en deux sous-catégories : celle des animaux communs, faciles à rencontrer pour un homme de la ville et celle caractérisée d'« exotique ». La première comprend deux lapins, un furet, une biche, deux chiens, un sanglier et un ours et la seconde catégorie est composée d'un léopard, de deux lions, de deux singes et d'un éléphant. Le deuxième groupe d'animaux, qualifiés de fantastiques/fabuleux, comprend trois dragons/serpents – dont un de type « amphisbène » disparu pendant la démolition de la maison, un lion-dragon, un poisson-oiseau, un griffon et une licorne.

b) Système de localisation, description, aperçu symbolique et rôle des êtres représentés

Une fois les créatures classées selon ces trois catégories, nous les avons listées en partant du relevé du plafond et de la numérotation instaurée. Pour chaque groupe d'animal, nous partons donc de haut en bas par rapport au relevé (c'est-à-dire de la rangée A à F), puis de gauche à droite. Les animaux présents sur les fragments isolés, l'éléphant et l'amphisbène, sont à la fin de leur groupe et nous leur avons assigné un emplacement supposé en fonction du type de feuillage différent selon chaque rangée. Ainsi, dans les champs « Emplacement sur le plafond » ou « Emplacement supposé sur le plafond », les premiers chiffres correspondent au numéro des grandes planches de droite à gauche, autrement dit le sens d'embranchement des planches à partir du mur, et la lettre correspond quant à elle à la rangée d'animaux. Au sein de ces rangées, la forme serpentine des rinceaux passant tantôt au-dessus, tantôt au-dessous des créatures donne la sensation qu'elles sont « encerclées » dans un espace afin de les séparer visuellement les unes des autres dans la composition. Paradoxalement, cette ligne ondulée de couleur rouge semble les relier entre elles, de manière à suggérer qu'elles fonctionnent ensemble. Ainsi, chaque animal semble évoluer dans la composition, libre de toutes contraintes, comme s'il était dans un milieu naturel, même s'ils sont tous assignés à un emplacement précis, entre deux fleurs schématisées peintes au pochoir. Par exemple, la courbe des ailes du griffon suit parfaitement celle du rinceau dans lequel l'animal s'inscrit (ill.235).

Une fois l'emplacement, la réalisation et l'attitude de chaque animal observés, nous allons procéder à une rapide analyse symbolique de la créature, l'important étant de cerner de manière générale la perception et l'utilité que les hommes du Moyen Age pouvaient en avoir et non de retracer une histoire symbolique de l'animal, la plupart du temps, extrêmement complexe. Pour cela, nous avons tenté de définir à chaque fois la fonction et rôle que l'animal peut jouer au sein de la composition à sa propre échelle, ou lorsqu'il semble entrer en interaction avec d'autres créatures. Ces premières analyses « individualisées », en amont d'une analyse complète du programme iconographique effectuée dans le second temps du troisième chapitre, sont essentielles pour comprendre quelles étaient les positions des animaux invoqués à l'époque du plafond peint, comment on avait l'habitude de les dessiner, quels étaient les conventions de représentation mais aussi leur rôle au sein de la société du XIV^e siècle et l'image que l'on pouvait en avoir. Pour illustrer nos propos, nous avons eu largement recours à des enluminures françaises, anglaises et italiennes qui témoignent de l'usage d'une iconographie ou d'une coutume encore en vigueur à l'époque de notre plafond peint. C'est pour cette raison que nous avons sélectionné des œuvres conçues ou reproduites durant le XIV^e siècle et la première moitié du XV^e siècle.

(1) **Animaux communs**

(a) **Sanglier**

Emplacement sur le plafond : 11b-(12b ?)/C (ill. 92, 238 et 240)

L'animal n'est pas conservé dans son intégralité. La seule partie distincte correspond à son arrière-train : les deux pattes arrière et la queue en tire-bouchon. Cette queue particulière, la présence de sabots ainsi que la couleur foncée du corps suggèrent qu'il devait s'agir d'un sanglier. Il est chassé par les deux chiens qui se dirigent dans sa direction : celui qui se tient à sa gauche est en train de flairer sa piste, le lévrier, en dessous de lui, s'apprête à lui bondir dessus.

Le *Livre de la Chasse* de Gaston II, dit « Phoebus », comte de Foix, est un ouvrage majeur de la fin du XIV^e siècle. Réalisé entre 1387 et 1389 pour Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, ce chef-d'œuvre de vénerie est composé de quatre livres. Il décrit les sangliers qui faisaient partie de la catégorie dite des « bêtes noires » et les différents moyens de le capturer.

Au sein de l'exemplaire datant du début du XV^e siècle conservé à la Bibliothèque Nationale de France, deux enluminures relatives aux sangliers sont intéressantes à mettre en relation avec le motif de notre plafond peint. (ill.241 et 242)

(b) Chien sans collier

Emplacement sur le plafond : 7b-8b/C (ill.93,233 et 243)

Ce chien est peint sur deux planches, entre le lapin qui se tient sur ses deux pattes arrière et le sanglier. La partie avant de son corps est peinte sur une planche et l'arrière-train ainsi que sa queue sur la deuxième. Il est placé à gauche du lapin aux aguets. Le contour noir de l'animal est largement endommagé, puisque de nombreuses écailles de polychromie se sont soulevées et ont disparu depuis l'état de conservation de 1964 connu par une photographie, principalement au niveau de la tête (ill.233). Nous arrivons toutefois encore à distinguer l'animal dans son ensemble, mais aussi à remarquer la finesse d'exécution dont le peintre a fait preuve, notamment pour les pattes. Quelques traits noirs fins et ondulés sur ses pattes arrière laissent deviner un poil légèrement frisé. La patte avant par exemple, est peinte de manière réaliste. En effet, la posture choisie pour le chien, à quatre pattes avec la tête baissée, nécessitait pour être juste d'un point de vue anatomique que l'épaule de la patte avant, plus précisément l'omoplate, soit à la même hauteur que la ligne du dos de l'animal, ce qui est le cas ici. Ce détail, qui paraît anodin puisque logique, permet toutefois de reconnaître que le peintre du XV^e siècle avait une bonne connaissance de l'anatomie animale, certainement parce que cet animal était courant et facile à observer, chose qui, comme nous le verrons pour certaines créatures, ne semble pas toujours être le cas.

Ici, le chien semble être à l'affût d'une proie. D'après la photographie en noir en blanc de 1964, son regard est dirigé vers le haut et, la tête baissée, il renifle le sol comme s'il avait flairé un animal, certainement le sanglier qui se trouvait juste devant lui. Ce chien de chasse ressemble fortement aux chiens de chasse anglais de la race des « Setter anglais », qui furent vraisemblablement introduits sur le territoire français au XIV^e siècle, lors de la Guerre de Cent Ans.

(c) Lapin

Emplacement sur le plafond : 4b-5b/C (ill.94, 231 et 244)

Le lapin se tient à droite du chien sans collier et à gauche du poisson-oiseau. Sa réalisation, d'un point de vue anatomique, est assez proche de la réalité. Aucune couleur ne semble avoir été prévue, seules les lignes noires qui servent de contour permettent de définir l'animal sur le fond brun. La position particulière de l'animal, sur les deux pattes arrière, le corps dirigé vers la gauche et la tête retournée vers la droite crée une forte torsion qui marque une attitude d'inquiétude : le lapin est aux aguets. Nous remarquons en effet sur une photographie de 1964 que les trois griffes de la patte avant du lapin sont sorties. L'emplacement du lapin explique clairement son attitude : il semble prêt à se défendre du furet placé juste au dessous de lui, légèrement à sa droite. Cette posture conférée au lapin est courante dans les représentations cynégétiques. Nous la retrouvons d'ailleurs sur l'une des poutres d'un plafond peint du XV^e siècle conservé au château des Archevêques de Narbonne à Capestang (ill.245).

(d) Lévrier

Emplacement sur le plafond : (9b-(10b)-11b-/D (ill.95, 239 et 246)

Ce chien est placé à gauche du dragon et en dessous du sanglier. L'animal n'est conservé qu'à moitié : la tête, l'avant de son corps et ses deux pattes avant sur une planche, puis l'extrémité de sa queue sur une troisième planche, la seconde planche étant manquante. La position de ses deux pattes avant semble indiquer qu'il est en train de bondir, ce qui est renforcé par la direction de sa tête et de son regard vers le haut, mais aussi par les oreilles en arrière qui suggèrent la vitesse de course de l'animal. Il porte un collier noir à pointes métalliques, symbole de l'intervention humaine sur l'animal. Comme démontré ci-dessus, le chien est en train de chasser le sanglier. Le groupe « chiens/sanglier » fonctionne ensemble. Grâce aux deux pattes avant levées et pliées, le mouvement de l'animal est suggéré pour représenter la vitesse de sa course.

Le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais est un manuscrit français de la fin du XIV^e siècle où l'on découvre une trentaine de *Fables d'Esopé*¹⁷¹. L'une d'entre elles, enluminée, représente la célèbre fable du loup et du chien, connue par ce dialogue que les deux animaux entretiennent sur la qualité de leur vie, l'une sauvage, l'autre domestique. Le loup, certes, affamé, ne donnerait pour rien au monde sa liberté, qui, chez le chien, est rendue impossible par la laisse et le collier. Il est intéressant de voir ici à quel point le chien de l'enluminure est proche de celui du plafond messin (ill.247). Si leur activité et postures sont différentes, puisque l'un est assis pour discuter, l'autre s'apprête à bondir pour chasser, ils sont *quasi* identiques par le dessin. Les têtes sont peintes selon la même inclinaison, les oreilles sont toutes les quatre en arrière et les colliers sont identiques.

Dans le *Livre de la Chasse* de Gaston Phébus enluminé au XV^e siècle, les chiens de chasse omniprésents, se trouvent tantôt sans collier, tantôt avec des laisses reliées à des colliers relativement simples, constitués d'un bandeau de cuir et d'une boucle en métal pour les fermer. Les deux seules races de chiens dotées d'un collier noir à pointes métalliques ne sont autres que le dogue et le lévrier équipés pour l'affût du sanglier (ill.248). En effet, le collier à pointes métalliques avait un usage défensif en cas d'attaque du sanglier. Le chien du plafond messin ne ressemble pas dans sa morphologie à un dogue, il est donc certain qu'il s'agisse d'un lévrier. La représentation des lévriers en train de chasser semble obéir à une convention de représentation : ils étaient peints en blanc, les oreilles en arrière, avec ce fameux collier autour du cou. Aux folios n°10r°, 10v° et 11r° de la *Vie de saint Clément*, manuscrit messin de la fin du XIV^e siècle conservé actuellement à la Bibliothèque Nationale de France, nous apercevons des lévriers représentés de cette manière, aux côtés d'une autre race de chiens proche du second chien du plafond¹⁷² (ill.309 à 311).

Aussi, nous retrouvons cette iconographie au sein d'autres plafonds peints médiévaux conservés en France, comme celui du château des Archevêques de Narbonne à Capestang, ou encore les plafonds peints de l'Hôtel de Brignac à Montagnac peints au XV^e siècle. Sur la face B de la poutre V du plafond peint de Capestang, nous remarquons la présence de chiens

¹⁷¹ TESNIERE (M.-H.), *Bestiaire médiéval- Enluminures*, Paris, 2005, p.128, ill. p.130.

¹⁷² *Vie de saint Clément*, début du XIV^e siècle, Paris, BnF, département de la Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5227.

de chasse, dont l'un d'entre eux, en pleine course, est peint en blanc avec les oreilles en arrière et porte un collier (ill.249). On retrouve d'ailleurs ce lévrier sur la face A de la poutre III du même plafond peint (ill.250). L'un des closoirs des plafonds peints de Montagnac est également décoré d'un lévrier aux mêmes caractéristiques iconographiques (ill.251). À Carcassonne, l'un des closoirs du plafond peint datant du XV^e siècle découvert au n°51 rue de Verdun est réservé à la représentation d'un lévrier blanc à collier. Enfin, sur le plafond peint du cloître de la cathédrale de Fréjus, mis en peinture au XIV^e siècle, nous apercevons également une scène de chasse constituée d'un sanglier pourchassé par un lévrier doté d'un collier (ill.252). Ce motif n'est donc pas une singularité du plafond peint messin mais semble au contraire être largement récurrent dans les décors intérieurs du XV^e siècle.

(e) Furet

Emplacement sur le plafond : 3b-4b/D (ill.96, 234 et 253)

Le furet s'étend sur deux planches : le corps entier et la naissance de sa queue sur la largeur d'une planche, le reste de la queue sur l'autre planche. Il est placé à la droite du dragon assis, à gauche du lion retourné, et légèrement en dessous à droite du lapin aux aguets. L'animal est extrêmement bien réalisé. Son corps est parcouru de traits noirs très fins qui font ressortir son pelage et la queue de l'animal est quant à elle très finement travaillée. Le peintre a réussi en quelques traits à donner la sensation parfaite d'une queue de furet volumineuse et touffue, le poil en broussaille. Sa tête est légèrement tournée de trois-quarts, de façon à ce que l'on voit l'expression de l'animal marquée par ses deux yeux rivés vers le haut (ill.153). De plus, avec sa patte avant gauche dont les trois immenses griffes sont sorties, nous comprenons qu'il est prêt à bondir sur le lapin qui se tient juste au dessus de lui. La présence d'un collier muni d'un grelot au cou du furet révèle l'intervention humaine, qui, en apprivoisant l'animal, le destinait à la chasse aux lapins. L'ajout d'un collier pourrait-être également envisagé comme un attribut permettant de distinguer le mustélidé d'un renard. En effet, bien que leur taille et aspect soient différents dans la réalité, l'animal ici représenté sur le plafond est proche d'un renard. Toutefois, nous savons que les furets, qui disposent également de queues touffues comme le renard, étaient utilisés pour la chasse alors que le renard était un animal chassé et non apprivoisé pour cette activité. Dès lors, si l'aspect de l'animal peut prêter à

confusion, la présence d'un collier et son emplacement en dessous d'un lapin permettent de l'identifier comme un furet.

Dans son *Livre de la chasse*, Gaston Phébus décrit la méthode à adopter pour chasser et prendre les lapins : « on dispose sur les trous [du terrier] des filets en forme de nasse et par le seul laissé libre, on envoie un furet affamé qu'on a muselé par crainte qu'il ne tue les lapins à l'intérieur, les dévore et ne ressorte du trou qu'au bout de quelques jours¹⁷³ ». En plus d'être décrite, cette méthode de chasse, appelée furetage, est représentée dans l'un des exemplaires du livre réalisé au XV^e siècle conservé à la Bibliothèque Nationale de France (Ms Français 616), au folio n°92 (ill.254). Aussi, une drôlerie du psautier anglais réalisé dans la première moitié du XIV^e siècle, plus connu sous le nom de *Psautier de la reine Marie* (*The Quenn Mary Psalter*, conservé à la British Library : Ms Royal 2 B VII), est célèbre pour sa représentation du furetage (ill.255). On y découvre un furet, qui, comme celui de notre plafond, ressemble étrangement, par sa morphologie et la couleur rousse de son pelage, à un renard. Il est important de noter ici l'absence de muselière et de laisse comme le mentionnait Gaston Phébus, système de sécurité également absent sur le furet messin, simplement muni d'un collier doté d'un grelot. Nous remarquons au passage que ce type de collier à grelot est analogue à ceux des trois têtes de chien présentes sur les armoiries du royaume du Portugal sur la solive moitié de solive Va (pl.55). On sait qu'au Moyen Age, l'emploi des grelots ne se limitait pas aux animaux domestiques mais qu'ils étaient également utilisés pour des animaux sauvages apprivoisés. Ils facilitaient leur localisation¹⁷⁴.

(f) Biche

Emplacement sur le plafond : 7b-8b/E (ill.97, 219 et 256)

La biche est peinte sur la largeur d'une seule planche, à gauche du griffon. Assez proche de la figure d'un cheval ou d'un âne de prime abord, c'est parce qu'elle est dotée de grandes oreilles, d'un front proéminent, de grandes pattes pliées et d'une petite queue que nous l'identifions comme une biche. Un âne aurait sans doute été dessiné avec des pattes plus

¹⁷³ BISE (G.), d'après Gaston PHOEBUS, *Le livre de la chasse de Gaston Phoebus, comte de Foix*, Milan, Fribourg, 1978, p.72.

¹⁷⁴ MONFORT (C.), « Les grelots – études d'objets archéologiques et sonores », *Histoire et images médiévales*, n°38, juin-juillet 2011, p.12-19.

courtes, une queue plus fine et plus longue, mais aussi avec une crinière. Comme pour le furet, nous retrouvons une série de traits noirs minces qui marquent les poils de l'animal. Encore une fois, la gamme de couleur utilisée est quasi nulle, la forme de l'animal étant définie par ses contours noirs sur le fond brun. Sa posture, proche du repos, lui confère une attitude relativement sereine. Elle est allongée sur le sol, le corps tourné vers la gauche et la tête tournée de trois-quarts vers la droite. Le museau ouvert de l'animal laisse apparaître sa langue prête à attraper les trois petites baies de couleur rose-orangé qui se trouvent devant lui. La position des deux pattes avant est assez étrange : elles sont serrées l'une contre l'autre et recroquevillées comme si la place manquait pour les étendre un peu plus, alors que l'espace de la planche suivante ne présente aucun élément qui pourrait faire obstacle. Dès lors, nous pensons que cette posture est peut-être due au passage de la poutre transversale relativement proche du motif (ill.85).

Cet animal fait référence au contexte de la chasse, déjà évoqué à propos du sanglier et du lapin, chassés par les chiens et le furet. Au Moyen Age, les cervidés appartenaient à la catégorie d'animaux chassés appelée « bêtes rouges », qui comprenait les cerfs, les biches, les daims et les chevreuils. Au-delà de l'objectif premier d'établir une sorte de manuel des méthodes et des techniques de vénerie employées la fin du Moyen Age, la première partie du *Livre de la chasse* de Gaston Phébus consiste en un répertoire des proies, au sein duquel sont déclinés les cervidés. Le folio n°16 du manuscrit Ms. Français 616 présente le cerf et toute sa nature. La biche couchée à droite de la composition est représentée certes inversée, mais dans la même posture que celle du plafond peint messin (ill.257).

(g) Lapin

Emplacement sur le plafond : (10b ?)-11b/F (ill.98 et 258)

Ce lapin n'est conservé qu'à moitié. Il est en train de brouter de l'herbe au sol, qu'il retient de ses pattes avant. Son regard est dirigé vers le haut, comme s'il était en train de s'assurer que rien ne puisse le surprendre lors de son repas. Il semble inquiet certainement par rapport au lévrier qui se situe juste deux rangées au-dessus de lui. Sa réalisation est proche de l'autre lapin, notamment dans les contours réalisés par cette même ligne noire. Les oreilles sont traitées de la même manière, ainsi que la courbe du front, et l'œil est comparable à tous les yeux des animaux du plafond.

(h) Ours muselé

Emplacement sur le plafond : 6b-7b/F (ill.99, 220, 235 et 259)

La figure de l'ours est peinte sur deux planches à gauche du léopard. Il porte un collier avec un anneau représenté de façon à ce que l'on se rende compte qu'il est épais, voire lourd, étant donné l'envergure de l'animal. Il porte également une muselière reliée au collier. Dans son ouvrage intitulé *L'ours, histoire d'un roi déchu*, Michel Pastoureau, grand spécialiste de l'histoire et du symbolisme des animaux du Moyen Age et en particulier de l'ours, précise qu'à partir du XIII^e siècle, l'animal, en plus d'être « humilié dans les fables et les contes d'animaux », était conduit « sur les places de foire et de marché, enchaîné, emmuselé, dansant ou se livrant à de pauvres acrobaties, accompagnant des jongleurs et des bateleurs auxquels il [obéissait] comme une sorte de bouffon triste et résigné¹⁷⁵». L'ours muselé peint sur le plafond fait référence à ces pratiques de dévalorisation et d'asservissement de l'animal. La présence du collier et de la muselière implique l'intervention humaine auprès de l'ours. Le contrôle de l'homme sur l'animal sauvage est mis en évidence, de la même manière que la puissance de l'Église chrétienne sur le paganisme dans lequel l'ours était considéré comme le roi des animaux. En effet, l'ours « apparaissait comme le plus dangereux de tous les animaux indigènes, et même comme une créature du diable¹⁷⁶». Ainsi, pour ridiculiser l'animal et montrer la suprématie de l'Église, on le présentait « comme un animal soumis, dompté, presque "domestique" au sens médiéval du mot¹⁷⁷», qui implique qu'est "domestique" tout animal vivant dans la demeure de l'homme ou dans le voisinage de celle-ci¹⁷⁸. Michel Pastoureau reproduit ainsi dans son étude le décor de l'une des marges d'une bible anglaise de la seconde moitié du XIV^e siècle conçue vers 1360, représentant un ours « bête » (ill.260). Cette pratique, apparue au XIII^e siècle, consistait à capturer un ours, à le museler et l'enchaîner sur un poteau solide pour qu'il soit ensuite attaqué par plusieurs chiens. Cette attraction cruelle qui amusait le public, était toujours en vigueur à la fin du XIV^e siècle selon le témoignage du chroniqueur Jean Froissart. Elle était réservée aux champs de foire ainsi

¹⁷⁵ PASTOUREAU (M.), *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, 2007, p.227.

¹⁷⁶ *Ibid.* p.123.

¹⁷⁷ *Ibid.* p.124

¹⁷⁸ *Ibid.* note 1 p.352.

qu'aux places de villages¹⁷⁹. Il nous semble dès lors opportun de rappeler que la maison rue du Change était à proximité immédiate du Champ à Seille, place sur laquelle devait se produire ce genre de divertissements et devaient certainement passer les montreurs d'ours.

(2) Les animaux réels exotiques

(a) Singe debout

Emplacement sur le plafond : 5b-6b/B (ill.100, 231 et 261)

Le singe, debout sur les deux pattes arrière, prend place sur deux largeurs de planches. Ses deux pattes avant sont quant à elles croisées et pendantes, et son visage, très peu lisible, est représenté de face. Les pattes arrière du singe, d'une morphologie semblable à celle des jambes humaines, ont toutefois des griffes recouvertes de touffes de poils pendantes. Les pattes avant se rapprochent également des bras humains avec des mains aux longs doigts minces. Au niveau de son « bras » gauche, le peintre a pris soin de représenter des touffes des poils aux courbes propres à son style. Aussi, nous pouvons remarquer la présence d'une série de lignes noires très fines servant à rendre compte des poils de l'animal. Le postérieur du singe, très marqué, ressort du reste de l'animal à la fois par sa position mais surtout par une touche de beige clair qui contraste avec le reste du corps relativement sombre.

(b) Lion

Emplacement sur le plafond : 1b/D (ill.101, 221, 236 et 262)

La particularité de cette figure réside dans son orientation par rapport au reste de la composition animale. Elle est la seule créature, avec l'éléphant, à être représentée de cette façon, tournée à 90° vers la gauche par rapport aux autres animaux (ill.85). À ce stade de la description, nous ne sommes pas en mesure d'en connaître la raison. Cet animal pourrait éventuellement marquer une extrémité du plafond, ou alors avoir été peint de la sorte par simple manque de place. Quoi qu'il en soit, nous sommes convaincus que cet élément, qui peut paraître curieux à l'heure actuelle, avait une signification pour la composition et ne semble pas relever d'une fantaisie de la part du peintre ou du commanditaire. L'animal est

¹⁷⁹ *Ibid.* p.231

donc peint sur la largeur d'une seule planche. Il est assis, tourné vers la gauche et s'apprête à se nourrir des trois petites baies juste devant lui, à en juger par sa gueule ouverte où l'on distingue les crocs et la langue. Celle-ci est peinte en rose-orangé, de la même façon que l'œil et l'oreille de l'animal. La crinière abondante est réalisée avec le même style que celui des poils des autres animaux : lignes ondulées noires qui forment les contours des touffes de poils. On remarque que l'arrière-train de l'animal est fortement analogue à celui du griffon, pour la bonne et simple raison qu'il s'agit dans les deux cas de parties félines. Ainsi, le peintre, qui avait sa propre façon de représenter les lions, a utilisé ce motif pour composer son être hybride. En effet, comme pour le griffon (ill.282), la queue, épaisse et ondulée passe entre les deux pattes arrière du lion et vient se loger à la verticale devant le corps de l'animal. Aussi la patte arrière gauche présente des petites touffes de poils identiques à celles du griffon et à celles du lion des armoiries du royaume de Bohême (pl.53).

(c) **Singe penseur**

Emplacement sur le plafond : 2b/E (ill.102, 222, 237 et 263)

Le singe est assis de profil et dirigé vers la droite par rapport au sens de lecture des rangées décoratives. Cette figure est plus étonnante que le singe debout sur ses deux pattes arrière. Les contours de l'animal sont bien conservés ainsi que les minces traits noirs qui servaient à matérialiser les poils. Sa posture est marquante, voire amusante puisqu'il est représenté assis comme s'il se tenait sur une branche, le poignet droit reposant sur le genou droit, et le « bras » gauche plié avec la « main » qui vient s'appuyer contre le menton. Cette posture, accentuée par le regard de l'animal dirigé vers le haut semble le plonger dans une réflexion intense, comme s'il était figé à jamais dans ses pensées. Toutefois, la symbolique animale présente le singe comme un animal connu pour ses capacités à imiter, à « singer » le comportement humain. Michel Pastoureau souligne clairement qu'au Moyen Age, le singe « [représentait] l'animal diabolique par excellence : c'est un hypocrite, un simulateur, un être obscène et d'une laideur effroyable¹⁸⁰ ». Il ne faut donc en aucun cas voir ici un animal doté d'une intelligence quelconque, mais un être considéré diabolique dans la pensée médiévale, reproduisant les attitudes de l'homme. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il était souvent

¹⁸⁰ *Ibid.* p.229.

représenté dans les marges des manuscrits gothiques. En effet, on le retrouve au sein des drôleries et autres « babouineries » qui venaient agrémenter l'écriture.

Le *Bréviaire franciscain*, réalisé en Lombardie pour Marie de Savoie en 1430 et aujourd'hui conservé à la bibliothèque-médiathèque de Chambéry, présente dans la marge inférieure du folio n°319 un singe de ménagerie princière reconnaissable par la ceinture rouge dotée d'un anneau qu'il porte au niveau du bassin (ill.264). La posture assise de profil de l'animal qui se tient le menton avec la patte avant, mais aussi l'attitude pensive sont identiques à celles du singe messin, à l'exception près que le singe italien a le regard dirigé vers le bas, alors que le singe messin semble chercher l'inspiration dans les airs.

(d) Léopard

Emplacement sur le plafond : 2b-3b-4b/F (ill.103, 237 et 265)

Le Léopard est le seul animal conservé qui s'étende sur trois largeurs de planches. La tête, le buste et les deux pattes avant sont peints sur la planche n°4b, le corps, les deux pattes arrière et 4/5^e de la queue sur la planche n°3b, puis l'extrémité sur la planche n°2b. Il est placé à droite de l'ours. Le corps de profil est dirigé vers la gauche et sa tête est de face. La figure du léopard n'est autre qu'un lion avec la tête de face tirant la langue. Il est d'ailleurs le seul animal à tirer la langue de façon aussi frappante alors qu'il ne semble pourtant pas être sur le point de se nourrir. Son visage est finement dessiné par rapport au reste du corps. On distingue des traits au dessus des yeux qui ressemblent à des rides de front et qui pourraient peut-être évoquer une expression. Le léopard est le seul animal du plafond pour lequel nous pouvons voir les deux yeux et les deux oreilles, si l'on excepte le visage du singe debout malheureusement endommagé. Le corps et la longue queue de l'animal sont mouchetés.

Au Moyen Age, le léopard était très souvent représenté avec le corps de profil et la tête de face. Ses représentations étaient éloignées de l'aspect véritable de l'animal, parce qu'il s'agissait en réalité d'un lion transformé. Le léopard était devenu symboliquement le « mauvais lion » et servait ainsi à figurer les mauvais aspects du roi des animaux. En héraldique par exemple, s'il dispose des mêmes caractéristiques iconographiques que le lion, il est toutefois devenu facilement reconnaissable par sa tête tirant la langue et tournée de face, comme sur les armoiries du royaume d'Angleterre. Ces armoiries sont d'ailleurs connues à Metz sur les deux plafonds peints contemporains, à savoir *le plafond aux armoiries* provenant

du n°12 rue des Clercs (ill.322 et 323) et le plafond très incomplet provenant du n°28 rue de la Chèvre dont il ne reste que trois poutres (ill.330 et 331).

Si le léopard peint sur les planches ressemble toutefois, par sa morphologie, à un animal long et fin de type mustélidé comme une belette voire une fouine, nous sommes pourtant convaincus qu'il s'agit d'un léopard : la tête de face tirant la langue est une convention de représentation définie à l'époque et le pelage moucheté semble être un attribut irréfutable.

(e) Éléphant

Emplacement sur le plafond : 0a/A (ill.104 et 266)

L'emplacement précis de l'éléphant, peint sur une planche appartenant à la série « a » n'est pas connu à l'heure actuelle. Nous savons toutefois qu'il devait être situé dans la rangée décorative A par rapport au type de feuilles qui l'entourent. A l'instar du lion, il n'a pas été peint dans le même sens que les autres animaux. Aussi, seule la moitié supérieure de l'animal nous est parvenue, étant donné qu'il manque les pattes. Elles devaient vraisemblablement être peintes sur une seconde planche. Cela dit, l'état de conservation de l'animal est remarquable : la peinture rouge foncé qui recouvrait le corps de l'éléphant et la *quasi* totalité des contours noirs sont conservés.

Cet éléphant résulte d'un curieux mélange entre un cheval et quelques éléments iconographiques d'éléphants incontournables. En effet, la majeure partie de son corps est celui d'un cheval notamment sa tête protégée par un chanfrein et dotée d'une crinière. Les éléments du motif qui évoquent sans conteste un éléphant ne sont autres que sa trompe, sa queue et l'équipement constitué d'une selle sur laquelle est aménagée une tour. Si l'animal ne ressemble pas à un éléphant, c'est parce qu'une grande majorité des hommes du Moyen Age et de manière certaine le peintre du plafond n'avaient jamais vu d'éléphants de leur propres yeux. Cette créature était davantage connue des voyageurs, marchands, pèlerins et chevaliers, qui avaient eu l'occasion lors de leur périple de rencontrer l'animal. Dès lors, les peintres devaient imaginer l'animal d'après des témoignages oraux, des dessins et surtout des textes, puisque l'éléphant était largement mentionné par les auteurs antiques. Dans son ouvrage intitulé *Les éléphants, piliers du monde*, Robert Delort explique parfaitement la méconnaissance médiévale de l'animal : « la disparition des éléphants de guerre puis de cirque ou de prestige avait fait pratiquement perdre tout contact réel entre la bête et les

populations occidentales. Le retour de l'éléphant dans les cirques, au sens actuel du terme, a été précédé d'une grande absence médiévale et moderne, et donc de la méconnaissance physique d'une bête abondamment mentionnée par les auteurs et les traditions antiques ou chrétiennes. » Il ajoute que « l'iconographie les représente de moins en moins reconnaissables, avec des oreilles plates ou pendantes, des boutoirs, des canines et un groin de porcs. [...] De l'éléphant, le Moyen Age occidental ne se souvient que de la trompe et des défenses, d'où ces illustrations aberrantes¹⁸¹ » (ill.267). Ce genre d'éléphant irréaliste n'était pas inconnu de la décoration des plafonds du XV^e siècle, à en juger par la présence d'une créature de ce type sur le plafond peint du n°51 rue de Verdun à Carcassonne, par exemple, qui est identifiable à un éléphant de la même manière que pour le nôtre, seulement grâce à la présence de la trompe et de la tour sur le dos (ill.268). Quoi qu'il en soit, le dessin de l'éléphant du plafond messin, plus que sa réalité anatomique certes, est extrêmement soigné, notamment pour l'équipement de l'animal largement décoré de lignes ondulées et de quadrillages noirs. L'éléphant, dont le regard est dirigé vers le haut, semble s'apprêter à se nourrir des petites baies situées juste devant sa gueule ouverte.

De prime abord, la présence de l'équipement -chanfrein, selle et tour- nous fait penser à un éléphant de guerre. Durant l'Antiquité, on sait que ces animaux gigantesques avaient été utilisés lors de grandes batailles pour effrayer l'ennemi (ill.269). D'ailleurs, le plafond peint du cloître de la cathédrale de Fréjus contient deux éléphants portant une tour sur leur dos analogues à celui du plafond messin (ill.270 et 271). Selon Colette Dumas et Georges Puchal, « un certain nombre d'images des entrevous du cloître pourraient se rapporter à l'illustration des exploits orientaux d'Alexandre. [...] Par exemple, une image d'éléphant porteur de tour devient le signe d'une bataille se déroulant en Orient, à l'instar de la victoire d'Alexandre sur Poros, roi de l'Inde, dont les armées sont équipées de troupeaux de pachydermes¹⁸² ». Au folio n°33 du *Livre des Merveilles du Monde* de Marco Polo (Ms. 2810 conservé à la BnF), un éléphant doté d'une tour porte deux archers sur son dos (ill.272). Selon, Marie-Thérèse Gousset, « la scène de combat à laquelle participent les archers transportés à dos d'éléphant

¹⁸¹ DELORT (R.), *Les éléphants, piliers du monde*, Paris, 1990, p.89.

¹⁸² DUMAS (C.), PUCHAL (G.), *L'imagier de Fréjus : les plafonds du cloître de la cathédrale*, Paris, 2001, p.64.

évoque les nombreux exploits guerriers de l'empereur. »¹⁸³ Dès lors, il est tout à fait possible, en lien avec l'idée de croisade et de lutte contre les Ottomans présente au sein du programme iconographique armorié des solives du plafond messin, que notre éléphant, de même manière que ceux du plafond peint de Fréjus ou du *Livre des Merveilles du Monde*, évoque le contexte de bataille en Orient. Cela dit, en Inde comme en Asie, les éléphants domestiques pouvaient également être employés à la chasse, notamment pour rabattre les troupeaux sauvages. L'éléphant de chasse était surtout réservé aux princes et aux puissants lors des chasses nobles. Quoi qu'il en soit, l'équipement de l'animal implique, comme les colliers du chien et du furet ou encore la muselière de l'ours, la présence humaine, capable d'appivoiser, de domestiquer et de dresser le plus grand des animaux terrestres. Représenté sans défenses et doté d'une armure, l'éléphant, devenu ainsi inoffensif, évoque la maîtrise de l'homme sur les animaux considérés comme extrêmement dangereux. Dans l'imaginaire médiéval, ils étaient chassés par les dragons et les griffons, créatures, qui, nous le verrons, sont également présentes sur les planches du plafond peint parmi d'autres créatures fabuleuses.

(3) Les créatures fabuleuses

(a) Lion-dragon

Emplacement sur le plafond : 3a-4a/ A (ill.105, 223, 224 et 273)

L'animal relève d'une association curieuse de plusieurs natures. En effet, il apparaît clair que cette figure résulte d'un mélange des caractéristiques stylistiques adoptées par le peintre pour représenter les lions, les dragons et la figure humaine. Si les pattes avant de l'animal semblent pourtant proches des pattes arrière des lions -lion reversé et partie féline du Griffon (ill.262 et 282)-, elles sont toutefois proches des pattes avant du dragon, notamment dans leurs proportions manifestement plus importantes (ill.278). Cela dit, les poils des pattes sont proches de ceux du lion. L'animal est doté d'une queue qui vient se reposer à l'avant du corps. Elle est proche, dans son style, de la queue du lion et du griffon. La tête de l'animal, tournée de trois-quarts, est singulière : on aperçoit les deux yeux, le nez proche d'un nez humain, et la gueule, qui ressemble à une bouche humaine dont le sourire semble davantage

¹⁸³ GOUSSET (M.-T.), *Le livre des Merveilles du Monde, Marco Polo*, Paris, 2002, p.48.

forcé et grotesque qu'effrayant. D'ailleurs, les dents de l'animal sont bel et bien des dents carrées proches de dents humaines et non des crocs de félin. L'autre singularité de l'animal n'est autre que son dos « reptilien » évoqué par des ondulations de la ligne noire du contour. Cette forme est d'ailleurs perceptible sur la queue du reptile-dragon ainsi qu'au niveau de la nuque et de la colonne du dragon (ill.276 et 278).

(b) Licorne

Emplacement sur le plafond : 7a/A (ill.106, 230 et 275).

En 1964 déjà, la figure de la licorne était malheureusement très endommagée, notamment au niveau du sommet de la tête et de la corne, puis de l'extrémité de la queue. Depuis, la couche picturale a connu plusieurs soulèvements, particulièrement au niveau de l'œil de l'animal et de ses pattes avant (ill.230). Le contour noir reste bien visible. Avec le lion-dragon, la licorne est le second animal du plafond conservé intégralement couché. Elle est couchée en rond et sa tête repose sur les deux pattes avant croisées. Le cliché en noir et blanc de 1964 est important puisqu'elle n'avait pas les yeux fermés. Par conséquent, elle ne dormait pas. Au contraire, sa pupille noire était dirigée vers le haut, certainement en direction d'un autre animal situé dans une rangée supérieure, comme si elle ne trouvait pas la sérénité pour s'endormir.

Apparue dans l'art occidental dès le XII^e siècle sous la forme d'un cheval blanc, d'un âne voire d'un cervidé doté d'une corne sur le front, la licorne est un animal fantastique puissant, solitaire et téméraire au caractère ambivalent : son côté bénéfique, marqué par sa pureté, évoque le Christ ou encore la Vierge Marie ; son penchant maléfique, quant à lui, la définit démoniaque et impitoyable¹⁸⁴. « La licorne [...] n'était guère connue avant la Renaissance. Les lettrés du Moyen Âge savaient qu'il existait, quelque part en Orient, un quadrupède unicolore, mais pour eux ce n'était que l'une des nombreuses créatures qu'ils n'avaient jamais eu l'occasion d'observer, au même titre que l'éléphant ou le lion¹⁸⁵ ». Au sein du monde animal, « la licorne, dont la seule amie, très rarement citée, semble avoir été la colombe, a

¹⁸⁴ GUEDRON (M.), (dir.), « La licorne » in *Monstres, merveilles et créatures fabuleux*, Paris, 2011, p.206-210.

¹⁸⁵ FAIDUTTI (B.), (sous la direction de Lucien BELY), *Images et connaissances de la licorne : fin du Moyen Âge – XIX^e siècle*, Thèse de Doctorat de l'Université de Paris XII (Sciences littéraires et humaines), 1996, t.1 p.26.

longtemps eu pour ennemi naturel l'éléphant, à la suite d'une confusion avec le rhinocéros, dont nous avons rendu responsable Isidore de Séville (ill.274). À la fin du Moyen Age, elle vit donc soudain se dresser devant elle un nouvel adversaire, le redoutable lion, avec lequel elle n'entretenait, dans la tradition des bestiaires, pas de lien particulier¹⁸⁶».

Toutefois, le problème ici est iconographique. Dans la pensée médiévale, la chasse à la licorne n'était pas chose aisée. On sait qu'elle était vulnérable uniquement lorsqu'elle s'endormait dans le giron d'une jeune pucelle, où elle se sentait complètement en sécurité. Une fois le piège tendu, il devenait simple de l'approcher pour la tuer. Or, dans ce qu'il reste du plafond peint, il n'y a pas de jeune femme, ni aucun autre être humain, ce qui laisse la question en suspens. À partir de cette licorne, il y a donc plusieurs hypothèses envisageables. La première, peu probable, serait qu'il y avait une jeune pucelle représentée dans la rangée supérieure disparue au moment de la démolition de la maison. Ainsi, la licorne serait sur le point de s'endormir. Cela nous paraît néanmoins peu probable étant donné qu'il n'y a aucune représentation humaine sur le plafond peint. La seconde hypothèse serait qu'il n'y avait pas de jeune fille, que la licorne se repose, mais n'arrive pas à s'endormir paisiblement, ce qui expliquerait qu'elle garde un œil ouvert sur ce qui l'entoure afin de ne pas se faire prendre. Une autre possibilité envisageable serait que la présence de la jeune pucelle soit sous-entendue par l'attitude de la licorne, de la même manière que la présence humaine est sous-entendue derrière l'ours muselé, le furet avec le collier, et l'éléphant cuirassé. Dès lors, cette licorne pourrait également évoquer la victoire humaine sur l'animal sauvage pris au piège parce que devenue imprudente, d'autant plus qu'elle est une créature difficile à chasser. Enfin, la dernière solution pourrait être plus simple : faire référence à la licorne comme un animal chassé par l'éléphant et le lion. Nous serions donc face à une relation prédateur/proie distincte sur l'ensemble du plafond peint.

¹⁸⁶ FAIDUTTI (B.), *Op.cit.* t.1 p.70.

(c) Reptile-dragon

Emplacement sur le plafond : 2b/B (ill.107, 225, 232 et 275)

Cette curieuse créature, peinte sur la largeur d'une seule planche, est difficile à déterminer. Néanmoins, elle se rapproche fortement d'un dragon sans ailes et par conséquent d'un reptile. En effet, associée à la couleur verte et aux trois grandes écailles de la partie avant du corps, la présence d'une sorte de carapace de reptile sur le dos et d'une queue ondulée semble aller dans ce sens. L'animal est doté de quatre pattes avec des sabots, proches de ceux de la biche, et d'une excroissance sur la tête dans le prolongement de la carapace et de la nuque. Cette partie de l'animal est relativement endommagée suite à des soulèvements de polychromie. Cependant, si l'on se réfère à une photographie de 1964, nous remarquons que cette excroissance, mieux conservée, demeure pourtant difficile à identifier (ill.225). Cet élément indéterminé, qui suit la courbe de la tête pour rejoindre la nuque, fait penser à un os largement développé sur le crâne. Au-delà de cette partie indéfinie, la créature est bien conservée. Nous pouvons encore remarquer les couleurs utilisées pour sa mise en valeur : un dégradé de vert clair et de vert plus foncé correspondant à la peau de l'animal, et du rose-orangé identique à celui de la langue et des baies pour souligner les contours de la carapace afin de bien la distinguer du reste du corps. L'animal, encerclé par une boucle de rinceau rouge, est en position assise ou couchée mais avec le buste relevé. Il s'apprête à se nourrir des trois petites baies rose-orangé dessinées juste devant sa gueule grande ouverte, dont la langue, peinte de la même couleur que les baies, est en train de sortir.

(d) Poisson-oiseau

Emplacement sur le plafond : 1b-2b/C (ill.108, 232 et 277)

Cet animal, peint sur la largeur de deux planches, est un être marin combiné à un oiseau avec des pattes qui ressemblent à des sabots. L'état de conservation de la polychromie, notamment du contour noir de l'animal, est largement dégradé à l'heure actuelle. En revanche si l'on se réfère à une photographie de Monsieur Euzenat, nous sommes plus à même de tenter une description (ill.232). L'animal résulte en effet d'un curieux mélange entre un poisson et un volatile : son corps est divisé en deux parties, la partie de gauche étant proche d'un oiseau et celle de droite d'un poisson. La tête de la créature, en revanche, semble être celle d'un

poisson à en juger par la présence des ouïes dessinées par trois petits traits noirs. Bien que l'animal ressemble d'avantage à un être marin qu'à un oiseau, l'élément qui nous pousse à croire à un tel caractère hybride n'est autre que la présence de plumes identiques aux plumes du griffon ou de l'aigle d'argent du tableau armorié n°IIIa-2 (pl.53). La manière qu'avait le peintre du plafond de représenter les plumes est reconnaissable par la forme en « V » oblongue qu'il leur donnait, comparé à la forme bien arrondie des écailles de poisson que l'on perçoit sur l'autre moitié du corps de la créature. Le corps de l'animal semble être doté de nageoires peintes sur les deux planches, mais aussi d'une queue d'oiseau juste en dessous des nageoires. À gauche, nous remarquons la présence d'une nageoire qui pourrait tout aussi bien être une aile d'oiseau. Ce genre d'hybridation poisson-volatile était connu depuis longtemps, ne serait-ce qu'avec les sirènes-oiseaux de l'Antiquité.

(e) Dragon

Emplacement sur le plafond : 6b-7b/D (ill.109, 226, 233 et 278)

La figure du dragon, peinte sur deux planches, est dans un bon état de conservation. Le contour noir est presque intact et permet de cerner l'animal dans son intégralité. Il est composé d'une tête de dragon extrêmement travaillée au niveau des expressions, d'un corps reptilien doté de plusieurs lignes ondulées de couleur variées pour faire ressortir l'aspect rugueux de sa peau, de larges pattes munies de griffes oranges imposantes, proches de celles des lions du plafond et d'une queue enroulée. Nous remarquons également la présence aussi d'une paire d'ailes, dont l'aile gauche, étant la seule visible puisque l'animal est de profil, est proche dans sa réalisation des ailes du griffon (ill.282). C'est en lieu et place de cette aile d'ailleurs qu'Ilona Hans-Collas voyait une carapace d'escargot¹⁸⁷. Or, il apparaît clair que la surface qu'elle a pris pour une coquille, n'est autre que le rendu des grandes plumes des ailes plaquées contre le corps de l'animal au repos. Ainsi, le dragon est à la fois une créature « chthonienne » et « aérienne », puisqu'il peut vivre tant sous terre que dans les airs. C'est pour cette raison qu'en règle générale, les dragons sont représentés avec des ailes soit en plumes, soit en membranes de chauve-souris. D'un point de vue iconographique et chronologique, on s'accorde souvent à penser que « dans la première moitié du XIV^e siècle,

¹⁸⁷ HANS-COLLAS (I.), *Op.cit.* 1997, p.161.

les plumes dominant encore largement, tandis qu'au XV^e siècle, les ailes membraneuses sont préférées¹⁸⁸ ». Au folio n°55v du *Livre des Merveilles du Monde* de Marco Polo, on découvre cinq dragons tous différents les uns des autres dans leur morphologie (ill.280).

L'animal du plafond est au repos, couché sur ses pattes. Il s'apprête, comme la plupart des créatures de la composition animalière, à se nourrir des trois petites baies de couleur rose-orangée qui se trouvent juste devant lui. De sa gueule entrouverte, nous apercevons la langue sortir -peinte avec la même couleur que les baies- et les deux rangées de crocs imposants. Si l'on devait intégrer cette figure au sein d'une grande scène de chasse pour la plupart des créatures, le dragon était connu dans le *Physiologos* -bestiaire allégorique du II^e siècle- en tant qu'animal chassé par le léopard mais aussi pour ses qualités de chasseur d'éléphant (ill.281). Dès lors, la présence d'un léopard et d'un éléphant dans les alentours du dragon peut avoir un lien avec le contexte général de chasse que nous avons découvert lors de l'analyse des animaux « réels ».

À Metz, le dragon était une créature largement représentée à la période médiévale, notamment en référence à la légende du « Graouilly », dragon ou serpent légendaire qui terrorisait la ville de *Divodorum* à la fin de l'Antiquité et qui aurait été chassé par le premier évêque de Metz, saint Clément puis amené jusqu'à la Seille pour être noyé. Cette scène fut d'ailleurs décrite et enluminée au recto du folio n°18 de la *Vie de saint Clément* (ill.279). On y découvre *le dragon mené jusqu'à la Seille*, qui est sensiblement analogue à celui du plafond peint. En effet, si l'on excepte les ailes de plumes plaquées contre le corps au lieu des membranes déployées et la direction opposée de l'animal, l'inclinaison de la tête du dragon du plafond est identique à celle du dragon mené en laisse avec l'étole de saint Clément. Aussi, avec la gueule ouverte et les oreilles peintes en arrière, la ressemblance est troublante. On y remarque également la présence de sortes d'écailles rondes peintes en jaune sur le corps du dragon enluminé, qui sont devenues orangées sur celui du plafond.

¹⁸⁸ HEDARD (M.), FRECHET (G.), « Dragons et saints enluminés », in GOURARIER (Z.), HOCH (Ph.), ABSALON (P.), *Dragons*, Metz, 2005, p.92.

(f) Griffon

Emplacement sur le plafond : 5b-6b/E (ill.110, 227, 235 et 282)

Le griffon est l'un des animaux les plus spectaculaires de l'œuvre. D'ailleurs, c'est cette figure qui a été photographiée pour paraître dans l'article de la découverte du plafond peint. Cette créature hybride résulte d'une combinaison entre un aigle et un lion. L'animal est ainsi divisé en deux parties : l'avant du corps est celui d'un aigle, avec la tête, les serres et les ailes, puis l'arrière est celui d'un lion avec la queue et les deux pattes félines, analogues à celles du lion et du lion des armoiries du royaume de Bohême (ill. 262 et pl.53). À l'instar du premier lion, la queue de la partie féline du griffon passe entre les deux pattes arrière, de façon à revenir se placer devant le corps de l'animal. Ici, le griffon ne dispose pas d'oreilles pointues comme c'est parfois le cas dans les représentations médiévales.

L'animal est relativement bien conservé tant au niveau de ses contours noirs que de sa polychromie. Seule la zone des serres est assez endommagée. Pour sa mise en peinture, on distingue une couche de vert appliquée sur le corps et la tête de l'aigle ainsi que sur les plumes rémiges, à l'extrémité des ailes. Les petites plumes, qui sont appelées quant à elles tectrices, sont restées dans les tons bruns avec une touche d'orangé identique à celle utilisée pour le bec de l'aigle. La partie lionne du corps est demeurée dans un ton brun clair identique à la majorité des animaux du plafond. Cette différence de mise en peinture devait probablement servir à mettre en valeur le caractère hybride de la créature. Ce procédé de distinction semble être connu à cette époque, comme en témoigne la figure du griffon du *Liber Floridus* réalisé à Gand au XV^e siècle, entre 1445 et 1475¹⁸⁹ (ill.283). Dans le *Livre des Merveilles du Monde* de Marco Polo enluminé à la fin du XV^e siècle par le maître des entrées parisiennes et conservé à la Bibliothèque Nationale de France, on découvre au folio n°152v°, le griffon tel que l'avaient décrit les voyageurs comme Jean de Mandeville ou Marco Polo lui-même : « les griffons ont une force extraordinaire. [...] À Mogadiscio, ils soulèvent en l'air les éléphants, puis les laissent tomber pour les tuer¹⁹⁰ » (ill.284).

¹⁸⁹ Griffon, in Lambert de Saint-Omer, *Liber Floridus*, Gand, vers 1445-1475, la Haye, Koninklijke Bibliotheek, publié dans GUEDRON (M.), (dir.), *Op.cit.* p.197.

¹⁹⁰ TESNIERE (M.-H.), *Op.cit.* p.102 et ill. 52 p.105.

Ainsi, le griffon messin peut être ici choisi en tant que prédateur et faire partie intégrante, au même titre que la majorité des animaux du plafond, d'une immense scène de chasse, en sa qualité de chasseur d'éléphant. La présence d'un éléphant sur le plafond correspond à cette hypothèse.

(g) Amphisbène : double serpent (figure disparue)

Emplacement supposé sur le plafond : ?/E (ill.111 et 228/285)

Cette figure a été détruite en 1964 au moment de la démolition de la maison. Monsieur Euzenat a tout juste eu le temps de la photographier avant qu'elle ne disparaisse à jamais. Dès lors, l'image que nous en avons est non seulement exceptionnelle parce qu'elle devient l'unique témoin de l'existence de cette créature sur le plafond, mais aussi parce qu'elle nous informe de l'état de conservation remarquable de la polychromie de l'œuvre en 1964. Nous remarquons en effet que la polychromie de cette figure n'était pas altérée. Les teintes de la créature se rapprochent certainement de celles d'origine et nous renseignent sur le rendu général que devait avoir l'œuvre au moment de sa création. Ainsi, cette photographie nous permet de juger l'état de conservation des autres éléments par comparaison. L'emplacement de l'animal sur le plafond reste inconnu. Nous savons toutefois qu'il devait se situer dans la rangée « E » en fonction du type de feuillage propre à chaque rangée. La particularité de l'animal réside dans sa bicéphalie : il a une seconde tête émergeant au centre de sa queue. C'est d'ailleurs grâce à cela que nous pouvons l'identifier comme un amphisbène, créature émanant de la mythologie romaine, serpent légendaire disposant d'une tête à chaque extrémité de son corps. L'animal est mentionné par Pline l'Ancien et Isidore de Séville. L'amphisbène est un oiseau-serpent décrit par les auteurs classiques comme ayant deux têtes, dont l'une à l'extrémité de sa queue qui peut voir simultanément dans les deux directions. Si l'une des têtes s'endort, l'autre restera éveillée.¹⁹¹ Le corps et les pattes de l'animal du plafond messin sont tournés vers la droite mais ses deux têtes sont dirigées vers la gauche ce qui crée un effet de torsion assez important. Les deux têtes sont différentes : la première (tête principale), est moins longue et moins fine que la tête de la queue. Le dragon se mord la queue avec ses crocs qui sont apparents. La mise en couleur de cette créature était exceptionnelle. Les jeux

¹⁹¹ CHERRY (J.), *Mythical Beast*, Londres, 1995, p.168.

d'ombre et de lumière sont perceptibles sur la photographie. Le corps rouge foncé de l'animal, rehaussé de cercles beiges crée un contraste saisissant avec les ailes vertes repliées contre son corps. L'une des miniatures de l'*Aberdenn Bestiary*, manuscrit du XIII^e siècle conservé à l'*Aberdenn University Library* sous la cote Ms.24, représente un amphisbène similaire à celui de notre plafond peint messin. Il s'agit bel et bien de cette créature (ill.286).

B. Analyse du programme iconographique de la composition animalière

1. Conception de la composition en amont de la mise en peinture : construction géométrique et *varietas*

L'emplacement des fleurs relativement schématisées dans la composition est un indice de conception du programme iconographique avant la mise en peinture. En effet, nous remarquons, outre l'alternance des motifs animaux/fleurs sur une même rangée, (un animal, une fleur, un animal, une fleur...) qu'en reliant les fleurs entre elles par des lignes imaginaires, cela crée un quadrillage. Les motifs animaux/ fleurs ne correspondent pas chacun à une largeur de grande planche, mais sont espacés en fonction des lignes transversales imaginaires qui relient chaque fleur. Pour preuve, s'il avait été simplement question d'une alternance de motif, les fleurs disposées en 1b-2b/F, 6b-7b/C et (10b ?)-11b/E n'auraient pas été peintes sur deux planches, mais à gauche ou à droite de l'embrèvement (ill.91). Ce quadrillage fictif permet d'assurer d'une certaine façon que le décor du plafond peint était pensé, et qu'il ne s'agissait pas d'une simple frise animalière dans laquelle les motifs auraient été placés au hasard. Les animaux semblent tous adopter des postures et des attitudes variées : la biche et la licorne sont couchées, le singe, le griffon, le lion et les trois dragons/serpents sont assis, les chiens, le furet, l'ours, l'éléphant et le léopard se tiennent sur leur quatre pattes tandis que le second singe et l'un des lapins reposent seulement sur leurs deux pattes arrière. Les chiens et le furet chassent respectivement le sanglier et le lapin, d'autres se nourrissent des petites baies qui se présentent à eux, notamment quand les créatures ont la gueule ouverte et la langue apparente. Le singe assis adopte un air pensif alors que le léopard, outre le fait qu'il s'agisse d'une convention de représentation, nargue le spectateur en tirant la langue. Aussi, certains animaux se dirigent vers la gauche, d'autres vers la droite, le regard dirigé vers le haut ou vers le bas, ce qui supprime d'emblée l'effet de « frise animale » simplement décorative.

Une telle variété de créatures, de postures, d'attitudes et de feuillage semble être le résultat d'une volonté manifeste de réaliser un programme iconographique réfléchi, malheureusement incomplet puisqu'il ne faut pas négliger la partie du plafond perdue à jamais. Toutefois, même si les hypothèses que nous formulons quant au programme ne seront jamais certaines, nous pensons que le quart du plafond est suffisamment représentatif pour comprendre ce qu'il devait y avoir, ou à l'inverse, avoir l'intuition de ce qu'il n'y avait pas.

2. Interprétations de la composition : condensation iconographique et diversité des références thématiques

Afin de mener à bien l'étude des créatures du plafond peint, il faut rester vigilants et ne pas tomber trop vite dans le piège de la symbolique. Nous savons qu'au Moyen Age, les représentations quelles qu'elles soient étaient porteuses de sens, rien n'était laissé au hasard, et les peintres avaient souvent recours aux systèmes codifiés de représentation. La plupart des créatures du bestiaire médiéval pouvaient bénéficier paradoxalement d'une connotation et d'une symbolique bénéfiques ou maléfiques, d'où une ambiguïté significative souvent présente à dessein. Par exemple, une licorne pouvait symboliser tout aussi bien la pureté que les forces démoniaques. Nous avons donc tenté, lors de l'analyse de la composition animalière du plafond peint, de faire abstraction un temps de la symbolique spécifique des créatures, en privilégiant une définition de leur rôle au sein du programme par rapport à leur localisation ou leur interaction avec les autres animaux. Nous nous sommes dès lors aperçus qu'ils fonctionnaient ensemble, malgré leur nature, attitudes et caractères divers. L'une des premières particularités qui nous a mis sur la voie d'une compréhension d'ensemble n'est autre que la présence de colliers, chaîne, muselière et autres équipements dont certaines créatures sont munies. En effet, nous dénotons de prime abord l'utilisation de trois types de colliers différents : les colliers à grelot pour le furet ainsi que pour les six têtes de chiens des armoiries du royaume du Portugal (Va-2), le collier avec des pointes en métal pour l'un des chiens et celui avec un large anneau pour l'ours. Dans un second temps, nous remarquons que la gueule de l'ours est également contrainte par une muselière et que l'éléphant est muni d'un équipement de guerre : chanfrein, selle et tour qui permettaient aux cornacs d'être stables sur l'animal. Ces différents accessoires évoquent l'intervention humaine sur les animaux sauvages et dangereux. Ils marquent le contrôle que l'homme porte sur la nature, en attachant

et en muselant un être aussi féroce et imprévisible que l'ours, ou en apprivoisant et équipant un être gigantesque tel que l'éléphant afin de l'utiliser comme arme ou auxiliaire de chasse.

En partant de ces éléments, nous nous sommes intéressés de près à l'éventualité qu'il pouvait s'agir d'une immense scène de chasse. Nous avons donc tenté de comprendre qui chasse qui, et si cela fonctionne à chaque fois. Nous sommes certains que les deux chiens chassent le sanglier. Ils peuvent également chasser les lapins et la biche. Le furet chasse le lapin juste au-dessus. Ensuite, selon la littérature médiévale, le griffon et le dragon chassent l'éléphant, l'éléphant chasse la licorne, la licorne chasse le dragon et l'ours, le léopard chasse le dragon. Nous serions donc face à une scène de chasse à courre « ordinaire » confondue avec une scène de chasse naturelle entre les créatures exotiques et fabuleuses. En effet, avec les animaux légendaires, nous sommes en présence des différentes catégories de proies et de prédateurs du monde entier quelle que soit leur nature, au-delà même du thème de la simple chasse à courre continentale. Le milieu végétal qui entoure les animaux va dans ce sens : ils se cachent, se nourrissent et se chassent de même manière que dans la nature. La présence d'un feuillage différent suivant la rangée d'animaux est intéressante. Par exemple, il aurait été possible d'envisager qu'il y ait un rapport entre un milieu spécifique de type forêt de feuillus ou de conifères voire champêtre, et une catégorie d'animaux, réels, exotiques ou « fabuleux ». Toutefois, nous nous sommes rendu compte que cela ne fonctionne pas, le griffon se trouvant sur la même rangée que la biche. Il est dès lors possible que ce choix iconographique résulte simplement de la pure imagination de la part du peintre ou d'une exigence du commanditaire de l'œuvre qui souhaitait peut-être diversifier le décor.

Nous pensons avoir affaire à une condensation iconographique, autrement dit à une association de plusieurs thèmes qui peuvent se lire ensemble ou de manière séparée. En effet, nous avons évoqué un premier thème qui consiste à suggérer la mainmise de l'homme sur les créatures sauvages, tant en les apprivoisant qu'en les ridiculisant comme c'est le cas pour l'ours muselé. Les hommes sont en quelque sorte présents *via* les animaux sauvages domestiqués et dressés à la chasse comme le furet ou l'éléphant. L'iconographie des planches du plafond peint est également d'ordre cynégétique : nous sommes face, comme nous l'avons remarqué, à une immense scène de chasse, qui allie toutes les catégories d'animaux, réels, exotiques, proies ou prédateurs.

La représentation des animaux au cœur d'un milieu végétal abondant est l'une des caractéristiques thématiques et stylistiques propres à la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle. En effet, à la fin du XIV^e siècle, l'intérêt que les milieux aisés portaient à la nature s'est largement manifesté au sein de la création artistique, notamment par l'emploi abondant des motifs végétaux et animaliers, renouvelés par l'émergence d'une approche naturaliste. C'est parce qu'elle était devenue un « élément de luxe et de raffinement [qui faisait] partie intégrante de l'univers courtois et chevaleresque », que la nature s'est à ce titre « introduit dans les demeures par le biais de tapisseries¹⁹² ». Les *plafonds au bestiaire* du XIII^e siècle conservés au Musée de La Cour d'Or par exemple, présentent à l'inverse des créatures encerclées dans des médaillons, ou enfermées dans des cadres. Il s'agissait d'une sorte de frise de créatures hybrides et non d'une évolution d'animaux libres au sein d'une végétation abondante comme c'est le cas ici.

Certaines créatures exotiques du plafond de la rue du Change, certes fabuleuses, mais réelles pour les hommes du Moyen Age, appartenaient à ces mondes lointains, extrême-orientaux fantasmés des occidentaux. Seuls quelques missionnaires s'étaient aventurés dans ces contrées, Guillaume de Rubrouck, le moine franciscain Odorico de Pordenone, Guillaume de Bodensel, le célèbre marchand vénitien Marco Polo ou encore l'explorateur Jean de Mandeville. C'est ainsi que sont nés les récits de voyages de la fin du Moyen Age, entre le XIII^e et le XV^e siècle, qui regorgeaient d'histoires, de récits, de légendes fabuleuses au sein desquels apparaissaient griffons, dragons et licornes ou autres animaux merveilleux. Les récits de voyages les plus connus ne sont autres que *Le Devisement du Monde* ou *Le Livre des Merveilles du Monde* de Marco Polo, conçu à la fin du XIII^e siècle, diffusé à partir de 1298 et le *Livre des Merveilles du Monde* de Jean de Mandeville. Ce dernier fonctionne comme une « encyclopédie inspirée des compilations des XII^e et XIII^e siècles, mais renouvelée par l'emprunt aux récits de voyages du XIV^e siècle et par l'expérience personnelle de l'auteur¹⁹³ ». C'est un récit du monde au XIV^e siècle. Aussi, certaines créatures exotiques, qui existent réellement, n'étaient pas totalement inconnues des Occidentaux. Au Moyen Age, les

¹⁹² ANTOINE (E.), « Nature, luxe et artifice », in *Paris 1400 – les arts sous Charles VI*, [exposition] Musée du Louvre, [Paris, 22 mars-12 juillet 2004.], Paris, 2004, p.229.

¹⁹³ Définition de FAVIER (J.), « Art. Mandeville », *Dictionnaire de la France médiévale*, 1994, reprise dans l'ouvrage de WALTER (X.), *Avant les grandes découvertes, une image de la Terre au XIV^e siècle : le voyage de Jean de Mandeville*, Paris, 1997, p.20.

ménageries princières étaient constituées de lions, léopards, chameaux, éléphants, singes et certains ours. En France par exemple, Charles V avait une ménagerie à l'hôtel Saint-Pol où se rencontraient oiseaux, sangliers, lions, phoques et marsouins¹⁹⁴. En effet, dans un article consacré aux ménageries, Philippe Bon précise que « les ménageries ne gardaient pas que des bêtes exotiques ou féroces, exceptionnelles ou rares ! Elles pouvaient abriter aussi bien des lions ou des ours que des chiens, des cervidés, voire des oiseaux et pas forcément des rapaces¹⁹⁵ ».

Ce mélange thématique entre scène de chasse, ménagerie, animaux exotiques et fabuleux d'Asie n'est pas singulier au plafond peint messin qui occupe notre attention. Nous retrouvons ces iconographies sur de nombreux plafonds peints conservés, notamment dans le sud de la France. Nous avons connaissance, par exemple, de ce plafond peint du XIV^e siècle conservé dans le cloître de la Cathédrale de Fréjus qui allie plusieurs scènes de ce genre : parades d'animaux, scènes de chasse, êtres domestiques, monstrueux et fabuleux, le tout sur un air d'Orient fantasmé. Selon Colette Dumas et Georges Puchal, ces représentations illustrent « les échanges entre les courants de pensée du gothique international et un goût marqué par une perception mythique de l'Orient¹⁹⁶ ». Ils précisent que « les animaux exotiques d'Orient [...] exerçaient une réelle fascination par l'intermédiaire des bestiaires, livres des merveilles et autres textes, mais aussi grâce aux ménageries princières et papales¹⁹⁷ ».

En somme, la condensation iconographique que nous avons dégagée pour notre plafond peint de la rue du Change à Metz n'est pas une singularité au sein des plafonds peints médiévaux conservés de nos jours. L'iconographie du plafond peint de Fréjus permet de reconnaître un thème décoratif de plafond géographiquement étendu, témoin d'une mentalité de l'époque et d'une volonté des membres de l'élite sociale de décorer ses demeures avec des motifs et des scènes plus ou moins identiques. Enfin, comme nous l'avons soulevé lors de la description de cette figure, la présence d'un éléphant doté d'une tour sur son dos révèle une analogie thématique avec l'iconographie des solives armoriées : celui d'une bataille en Orient. En effet, un lien thématique, s'il n'est pas établi de prime abord, existe bel et bien entre les

¹⁹⁴ TESNIERE (M.-H.), *Op.cit.* p.150.

¹⁹⁵ BON (Ph.), « Quelle Ménagerie ! » *Histoire et images médiévales*, H.S n°07, avril-mai 2006, p. 42-47.

¹⁹⁶ DUMAS (C.), PUCHAL (G.), *Op.cit.* p.64.

¹⁹⁷ *Ibid.* p.53.

différents programmes iconographiques des planches et des solives du plafond peint de la rue du Change.

III. Analyse du programme iconographique de l'ensemble du plafond peint : complémentarité et résonance entre le programme iconographique armorié des poutres et celui de la composition animalière ; présentation de la peinture murale découverte dans le second bâtiment

A. Interdépendance des décors du plafond peint

Si nous avons interprété dans un premier temps les programmes iconographiques des solives et des planches de manière isolée, nous pouvons dégager une complémentarité entre les deux compositions. Si elles semblent distinctes de prime abord, elles sont en réalité conçues ensemble et entrent en interaction. Dans un premier temps, nous avons donc envisagé l'éventualité qu'il puisse y avoir une corrélation entre les figures animales des planches et les armoiries, d'un point de vue strictement symbolique. Par exemple, le chien sans collier et le lapin, situés respectivement en dessous du couple impérial Charles IV de Luxembourg/Élisabeth de Poméranie auraient pu symboliser à la fois la fidélité du couple ainsi que la fécondité de l'impératrice. Cependant, si l'idée semble fonctionner à ce niveau du plafond peint, le reste de la composition ne semble pas aller dans ce sens. Par exemple, quelle aurait été la légitimité purement symbolique du singe montrant littéralement ses fesses au couple impérial dans la rangée supérieure ? (ill.85 et 157) Dès lors, c'est à partir des attitudes singulières accordées aux singes, de ces « babouineries » largement prisées des manuscrits gothiques notamment, que nous avons appréhendé le rapport entre les deux compositions du plafond peint sous un angle différent. Nous pensons effectivement que les animaux et l'immense scène de chasse peuvent simplement venir agrémenter le programme « lourd » des armoiries, de la même façon que le faisaient les *marginalia* des manuscrits gothiques. Au Moyen Age, l'*ordo et la varietas*, littéralement l'ordre et la variété sont certes, des notions contradictoires mais indispensables à l'esthétique médiévale¹⁹⁸. L'ordre des choses est toujours associé à la variété, au contraste. De cette manière, les scènes animalières

¹⁹⁸ Propos de Pierre-Olivier Dittmar lors du colloque sur les techniques de la couleur dans les plafonds peints médiévaux organisé par l'Association Internationale de Recherche sur les Charpentes et les Plafonds Peints Médiévaux, les 26,27 et 28 mai 2011.

entrecroisées de notre plafond viennent agrémenter le programme héraldique lourd qui reflète une position, un statut politique des patriciens de la ville de Metz.

Cependant, si nous devons réellement dégager une thématique semblable aux deux compositions iconographiques, nous pensons à la lutte constante que les hommes du Moyen Age entreprenaient contre les forces sauvages. En effet, tant sur la composition animalière que le programme armorié, nous avons affaire de manière implicite à la question de la main mise des hommes sur les animaux sauvages, exotiques et dangereux et de leur contrôle, le tout sur un fond d'une conquête de l'Orient par la croisade. Dans son ouvrage intitulé *Chasse à courre, chasse de cour : faste de la vénerie princière à Chantilly au temps des Condé et des Orléans (1659-1910)*, - bien qu'il s'agisse d'une période plus récente que la nôtre- Guy de Laporte précise bel et bien que « très tôt, l'iconographie cynégétique exprime la notion de souveraineté intimement liée à la lutte contre les animaux sauvages¹⁹⁹ ». Nous avons pensé que l'immense scène de chasse peinte sur les planches du plafond pouvait faire allusion à l'activité cynégétique en tant que préparation, entraînement à la bataille. Cela dit, dans leur ouvrage consacré à la chasse au Moyen Age, Lucien-Jean Bord et Jean-Pierre Mugg pensent au contraire que l'établissement actuel d'une « dichotomie entre chasse et guerre, en assignant à la première un rôle de préparation à la seconde, appartient bien plus au raisonnement abstrait qu'à la situation *in situ*²⁰⁰ ». Les deux combats invoqués pour la décoration du plafond correspondent autant à la lutte chrétienne contre les Infidèles et le paganisme qu'à celle de l'être humain civilisé contre la faune indomptée. La puissance, la maîtrise et le contrôle des hommes chrétiens sont ici démontrés au travers des créatures humiliées comme l'ours, traquées, comme le sanglier, de même façon que le sont les Ottomans à cette époque où l'idéal de croisade règne encore sur les esprits chrétiens. De plus, nous avons vu que la figure de l'éléphant doté d'une tour conforte cette idée de bataille contre les Ottomans. Dès lors, nous devons envisager les différents programmes iconographiques du plafond peint selon une thématique commune, celle de la lutte contre les êtres « sauvages » qu'ils soient de nature

¹⁹⁹ LAPORTE (G.de), (dir), *Chasse à courre, chasse de cour : faste de la vénerie princière à Chantilly au temps des Condé et des Orléans (1659-1910)*, [exposition 9 juin-6 septembre 2004] / Musée Condé, Chantilly ; Musée de la Vénerie, Senlis ; Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, Tournai, 2004, p.80.

²⁰⁰ BORD (L.-J.), MUGG (J.-P.), *Op.cit.* p.298.

animale ou humaines. Ainsi, les messages armoriés des solives et la composition picturale des planches sont à la fois interdépendants et complémentaires puisqu'ils peuvent fonctionner séparément selon leur nature et fonction, ou ensemble d'un point de vue symbolique.

B. Présentation de la peinture murale découverte au n°14 : cohérence des décors peints de la maison n°12-14 rue du Change

1. Description de la peinture murale : une œuvre contemporaine du plafond peint ?

Comme nous l'avons mentionné lors de l'étude du corps de bâtiment B de la maison, cette peinture murale a été découverte derrière le mur de refend au premier étage, du côté 14. Michel Euzenat avait réussi à la relever sous forme de calque avant qu'elle ne disparaisse à jamais « sans que personne ne s'en émeuve », selon les membres de *Renaissance du Vieux Metz*²⁰¹ (ill.287). S'il n'a pas eu le temps de prendre une photographie de la peinture, il a conservé le calque. D'après son témoignage, déjà recueilli par Iona Hans-Collas dans sa notice consacrée à la maison n°14 rue du Change, « les couleurs, encore bien vives étaient toutefois altérées par la poussière et le noir de fumée, une fissure traversait de haut en bas de la peinture²⁰²». Elle mesurait environ 55 cm de longueur pour 60 cm de hauteur. La description et l'analyse stylistique d'Iona Hans-Collas sont relativement complètes : nous allons la suivre en partie notamment pour la description des costumes des personnages.

La scène qui nous est parvenue n'est pas conservée dans son intégralité. Elle représente un homme et une femme debout l'un à côté de l'autre, vraisemblablement un couple princier ou peut-être un père et sa fille, prenant place derrière une sorte de balustrade ou de rampe en bois, tous les deux tournés vers la droite. Devant la balustrade, on dénote la présence d'un mur crénelé avec ce que l'on pourrait qualifier de « créneaux arrondis » au lieu de rectangulaires. Iona Hans-Collas parlait d'arcature. Le corps de l'homme est dessiné de trois-quarts, alors que celui de la femme est dessiné de face. Seul le visage de cette dernière est tourné de trois-quarts. Ils semblent être situés en hauteur, peut-être sur la terrasse d'un édifice civil fortifié de la ville de Metz, à en juger par la présence d'un mur crénelé derrière eux, représenté cette fois avec des créneaux rectangulaires. Iona Hans-Collas précise que « ces

²⁰¹ « Bilan et perspectives – Principales destructions à Metz durant les quinze dernières années (1954-1968) : rapport d'une équipe de travail messine », *Renaissance du Vieux Metz*, n°2, janvier 1971, p.8.

²⁰² HANS-COLLAS (I.), *Op.cit.* 1997, t. IV (MOSELLE), p.1236.

éléments architecturaux ne sont pas fantaisistes mais correspondent à une réalité architecturale présente à Metz dans l'habitat civil des XIV^e-XV^e siècles. L'artiste a su s'inspirer de cette architecture bien présente à Metz²⁰³ ». Ce mur crénelé avait pour décoration un fond peint en vert et une frise de quadrilobes rouge foncé. Des deux personnages représentés, seule la femme -certainement une princesse- porte une couronne haute ornée de fleurons. Ses cheveux mi-longs sont dessinés par des lignes ondulées et peints en jaune pour signifier qu'elle était blonde. L'homme quant à lui présente un « front dégagé et la tête dégarnie » et porte une barbe. Ils sont tous deux vêtus de costumes nobles : « l'homme porte un pourpoint rembourré, composé de deux tissus différents dont un est rayé. Il est fermé sur le devant par une rangée de boutons très rapprochés. Les manches collantes, serrées aux poignets, couvrent une partie de la main. [...], [la robe de la femme], largement décolletée est fortement resserrée à la taille et fermée par une rangée de boutons également. Les longues manches sont collantes²⁰⁴ ». Elle est recouverte de motifs décoratifs blancs probablement brodés sur un tissu rouge, dont quelques étoiles. Selon Ilona Hans-Collas, « ce type de costume aux manches couvrant les poignets se retrouve sur des œuvres messines et notamment sur un ensemble sculpté, représentant des donateurs provenant de la rue de la Fontaine à Metz et daté de la fin du XIV^e siècle », conservé au Musée de la Cour d'Or (ill.288 et 289). Elle ajoute dès lors que « les costumes des deux personnages ainsi que les éléments d'architecture représentés permettent de dater la peinture de la fin du XIV^e siècle ou du début du XV^e siècle²⁰⁵ », date qui coïncide relativement avec celle que nous avons suggérée pour la mise en peinture du plafond peint.

Selon Ilona Hans-Collas, « la femme couronnée, peut-être une princesse, regarde comme lui [sous entendu l'homme à ses côtés] dans la même direction comme s'ils assistaient à une scène non loin de chez eux²⁰⁶ ». L'homme lève le bras gauche comme s'il saluait, et la princesse désigne quelque chose ou quelqu'un situé à sa gauche avec son doigt. Ainsi, les deux personnages « attirent le regard du spectateur par leurs gestes qui semblent pourtant

²⁰³ *Ibid.* p.1237.

²⁰⁴ *Ibid.* p.1236.

²⁰⁵ *Ibid.* p.1238.

²⁰⁶ *Ibid.* p.1238

vouloir indiquer un autre événement. [...] Ils ne sont peut-être pas les acteurs principaux de cette scène, dont un seul fragment nous est parvenu²⁰⁷».

2. Analogies avec le manuscrit de la *Vie de saint Clément* et cohérence thématique avec les programmes iconographiques du plafond peint

À juste titre, Ilona Hans-Collas compare cette représentation avec une enluminure de *La vie de saint Clément*, manuscrit de la fin du XIV^e siècle déjà évoqué lors de l'analyse de la figure du dragon sur les planches du plafond peint. En effet, parmi quelques scènes évoquant la vie à la cour du prince de Metz, on découvre au recto du folio n°12 une scène particulièrement analogue, notamment pour le couple qui se tient derrière une balustrade, de la même manière que sur notre peinture murale de la rue du Change (ill.313). La scène est identique : «une femme couronnée est vue de face, à sa gauche se tient un homme en pourpoint qui prend son bras, d'autant plus que la représentation de l'espace est similaire. Aussi, Ilona Hans-Collas évoque la ressemblance de l'aubergiste des folios n°13 et n°14, qui accueille saint Clément dans la ville de Metz, notamment par son pourpoint n'ayant qu'une seule moitié rayée, comme c'est le cas sur notre calque. Nous ajoutons à cela que leur physique est proche, surtout au niveau de la tête dégarnie de cheveux. Tout comme l'avait justement suggéré Ilona Hans-Collas, nous pensons que cette scène, découverte dans l'une des pièces principales de la maison n°12-14 rue du Change avait un lien plus ou moins direct avec la légende de saint Clément illustrée dans ce manuscrit (Arsenal Ms.5527). Elle se demande en effet s'il pouvait être «possible que la scène de la maison qui, hors de son contexte original, paraît bien profane, [puisse être] une illustration de la même légende de saint Clément, si appréciée par les messins. » D'ailleurs, il n'est peut-être pas improbable que la représentation de cette légende ait un lien avec l'emplacement de la maison, dont l'arrière bâtiment était directement bordé par la Seille, rivière dans laquelle fut noyé le Graouilly.

Quoi qu'il en soit, la présence d'une peinture murale au sein de la demeure médiévale correspondant au n°12 et n°14 rue du Change est une preuve que le ou les plafonds peints de la maison n'étaient pas les seuls éléments décoratifs au sein des salles d'apparat ou des pièces à vivre messines. Nous avons déjà connaissance de peintures murales messines conservées au

²⁰⁷ *Ibid.* p.1238.

Musée de La Cour d'Or, provenant de « maisons aux plafonds peints ». Nous pensons particulièrement à ces deux peintures murales du XV^e siècle découvertes au n°12 rue des Clercs, à Metz, qui ornaient les murs de la salle d'apparat d'environ 66 m², dont le *plafond peint aux armoiries*, dit « du Républicain Lorrain » lui conférait une atmosphère solennelle extraordinaire. La réalisation et le programme iconographique des peintures murales entraient presque toujours –voire de manière systématique - en interaction avec la décoration et les programmes iconographiques des plafonds peints. La décoration d'une salle quelle qu'elle soit était toujours pensée, réfléchi en amont de la réalisation, ce qui suggère qu'elle obéissait à une volonté de créer une résonance entre les différents supports de la salle, voire une continuité des motifs.

Si la peinture murale de la maison n°14 rue du Change n'était pas située dans la même pièce que le plafond peint qui fait l'objet de notre étude, nous sommes pourtant convaincus qu'elle appartenait à un ensemble décoratif relativement cohérent et inhérent à toute la demeure médiévale, quel que soit le corps de bâtiment ou la pièce. Dans son ouvrage sur la figure du Graouilly intitulé *Graouilly, images et légende du fameux dragon de Metz- autour du manuscrit n°5227 de la bibliothèque nationale de l'Arsenal*, Claude Serpieri explique que « la légende de saint Clément et du grand serpent naît et progresse à des époques particulièrement intéressantes et généralement troublées de l'histoire, aussi bien l'histoire de Metz, que celle plus vaste des relations entre les papes et l'empereur romain germanique. » Il précise en effet qu'à la fin du Moyen Age, « Metz, devenue république patricienne et opulente doit faire preuve de beaucoup de diplomatie, constamment menacée par les guerres, prise dans l'étau des conflits qui opposent rois de France aux empereurs germaniques. Lorsque la légende introduit des citoyens, elle est alors à son apogée²⁰⁸ ».

Nous pensons que la peinture murale - si elle faisait bel et bien partie d'un ensemble plus vaste en relation avec la légende de saint Clément - pouvait entrer en résonance avec les programmes iconographiques du plafond peint, notamment par l'essence même de cette légende que constitue la main mise de la Chrétienté sur le paganisme ainsi que les forces sauvages et diaboliques incarnées par le dragon. Elle reste dans le même état d'esprit d'une victoire de la foi chrétienne, que Sigismond I^{er} de Luxembourg essayait de conserver et de

²⁰⁸ SERPIERI (C.), *Graouilly : images et légende du fameux dragon de Metz, autour du manuscrit n°5227 de la Bibliothèque nationale de l'Arsenal*, Metz, 1998, p.25.

réunir alors qu'elle était divisée, afin de combattre l'ennemi commun qu'était la force ottomane.

3. Un seul peintre pour décorer toute une maison ? : analogies stylistiques entre la peinture murale et le plafond peint

Il est fort probable que la peinture murale, vraisemblablement contemporaine du plafond peint ait été réalisée par le même peintre. Le second corps de bâtiment appartenant à la même maison, le commanditaire n'aurait pas demandé à deux peintres différents d'embellir sa demeure, d'autant plus que l'on sait qu'au Moyen Age, les peintres réalisaient toutes sortes d'œuvres, ils mettaient aussi bien en couleur des retables, des peintures murales et des plafonds, que des enluminures, des cartons servant de patrons à des vitraux ou des tapisseries... Dès lors, il est intéressant de comparer les motifs et la mise en peinture du plafond peint avec ceux de la peinture murale, qui, rappelons-le, a été relevée de manière extrêmement précise sous forme de calque. Michel Euzenat nous a confirmé à plusieurs reprises que son dessin est totalement fidèle à la peinture murale, qu'il a été effectué sur place et que les couleurs qu'il a ajoutées sont exactement identiques à ce qu'il voyait. À ce sujet, nous avons remarqué que les couleurs utilisées, tout comme l'avait mentionné Iona Hans-Collas, étaient « essentiellement [des] ocres rouge et jaune²⁰⁹», de même manière que pour le plafond peint, où règnent littéralement ces deux couleurs. Le second élément extrêmement intéressant à comparer avec le plafond peint, n'est autre que la couronne haute fleuronnée de la princesse, identique à celles des tableaux armoriés du royaume de Suède/roi Arthur des solives (ill.287 et pl.57) Ces éléments sont une preuve que la réalisation du décor de toute la maison a été confiée au même peintre.

Il convient maintenant de dégager les caractéristiques stylistiques de ce peintre et d'en extraire quelques informations permettant d'approfondir la compréhension du plafond peint.

²⁰⁹ HANS-COLLAS (I.), *Op.cit.* 1997, t. IV (MOSELLE), p.1237.

IV. **Analyses stylistiques de la composition du plafond peint : hétérogénéité dans la réalisation de certains motifs relative à l'intervention de plusieurs peintres**

Le soin accordé aux motifs du plafond peint, qu'ils soient armoriés, animaux ou végétaux est remarquable. Sur l'ensemble de la composition, les figures traduisent une impressionnante justesse dans les poses et les attitudes, ce qui leur confère un certain réalisme. De prime abord, il apparaît de manière *quasi* certaine que l'ensemble du plafond peint était mis en peinture par un seul homme. Le rendu général de l'œuvre donnait l'impression dans ce sens, puisqu'une homogénéité stylistique semble régner sur la composition. Néanmoins, nous avons été confrontés, lors de l'observation méticuleuse de chaque motif du plafond peint précédant la description du dessin et de la couleur, à certains espaces ou motifs qui paraissent étrangement moins soignés, voire maladroits. Nous sommes vite arrivés à émettre l'hypothèse qu'il ne s'agissait pas d'une faute d'inattention de la part du peintre, mais qu'il était probablement question d'une autre participation à la mise en peinture du plafond, qui ne pouvait être que celle d'un apprenti. Afin de bien distinguer ces différences stylistiques, nous allons procéder à une présentation des caractéristiques propres au maître et des espaces confiés au peintre en formation.

A. Caractéristiques stylistiques du peintre expérimenté

Nous pouvons remarquer que certains détails sont dessinés d'une manière singulière et propre au peintre du plafond. Dans une lettre du 22 janvier 2011 qui nous est adressée, Gérard Collot fait part de son avis quant au style de ce plafond qu'il trouve « très différent de ceux que possède déjà le musée. Plus "graphique", plus dessiné que peint, il surprend par la violence de l'iconographie et surtout, de son écriture. » Pour comprendre les particularités stylistiques du peintre, il est nécessaire de se pencher d'avantage sur les lignes du dessin que sur la mise en couleur des motifs. Ilona Hans-Collas évoque « l'épaisseur des traits qui dessinent les contours » mais aussi des « lignes [qui] accusent une grande souplesse, assurant aux animaux des poses inventives » précisant que « l'harmonie des couleurs s'ajoute à cette qualité picturale²¹⁰ ». L'épaisseur des contours noirs a une raison d'être rationnelle et ne semble pas une particularité du peintre. Tout plafond peint était décoré de manière à ce que

²¹⁰ HANS-COLLAS (I.), *Op.cit.* 2008, p.6.

les motifs soient perceptibles du spectateur. Ainsi, la lecture d'une œuvre située à environ 3m ou 4m du sol dans une demeure médiévale n'était pas envisagée de la même manière que pour une charpente décorée d'église par exemple. Toutefois, le concept de mise en peinture reste le même, adapter la largeur des traits du dessin à la distance de perception. Ici, c'est en partie l'une des raisons pour laquelle les contours noirs des figures sont relativement épais. Ces larges contours ne trahissent aucunement un manque de finesse de la part du peintre, mais permettent tout simplement de percevoir les figures représentées depuis le sol. Au contraire, les gestes du peintre sont sûrs et décisifs : on aperçoit, en lumière rasante et de très près, les coups de pinceaux du peintre. Il est possible de suivre presque chacun de ses gestes. L'un des plus beaux exemples est celui du singe. Au niveau de son visage, nous pouvons discerner presque chaque passage de pinceau, notamment pour la couleur beige-clair qui est venue donner du relief à l'animal (ill.154).

Aussi, l'observation de la courbe des rinceaux, de même que les contours des animaux, permet d'assurer que le peintre avait acquis une certaine justesse dans la réalisation de son dessin : nous remarquons en effet que les lignes sont tracées en un seul passage de pinceau. Il est même possible d'apercevoir le passage de certains poils du pinceau, qui devaient être légèrement éloignés les uns des autres suite à l'usure (ill.290). Ce détail permet d'affirmer qu'il n'y a eu qu'une seule couche de peinture pour les rinceaux et qu'ils ont été peints en un seul geste. Dès lors, il est certain que le geste du peintre était maîtrisé, voire calibré. Nous pourrions même penser qu'il résultait d'un automatisme gestuel dû à l'expérience. Les animaux sont impressionnants par leur naturalisme. Excepté l'imagination requise pour les créatures qu'il n'avait jamais vu de ses propres yeux comme l'éléphant, ou jamais rencontré – puisqu'irréels- comme les dragons, le griffon ou la licorne, le peintre avait une connaissance exacte de l'anatomie des animaux et arrivait en quelques lignes à leur conférer du caractère.

Certains détails de motifs sont propres au peintre : il faut percevoir par exemple l'effet de volume rendu sensible dans les plumes du griffon grâce à l'épaisseur de la ligne noire qui s'accroît dans la partie concentrique de la plume et s'atténue à sa naissance. Les plumes du griffon et de la moitié blanche de l'aigle du couple Charles IV de Luxembourg/Élisabeth de Poméranie illustrent cette particularité. Aussi, la manière qu'avait le peintre de représenter les yeux de ses créatures semble être l'une des caractéristiques de son propre style, que l'on

retrouve non seulement sur tous les animaux des planches, mais aussi sur les animaux héraldiques. Par exemple les yeux des chiens des barques du royaume du Portugal sont analogues à ceux des animaux peints sur les grandes planches. Aussi, les grelots des colliers sont identiques à celui du furet.

Autre élément stylistique qui semble être caractéristique du peintre : la manière qu'il avait de représenter les queues des lions assis, que l'on distingue sur le lion mais aussi sur le griffon au corps mi-aigle/mi-lion, qui passent entre les pattes arrière de l'animal et se placent à la verticale devant son corps. Encore un exemple d'homogénéité stylistique : celui des longs poils des pattes arrière du lion, du griffon, et du lion héraldique des armoiries du roi de Bohême. Tous ces détails concourent d'ailleurs à affirmer que les planches peintes ont été décorées par la même main que les solives armoriées.

De plus, nous avons remarqué lors de l'étude de la peinture murale découverte dans le corps de bâtiment B que la couronne haute fleuronnée de la princesse était identique à celles des tableaux armoriés du royaume de Suède/roi Arthur sur les solives (VIb-2 et VIb-4). Le dessin et la forme étant exactement les mêmes, nous sommes convaincus qu'il s'agissait du même peintre. Autrement dit, nous sommes face à un certain nombre d'indices qui auraient pu permettre d'emblée de suggérer la présence d'une seule main pour la décoration de la demeure et du plafond peint. Néanmoins, les couronnes des solives et de peinture murale nous ont confrontés à quelques problèmes d'ordre stylistique qui n'apparaissaient pas de prime abord. En effet, nous allons voir que certaines couronnes n'étaient étrangement pas peintes de la même manière puisque maladroitement, et qu'il ne pouvait s'agir d'une maladresse de la part du peintre, qui comme nous l'avons mentionné, semblait très expérimenté. Nous suggérons dès lors la présence de plusieurs mains dans la réalisation de quelques éléments du plafond peint.

B. Différences de qualité picturale sur des espaces expérimentaux peu étendus du plafond peint : maladresses d'un apprenti peintre ?

La couronne isolée du premier tableau armorié représentant le royaume de Suède ou le roi Arthur (IVb-2) semble avoir bénéficié d'une attention particulière lors de sa mise en peinture (ill.291). Nous remarquons en effet qu'elle est la mieux conçue des six couronnes. Même si les motifs sont analogues, le dessin est régulier, soigné et symétrique comparé aux autres. Les fleurons sont extrêmement bien réalisés et les pétales du fleuron ont des proportions identiques. À l'inverse, on se rend compte immédiatement que les cinq autres couronnes et plus particulièrement la couronne isolée du second tableau armorié (VIb-4) (ill.292) –excepté peut être le fleuron central dessiné par le peintre expérimenté puisque visible en premier lieu sur la face A-, semblent complètement « ratées ». Elles sont peintes d'une manière étrangement maladroite, mal proportionnées : les fleurons latéraux ne sont pas symétriques, les pétales sont aplatis, difformes, les corps des couronnes sont écrasés. On aurait pu croire que le manque de régularité de part et d'autre de la face A soit dû au fait qu'il n'est pas si simple en réalité de peindre la continuité d'un motif sur trois plans différents, mais il semble que le problème soit tout autre, d'autant plus que la couronne isolée du premier tableau (IVb-2) dispose d'une continuité juste dans le dessin sur les faces latérales B et C. Aussi, le peintre a été amené à tenir compte de cette contrainte pour toutes les armoiries des solives, notamment pour le lion et les aigles, qui sont très bien réalisées sur leurs faces latérales, dans la continuité de la face A. Notre « couronne ratée » relève d'une maladresse relative à un peintre mal expérimenté, sans doute en apprentissage.

D'autres maladresses de ce genre ont été décelées au niveau des frises végétales vertes peintes sur les faces latérales des solives aux écus messins. Sur la face B de la solive IVa par exemple, la frise végétale verte, peinte entre le premier médaillon et l'écu d'or à l'aigle de sable, présente une certaine régularité dans le dessin des feuilles (ill.293). La forme des feuilles est homogène, elles sont bien proportionnées, la couche de beige clair qui constitue leur contour est uniforme, et les lignes noires qui matérialisent les tiges et les veines de chaque feuille sont fines et réalisées d'un seul coup de pinceau. La frise végétale verte de la peinture murale destinée à représenter une face de solive en trompe-l'œil est encore mieux réalisée (ill.160 à 162). Les courbes du motif – tige et feuilles- sont gracieuses, d'une qualité stylistique presque supérieure à celle du plafond peint, probablement due à la différence

d'adhérence de la peinture au support. Néanmoins, lorsque nous les comparons avec la seconde frise végétale verte de la même face (IVa-B), nous nous rendons compte immédiatement que le dessin n'est pas maîtrisé (ill.294): aucune feuille ne ressemble à une autre, leur forme est écrasée, aplatie – de même manière que pour les fleurons des couronnes maladroites- les lignes qui dessinent les tiges et les veines des feuilles sont épaisses et mal centrées...

En comparant chaque frise végétale verte peinte sur les faces latérales de ces moitiés de solives, nous nous apercevons qu'à l'exception de la première que nous avons citée, bien réalisée, ainsi que celle qui nous est parvenue grâce à la photographie de la « solive en trompe- l'œil », toutes les autres sont plus ou moins d'une facture maladroite. D'ailleurs, il est intéressant de signaler que la zone expérimentale confiée à l'apprenti se trouve juste à côté d'une frise peinte par le maître. Ainsi, la première frise a très certainement dû servir de modèle à l'apprenti peintre. Les espaces « expérimentaux » étaient peu visibles par rapport à l'étendue du plafond peint puisqu'ils étaient relégués sur les faces latérales des solives. Les motifs armoriés importants ainsi que les animaux peints sur les planches étaient réservés au peintre à qui l'on avait confié la décoration. Quoi qu'il en soit, ces différences de qualité stylistiques que nous avons soulevées lors de l'analyse des solives permettent d'envisager la participation d'un apprenti peintre, ou simplement, d'un peintre vraisemblablement moins expérimenté que le premier.

V. Un décor pour une maison, un décor pour une personne : situation culturelle et sociale d'un commanditaire messin de la première moitié du XV^e siècle

Au sein de ses recherches consacrées à la peinture murale en Lorraine du XIII^e siècle au XVI^e siècle, Ilona Hans-Collas évoque clairement que « dans certains cas, plus encore que l'étude architecturale et l'examen archéologiques (certes indispensables) c'est le décor peint qui permet de définir plus précisément la fonction de l'habitat²¹¹ ». Nous nous sommes aperçus tout au long de l'étude, que le message commun à tous les décors connus de cette ancienne demeure médiévale était plus ou moins de nature politique : les solives exposent un programme politique indéniable d'union de la Chrétienté face au monde ottoman, un idéal de

²¹¹ HANS-COLLAS (I.), *Op.cit.* 1997, p.190.

croisade et de chevalerie, les planches évoquent une scène de chasse immense où se rencontrent créatures dressées et créatures sauvages à capturer. L'activité cynégétique déployée sur le plafond peint accorde au commanditaire de l'œuvre, s'il était lui-même coutumier de cette pratique, une dimension d'affirmation de son statut social.²¹²

Aussi, la peinture murale découverte dans le second bâtiment évoque vraisemblablement l'une des scènes de la légende de saint Clément, figure incarnant la victoire chrétienne sur le paganisme pour avoir libéré la ville de Metz du démon qui l'occupait. Ce riche décor, lourd de sens et extrêmement organisé, ornait les salles de l'étage noble d'une demeure située dans le quartier le plus riche et le plus coûteux de la ville. Or, il faut bien se rendre compte que la parcelle de la maison, relativement étroite ne pouvait lui conférer une ampleur et un prestige imposants du côté de la rue du Change. C'est peut être pour cette raison d'ailleurs, que le propriétaire avait tenu à décorer les façades donnant sur la cour afin de déployer sa richesse dans les moindres espaces disponibles. En effet, d'un point de vue architectural, les vestiges médiévaux conservés jusqu'à la démolition de la maison en 1964, à savoir les fenêtres et portes à tympan trilobés, mais aussi les arcades à banquettes du second corps de bâtiment témoignaient sans aucun doute possible de la fortune du propriétaire. Le lieu, l'agencement de la maison, le décor peint – plafonds et peintures murales- fonctionnaient ensemble. À en juger par les dimensions de la maison, nous n'avons pas l'impression qu'il devait s'agir d'un hôtel patricien analogue à ceux demeurés de nos jours au centre ville messin : les hôtels étaient des bâtisses immenses qui n'apparaissaient pas, comme ici, limitées dans l'espace par les autres demeures. Il s'agissait très certainement d'une « simple » demeure patricienne, dont le décor politique embellissait les salles d'apparat et de réception, au sein desquelles il fallait impérativement montrer son aisance, ses valeurs, ses affinités politiques et ses convictions idéologiques. Dès lors, nous sommes face à un décor qui incarne le statut social et les valeurs de son commanditaire.

La partie manquante du plafond peint est une véritable entrave à l'identification du commanditaire de l'œuvre. Nous ne savons pas s'il figure parmi les armoiries conservées ou si son écu prenait place à un endroit stratégique du plafond resté inconnu puisque détruit à

²¹² BORD (L.-J.), MUGG (J.-P.), *Op.cit.* 2008, p.299.

jamais. Cela dit, les idéaux de croisade et de chevalerie invoqués sur le plafond peint nous permettent de déduire qu'il s'agissait sans doute de ceux d'un chevalier messin, qui serait peut-être revenu de la croisade de Nicopolis passée aux côtés de Sigismond de Luxembourg. Quoi qu'il en soit, le commanditaire du plafond peint et par extension le propriétaire de la demeure était, de par sa richesse intellectuelle et matérielle, un membre de la haute bourgeoisie messine affilié à un parage, qui faisait sans doute partie du gouvernement de la ville. Il connaissait le milieu artistique de l'époque, littéraire et pictural et devait très certainement se déplacer chez les autres patriciens, où il pouvait apprécier les multiples décorations intérieures et s'en inspirer afin d'orienter le peintre selon ses propres volontés et aspirations.

CHAPITRE IV. Un plafond peint au cœur d'un environnement artistique messin : enluminures, peintures murales et autres plafonds peints des XIV^e et XV^e siècles

A. Manuscrits des XIV^e et XV^e siècles d'origine messine

À la fin du Moyen Age, la ville de Metz était un foyer artistique relativement important dans le domaine du livre et de l'enluminure. Nous avons choisi de présenter rapidement quatre manuscrits messins réalisés durant le XIV^e siècle et la première moitié du XV^e siècle, qui présentent des décors marginaux intéressants à mettre en lien avec l'iconographie du plafond peint de la rue du Change. Notre intention ici n'est pas de réaliser une étude comparative qui se voudrait longue et peu utile en soi, étant donné que les œuvres ne sont pas contemporaines, mais simplement de présenter la constance décorative des marges des manuscrits, dont les thèmes sont plus ou moins proches de celui du plafond peint. La récurrence thématique et l'analogie de certains motifs révèlent une connaissance de ce milieu pictural messin de la part du peintre de notre plafond peint.

1. Ms 107. Bréviaire à l'usage de Renaud de Bar, début du XIV^e siècle, Bibliothèque de Verdun

Ce bréviaire, enluminé à Metz au tout début du XIV^e siècle, vers 1302-1305, fut adapté à l'usage de Renaud de Bar, évêque de Metz de 1302 à 1316 et haut personnage allié à plusieurs grandes familles d'Europe. Si le manuscrit, conservé en partie à Verdun et à la *British Library* de Londres, semble relativement éloigné chronologiquement du plafond peint, il est considéré comme un chef-d'œuvre de la peinture médiévale occidentale notamment pour la somptuosité de la décoration marginale. Il se rattache aux plus brillantes productions d'un atelier messin dont le rayonnement était international²¹³. Sur des bordures « à baguettes verticales et

²¹³ COLLIN-ROSET (S.), PARISSÉ (M.), PAULMIER-FOUCART (M.), *Écriture et enluminure en Lorraine au Moyen Âge*, Catalogue de l'exposition « La plume et le parchemin » organisée par la société Thierry Alix du 29 mai au 29 juillet 1984 en la chapelle des Cordeliers-Musée Historique Lorrain de Nancy, Nancy, 1984, p. 75 ; WINTER (P. de), « Une réalisation exceptionnelle d'enlumineurs français et anglais vers 1300 : le Bréviaire de Renaud de Bar, évêque de Metz », in *Actes du 103e Congrès National des Sociétés Savantes*, Nancy-Metz 1978 ; La Lorraine : études archéologiques, Paris, 1980. p. 27-62 ; Bréviaire de Renaud de Bar entièrement numérisé [En ligne] < http://www1.arkhenum.fr/dr_lorraine_ms/# > (Consulté le 31 juillet 2011).

horizontales qui sont reliées par de gros boulons feuillus d'où s'échappent, telles des hélices, les longues queues stylisées et crochues d'êtres anthropomorphiques, [...] évolue un monde hybride ainsi que de petits personnages humains dont l'activité est souvent prédatrice [...]»²¹⁴. Dans son étude consacrée aux marges à drôleries dans les manuscrits gothiques, Jean Wirth précise que « la nature des animaux représentés fait incontestablement allusion à la chasse »²¹⁵. Dans les marges des folios n°1, 5, 12 et 98v°, nous apercevons en effet des scènes de chasse avec des chiens poursuivant des cerfs, une licorne tuée dans le giron d'une pucelle par un tireur à l'arc, ou encore un cavalier accompagné de ses chiens de chasse à la poursuite d'un cerf (ill.295 à 298). Cette représentation est intéressante à comparer avec le décor de notre plafond peint, étant donné que, malgré la différence stylistique et la présence humaine, cette marge enluminée associe une scène de chasse avec un écu armorié. Aux folios n°26v°, 40v° et 57, des lions, postés sur des décors végétaux sont assez semblables aux lions du plafond peint de la rue du Change notamment par leur position, par la finesse accordée aux poils des pattes et de la crinière ainsi que par leur queue qui passe entre les pattes arrières pour remonter devant le corps de l'animal assis (ill.299 à 301). Évidemment, ils restent néanmoins très différents de nos lions d'un point de vue stylistique.

2. Ms 1588. *Les Très Riches Heures de Metz*, daté des premières années du XIV^e siècle, Metz, B.M.M.

Le psautier-livre d'Heures à l'usage de Metz, connu sous l'appellation *Les très riches heures de Metz*, est un manuscrit daté des premières années du XIV^e siècle. Véritable chef-d'œuvre de l'enluminure messine, il est sans conteste l'un des plus somptueux manuscrits médiévaux que les bibliothèques-médiathèques de Metz conservent à l'heure actuelle²¹⁶. La riche décoration marginale de ce manuscrit, notamment celle de nature zoomorphe est intéressante à comparer avec les rangées d'animaux de notre plafond. En effet, au sein de nombreuses scènes de chasse, les créatures sont analogues à celles du plafond peint : chien, furet, sanglier, lion, singe, licorne et bien d'autres encore, la plupart du temps, en prenant

²¹⁴ WINTER (P. de), *Op.cit.* p.39-41.

²¹⁵ WIRTH (J.), *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques*, Genève, 2008, p.185-187.

²¹⁶ WAGNER (P.-E), HOCH (Ph.), *Psautier-livre d'Heures, les très riches heures de Metz*, Metz, médiathèque du Pontiffroy, 1996, p.2-3.

place dans les boucles formées par les rinceaux abondants de la même façon que pour le plafond peint (ill.302 à 308). Bien sûr, la comparaison a ses limites car nous n'avons pas tenu compte des autres catégories de représentations marginales du manuscrit, à savoir les figures anthropomorphes ou phytomorphes, mais, nous sommes interpellés par les attitudes et postures des animaux qui sont semblables à celles du plafond.

À l'instar du Bréviaire de Renaud de Bar, nous pensons que l'analogie est non négligeable, étant donné qu'il s'agit d'un manuscrit messin réalisé au siècle précédent. Ce type de décoration était connu et largement employé au sein du milieu artistique messin.

3. **Arsenal 5227. Vie de saint Clément, fin du XIV^e siècle, Paris, BnF**

Ce manuscrit, consacré à la légende de saint Clément, est actuellement conservé à la Bibliothèque Nationale de l'Arsenal, sous la cote Ms.5227. Il fut rédigé à la fin du XIV^e siècle en dialecte lorrain et illustré de plusieurs enluminures relatant la vie de saint Clément, premier évêque de Metz. La légende a connu trois versions qui se sont étoffées au fil des siècles. En parcourant les enluminures du manuscrit reproduites dans l'ouvrage de Claude Serpieri, nous nous sommes aperçus à plusieurs reprises que certains motifs étaient largement analogues à ceux de notre plafond peint, mais aussi, comme nous l'avons mentionné lors de sa présentation, à la peinture murale qui a été découverte dans la même demeure que le plafond²¹⁷. C'est le cas du lévrier et de la scène de chasse représentés aux folios n°10r°, 10v° et 11r° (ill.309 à 311), que nous pouvons rapprocher du lévrier peint sur les planches du plafond, comme nous l'avons déjà suggéré lors de son analyse, mais aussi de la figure du Graouilly du folio n°18r°, semblable au dragon du plafond (ill.312).

Comme nous l'avons démontré lors de l'analyse iconographique de la peinture murale découverte dans le second corps de bâtiment de la maison, un lien très présent a été établi entre les deux personnages et leur costume avec plusieurs enluminures du manuscrit, notamment celles des folios n°12r°, 13, 14 et 14r° (ill.313 à 316). Étant donné que la légende de saint Clément était connue et largement appréciée des Messins, il va de soi, notamment en lien avec le sujet de la peinture murale, que le peintre du plafond peint aurait pu avoir connaissance de ce manuscrit.

²¹⁷ SERPIERI (C.), *Op.cit.*

4. **Ms 1598. *Livre d'Heures de Jean de Vy*, première moitié du XV^e siècle, Metz, B.M.M.**

Le *Livre d'heures de Jean de Vy* est un manuscrit enluminé rassemblant un psautier daté du milieu du XIV^e siècle suivi d'un livre d'heures réalisé pour l'échevin messin Jean de Vy par deux ateliers d'enlumineurs messins actifs vers 1435-1455²¹⁸. Certes, le style du manuscrit est extrêmement différent de celui du plafond peint, mais ce qui nous intéresse ici ne sont autres que les 22 grandes miniatures dont les marges sont décorées de rinceaux habités par des oiseaux et des animaux. L'un des thèmes figurés dans les marges est alors le même que celui des planches de notre plafond peint, à savoir une végétation extrêmement abondante au sein de laquelle prennent place des animaux libres de se reposer ou d'évoluer où bon leur semble, tels des lapins, cervidés, sangliers (ill.317 à 320) et même des singes assis, jouant d'un instrument à cordes, qui ne sont pas sans rappeler le singe penseur de notre plafond peint (ill.321). Ainsi, nous savons que ce thème décoratif marginal, adopté pour un manuscrit relativement proche dans sa datation de notre plafond de la rue du Change, semble être commun à plusieurs supports de la création artistique messine. En effet, la présentation rapide de ces quatre œuvres nous a permis de démontrer qu'il existe bel et bien à Metz une constance dans les thèmes décoratifs marginaux depuis le XIV^e siècle - rinceaux habités et scènes de chasse- au sein de la création de manuscrits messins. Il est dès lors possible d'envisager qu'une telle profusion de ces décors enluminés depuis une centaine d'années au moins, ait pu d'une manière ou d'une autre influencer l'esprit du commanditaire de notre plafond peint de la rue du Change quant à ses attentes iconographiques.

²¹⁸ WAGNER (P.-E.), « Le livre d'Heures de Jean de Vy » in *Enlumineurs messins du XV^e siècle*, Metz, Bibliothèques-médiathèques, les carnets de medamothi, 2007, p.11 ; *Livre d'Heures de Jean de Vy*. [En ligne], <<http://bm.metz.fr/sitebm/commun/patrimoine/galerie%20Vy/index-heures.html>>, (Consulté le 1^{er} août 2011).

B. Peintures Murales

À la fin du Moyen Age, entre le XIII^e siècle et le XVI^e siècle, la ville de Metz est extrêmement riche en décors peints. Afin de présenter au mieux le milieu artistique de la peinture murale à mettre en lien avec notre plafond peint, nous nous sommes largement appuyés sur les études d'Iлона Hans-Collas, qui se veulent extrêmement précises et complètes. L'intention ici n'est pas de faire une étude comparative stylistique avec des peintures murales messines en particulier, mais de démontrer que la décoration intérieure civile optait pour les mêmes thématiques décoratives. En effet, dans sa thèse intitulée *Images de la société : entre dévotion populaire et art princier : la peinture murale en Lorraine du XIII^e siècle au XVI^e siècle*, soutenue en 1997, elle précise qu'« à l'époque médiévale, l'architecture était largement peinte et les édifices étaient souvent intérieurement décorés de peintures murales. Ils portaient soit un décor figuré, des cycles historiés ou des figures isolées, soit un décor non figuratif, comme par exemple les décors de faux appareils²¹⁹ ». À Metz, les peintures murales sont omniprésentes, elles « parent la cathédrale, les églises paroissiales, les chapelles, les abbayes et couvents, ainsi que les bâtiments civils. [...] Cette prospérité se manifeste également dans les décors somptueux et variés des nombreuses maisons : peintures murales, plafonds peints (en bois ou en plâtre), tympan sculptés et polychromes²²⁰ ». Enfin elle ajoute que les peintures murales « situées dans les châteaux, palais princiers, demeures bourgeoises ou dans tout autre bâtiment privé, étaient nettement moins accessibles et certainement moins bien connues car réservées à un public restreint et privilégié.²²¹ » En effet, les demeures messines richement décorées n'étaient accessibles qu'aux membres de la haute bourgeoisie, du patriciat. La diffusion des décors se faisait ainsi.

Iлона Hans-Collas a défini la présence de deux pôles s'articulant autour de la fonction des images : la dévotion populaire et l'art princier régissent incontestablement les créations de la peinture murale. Elle ajoute que le nombre et la qualité des décors peints à Metz durant le XIV^e et le XV^e siècle sont un révélateur d'un milieu religieux, princier et bourgeois qui

²¹⁹ HANS-COLLAS (I.), *op.cit* 1997, p.13.

²²⁰ HANS-COLLAS (I.), « Décors peints de Metz », in *Vivre au Moyen Âge : Luxembourg-Metz et Trèves*, Luxembourg, Musée d'histoire de la ville de Luxembourg, 1998, p.326.

²²¹ HANS-COLLAS (I.), *Op.cit.* 1997, p.14.

employait des artistes d'une renommée importante et d'un talent polyvalent : on compte pas moins de quarante édifices peints, dont vingt-huit édifices civils²²².

C. Approche comparative avec les plafonds peints messins armoriés des XIV^e et XV^e siècles

1. Rapprochements thématiques et décoratifs

Comme nous l'avons mentionné au sein de notre introduction générale, Metz est une ville qui bénéficie d'une grande collection de plafonds peints, extrêmement rare et importante d'un point de vue chronologique et artistique. En effet, Ilona Hans-Collas précisait déjà dans son article consacré au « décor des maisons dans l'est de la France : peintures murales et plafonds peints (XIII^e-XV^e) », que « quinze maisons au moins sont répertoriées pour leur décor de plafond datant des XIV^e et XV^e siècles²²³ ».

S'il ne s'apparente à aucun des plafonds de la collection messine pour sa composition animalière, le plafond peint du n°12-14 rue du Change s'insère au cœur de la création de plafonds peints messins, notamment par ses solives armoriées, extrêmement proches de quatre ensembles peints relativement contemporains. Deux de ces plafonds peints sont conservés au Musée de La Cour d'Or, le troisième est quant à lui conservé *in situ* au n°11 rue de la Fontaine et l'unique poutre sauvegardée du n°29 en Jurue est conservée au Dépôt Archéologique Régional (S.R.A.). Nous avons jugé intéressant d'établir une rapide présentation de ces plafonds messins ou de quelques poutres armoriées ayant été susceptibles d'avoir eu un lien plus ou moins direct avec notre plafond. L'idée ici n'est pas de réaliser une étude comparative exhaustive, qui serait impossible à entreprendre à ce stade de la recherche sur les plafonds messins, mais de mettre en évidence cette « mode » des plafonds armoriés à Metz au XIV^e et au XV^e siècle que Jean-Claude Loutsch avait si bien évoquée. Les décors des maisons patriciennes entraient en interaction et se voulaient plus riches les uns que les autres, tant au niveau de la polychromie que des thématiques abordées, politiques, idéologiques...

²²² HANS-COLLAS (I.), « Les décors peints religieux et civils en Lorraine (XIII^e-XVI^e siècles) : recherches, traitement des données, résultats », in CENTRE INTERNATIONAL D'ART MURAL, *La peinture murale de la fin du Moyen-âge : enquêtes régionales*, Actes du 9^e séminaire international d'art mural, 10-12 mars 1999, Saint-Savin, Abbaye de Saint-Savin, 1999, Cahier n°5, p.141-142.

²²³ HANS-COLLAS (I.), *Op.cit.* 2008, p. 5.

c) *Plafond aux armoiries* dit « du Républicain Lorrain », inv.84.48.1

Le *plafond aux armoiries*, plus connu sous le nom de « plafond du Républicain Lorrain », fut découvert sous un faux plafond de plâtre le 6 mars 1968, dans les locaux du journal *Le Républicain Lorrain*, installés au n°12 rue des Clercs (ill.322 à 324). Le fondateur du journal, Victor Demange, conscient de l'importance et de la rareté d'une telle œuvre en fit immédiatement don au musée de la ville²²⁴. Il fut néanmoins conservé *in situ* avant d'être déposé dans son intégralité en juillet 1984. En effet, ce n'est que suite au déménagement des locaux du journal dans la rue Serpenoise et grâce au financement de la Ville de Metz, de la direction des Antiquités de Lorraine et de quelques organismes privés²²⁵ que le plafond pu être transféré aux musées et prendre place dans l'une des nouvelles salles d'exposition qui avaient été aménagées par le conservateur de l'époque Gérard Collot, lors de la grande extension des musées. Le plafond peint, ainsi que deux fragments de peintures murales contemporains représentant un oiseau et un cortège de guerriers avec des hommes couronnés ont été retrouvés dans une pièce aux dimensions non négligeables (11 m x 6 m) évoquant avec *quasi* certitude une salle d'apparat. Il est composé de 18 poutres armoriées peintes sur les trois faces visibles de la même manière que certaines solives de notre plafond de la rue du Change. Sur chaque poutre, nous retrouvons seulement deux armoiries en tableaux rectangulaires, mais cette fois peintes à trois reprises et disposées en alternance. Les planches entre les poutres sont quant à elles décorées d'un semis d'étoiles rouges peintes au pochoir sur un fond bleu dont il reste aujourd'hui quelques traces. La datation de la mise en peinture du plafond reste incertaine. Jean-Marie Pierron situait sa réalisation entre 1362 et 1365 alors que Jean-Claude Loutsch proposait la date plus récente de 1384, reprise par Iona Hans-Collas dans son article sur « le décor peint dans l'est de la France : peintures murales et plafonds peints (XIII^e-XV^e siècle) »²²⁶. Il n'était pas de l'avis de Tribout de Morembert et de Michel Pastoureau qui

²²⁴ PUHL-DEMANGE (M.), « Une contribution du Républicain Lorrain au patrimoine messin », in *Musées de Metz, un fabuleux plafond gothique*, p. 2, (12 pages).

²²⁵ LE BIHAN (O), « Un somptueux plafond gothique aux musées de Metz », *Le Républicain Lorrain*, 10 février 1985.

²²⁶ PIERRON (J.-M), « Étude de la salle à décor médiéval de l'immeuble 12 rue des Clercs à Metz », étude inédite, 14 novembre 1984, (6 pages) ; HANS-COLLAS, (I.), *Op.cit.* 2008, p.7.

situaient quant à eux la mise en peinture du plafond au début du XV^e siècle²²⁷. Or, nous sommes certains, de la même manière que pour le plafond du n°12-14 rue du Change, que l'aigle bicéphale du tableau armorié du Saint-Empire romain germanique n'a pu être peinte avant le XV^e siècle, puisqu'elle n'a été adoptée que sous le règne de Sigismond de Luxembourg. Dès lors, il nous apparaît certain que le plafond aux armoiries est contemporain, à quelques années près, de notre plafond. Seule une petite surface a bénéficié d'un repeint du XVI^e siècle, où le propriétaire de l'époque a choisi d'ajouter ses initiales et quelques petites scènes de chasse dans des cartouches, ainsi qu'un couple de chevaux (ill.325). Un indice peut nous permettre une éventuelle identification des premiers propriétaires : la présence d'écus ornant le chevêtre au centre de l'œuvre et de la salle, qui devait être occupée par une cheminée comme c'est le cas actuellement dans la présentation muséographique de M. Collot. L'un d'eux n'est malheureusement pas encore identifié, alors que l'autre, « de gueules à six tours d'or posées 3-2-1 », était celui de la famille patricienne messine des Hungre (ill.326), qui, comme nous l'avons remarqué, était déjà présente sur l'une des solives du plafond peint du n°12-14 rue du Change (VIa-C-e2). Le seul élément dont nous sommes sûrs actuellement concernant cet hôtel patricien du n°12 rue des Clercs, est qu'il fut acquis par le chapitre de la cathédrale à la fin du XIV^e siècle, puis habité par le chanoine Thierry de la Tour en 1408²²⁸.

Ce plafond peint est extrêmement important pour la connaissance des décors héraldiques messins. Il est en quelque sorte un point de repère étant donné qu'il est le seul à bénéficier à l'heure actuelle d'un programme iconographique conservé en entier. Cependant, comme nous l'avons précisé lors de l'analyse du programme iconographique du plafond peint de la rue du Change, le plafond aux armoiries semble fonctionner comme un armorial largement plus « étendu » étant donné qu'il inclut des personnages puis des entités locales et intermédiaires entre les grands royaumes et les Messins, comme les duchés et les comtés, qui n'ont pas été représentés sur les solives de notre plafond. Quoiqu'il en soit, sans entrer dans des interprétations trop complexes à ce stade de l'étude, l'important reste tout de même qu'il est contemporain de notre plafond, qu'il est proche dans sa réalisation notamment pour les

²²⁷ MOREMBERT (T. de), « Le plafond de l'hôtel découvert à Metz a été exécuté pour Henri de Salm, chancelier du chapitre vers 1490 », *Républicain Lorrain*, 31 mars 1968, « La découverte à Metz d'un plafond du XV^e siècle », *Cahiers Lorrains*, 3 juillet 1968, PASTOUREAU (M.), *Op.cit.* 1979, p.237, ill.262.

²²⁸ PASCAREL (N.). Metz : plafond peint aux armoiries. [En ligne] < <http://rcppm.org/blog/2010/07/metz-plafond-peint-aux-armoires-du-n°12-rue-des-clercs> > (Consulté le 29 juillet 2011).

tableaux armoriés déployés sur les trois faces visibles, mais aussi et surtout qu'il est comme la plupart des plafonds armoriés messins, géographiquement proche du plafond de la rue du Change. La présence des armoiries de l'un des membres de la famille patricienne des Hungre sur le chevêtre du *plafond aux armoiries* et sur l'une des solives de notre plafond de la rue du Change démontre bel et bien qu'il y avait certainement un lien plus ou moins direct entre les membres du patriciat ou d'une même famille et qu'un type de décor rencontré chez l'un pouvait tout à fait inspirer la future décoration de la demeure d'un autre membre de cette famille.

d) Poutres provenant du n°28 rue de la Chèvre à Metz

Ces trois poutres -qui étaient peut-être des solives- sont actuellement conservées dans les réserves du Musée de la Cour d'Or. Selon Michel Euzenat, elles furent découvertes en septembre 1964 au n° 28 rue de la Chèvre à Metz lors de la démolition de la maison pour le projet d'aménagement du Centre Commercial Saint-Jacques (ill.327 à 331). L'une d'entre elles, qui fut prêtée lors de l'exposition *Vivre au Moyen Age, Luxembourg, Metz et Trèves* du Musée d'Histoire de la ville de Luxembourg, en 1998, a bénéficié d'une brève notice au sein du catalogue d'exposition, rédigée par Ilona Hans-Collas²²⁹. La couche picturale de ces trois poutres est remarquablement conservée et la vivacité des couleurs est *quasi* intacte. De la même manière que les autres poutres et solives peintes retrouvées à Metz, elles sont décorées de tableaux armoriés recouvrant les trois faces visibles. C'est d'ailleurs pour cette raison que Jean-Claude Loutsch les a intégrées à son étude héraldique des plafonds messins. Comme nous l'avait précisé Michel Euzenat, au moment de leur découverte, « elles étaient renversées, la partie ornée cachée sous le plafond (ill.328). Elles avaient donc servi de réemploi lors de la construction de cette maison²³⁰ ». À l'instar des autres plafonds, il propose une identification de chaque tableau armorié. Les trois poutres évoquent dans un premier temps de grandes entités avec les armoiries des royaumes de France, d'Angleterre et de Castille et Léon, puis en second lieu les entités plus « régionales », avec les armoiries de Robert, duc de Bar, de Jean III, comte de Spanheim et de Vianden, ainsi que celles du comté de Nassau²³¹.

²²⁹ HANS-COLLAS (I.), *Op.cit.* 1998, p. 328.

²³⁰ LOUSCH (J.-C.), *Op.cit.* 1996, pp. 5-11.

²³¹ *Ibid.*

Avec la présence du duché et des comtés, nous sommes proches de l'organisation hiérarchique que l'on a pu observer au sein du plafond aux armoiries provenant du n°12 rue des Clercs. Le message armorié est encore une fois différent de celui des solives du plafond peint du n°12-14 rue du Change. Néanmoins, l'important reste qu'elles sont relativement contemporaines de ce dernier et qu'elles présentent encore une fois un décor héraldique. Jean-Claude Loutsch fait remarquer à juste titre « qu'il ne s'agit pas d'un plafond complet [et qu'il est impossible en ce sens] d'essayer de dater les peintures de façon précise. » Cela dit, à en juger par le style des dessins, nous sommes intimement convaincus qu'elles ont été décorées quelques temps après les solives du plafond n°12-14 rue du Change, et qu'elles auraient donc été réalisées dans la première moitié du XV^e siècle. Pour cela, nous nous sommes fondés sur la représentation des armoiries du royaume de Castille et Léon, présentes sur les deux plafonds. En effet, nous remarquons immédiatement que la manière de dessiner les châteaux et les lions est nettement plus « évoluée » sur la poutre de la rue de la Chèvre, notamment au niveau de la finesse des couleurs utilisées, des traits du dessin et de quelques détails étonnants comme les fenêtres des châteaux, les volets, les dents des lions... (ill.327). Quoi qu'il en soit, nous sommes à nouveau en présence d'un plafond armorié relativement contemporain du nôtre, et géographiquement très proche de la rue du Change.

e) Poutres du n°11 rue de la Fontaine à Metz

N'ayant malheureusement pas encore eu l'occasion de voir ces poutres de nos propres yeux, nous nous sommes fondés sur les articles d'Ilona Hans-Collas et de Jean-Claude Loutsch afin de présenter rapidement ces poutres, également armoriées. Elles ont été découvertes dans l'une des pièces du second étage de la maison n°11 rue de la Fontaine à Metz, lors d'une opération de restauration menée par le Service Régional d'Archéologie au début des années 1990. Elles déploient également des tableaux armoriés peints sur leurs trois faces visibles (ill.332 à 334) : on y retrouve les armoiries du comte Henri III de Saarwerden, celles du duc Robert de Bar – déjà présent sur les poutres du n°28 rue de la Chèvre-, les armes de Waleran de Luxembourg, du duc de Gueldre etc.²³²». Jean-Claude Loutsch mentionnait également parmi eux la présence d'Enguerrand VII, sire de Coucy, comte de Soissons et de

²³² HANS-COLLAS (I.), *Ibid.* p.9.

Bedford, des comtés de Nassau et de Blâmont. Il termine sa notice en déclarant que « les personnages qui figurent ici sont en partie les mêmes que ceux du plafond de la rue des Clercs [n°12] et le peintre pourrait être le même artiste. Ce plafond date vraisemblablement de la même époque²³³».

N'ayant pas repris à cet instant de la recherche l'étude et la vérification de l'identification des tableaux armoriés, nous partons du principe que Jean-Claude Loutsch avait vu juste concernant l'analogie des armoiries entre ce plafond et celui de la rue des Clercs. Nous restons tout de même sceptiques quant à ses propositions de datation. Quoi qu'il en soit, nous sommes une fois de plus en présence de poutres armoriées, dont la localisation au centre ville de Metz est très proche de notre plafond de la rue du Change.

f) Poutre du n°29 en Jurue à Metz.

Concernant la poutre armoriée provenant de l'angle de l'En Jurue (n°29) et de la rue de l'Abbé Risse (n°1) actuellement conservée au Dépôt Archéologique Régional, nous sommes dans le même cas de figure que celui des poutres conservées au n°11 rue de la Fontaine, étant donné que nous n'avons pu y avoir accès pour l'instant. Nous sommes toute de même en possession d'une diapositive de cette poutre conservée à la diathèque du Service Régional d'Archéologie de Lorraine (ill.335). On y découvre les armes de Blâmont et celles de Launoy-Herbévillers. Selon Jean-Claude Loutsch et Ilona Hans-Collas, ce vestige de plafond serait le plus ancien des plafonds armoriés découverts à Metz, une étude dendrochronologique ayant situé l'abattage du bois vers 1320-1321. Il faut tout de même rester vigilant avec la datation du bois, car la date de mise en place du plafond n'est pas forcément celle de mise en peinture de l'ensemble. Il se peut que la décoration soit contemporaine ou non de la structure en elle-même. Même s'il précise qu'un mariage entre « Clémence, fille d'Henri I^{er} sire de Blâmont, et François, fils d'Henri de Launoy, seigneur d'Herbévillers et bailly, du sire Blâmont » est attesté en 1311 et pourrait coïncider avec la création du plafond peint, nous ne pouvons en être sûrs que si l'on entreprend une étude plus approfondie de l'œuvre, structurelle, tracéologique, dendrochronologique certes, mais aussi et surtout historique et stylistique des peintures, comme nous avons tenté de le faire pour le plafond peint de la rue du Change. La

²³³ LOUSCH (J.-C.), *Ibid.* 1996, pp.5-11.

proposition de datation de la mise en peinture de cette poutre serait dès lors à vérifier. Néanmoins, si l'on compare les saumons des armes de Blâmont aux bars adossés des armoiries de Robert, duc de Bar peintes sur l'une des trois poutres du n°28 rue de la Chèvre (ill.329), nous nous rendons bel et bien compte d'une différence évidente du dessin, qui trahit, pour la poutre de Jurue, une réalisation certainement antérieure.

Dès lors, l'approche est la même qu'avec les autres plafonds armoriés de Metz, s'ils ne sont pas tous contemporains et réalisés par les mêmes peintres, ils sont géographiquement proches les uns des autres et témoignent du goût des riches commanditaires pour les décors armoriés.

2. Différences stylistiques : plusieurs peintres pour les plafonds d'une même ville ?

Outre le fait que les programmes iconographiques des tableaux armoriés semblent être légèrement différents d'une demeure à l'autre, voire d'un plafond à l'autre, nous avons remarqué plusieurs différences stylistiques au sein de la collection. En effet, avant même que l'étude des différents ensembles conservés au musée soit réellement commencée, nous sommes en présence de quelques éléments formels et stylistiques qui nous permettent d'emblée de constater qu'il ne s'agissait pas du même peintre. Si nous pouvons rapprocher plusieurs plafonds d'un point de vue stylistique, notamment le *plafond aux armoiries*, les poutres du n°28 rue de la Chèvre et celles du n°11 rue de la Fontaine, le plafond peint du n°12-14 rue du Change a été mis en peinture par une toute autre personne que les autres, d'autant plus que le programme héraldique est celui qui diverge le plus dans sa conception initiale des autres. Si la datation est une chose, l'agencement et la hiérarchisation des armoiries en est une autre. Notre plafond peint n'a vraisemblablement pas été pensé de la même façon.

Le type de séparation entre chaque tableau armorié a son importance, par exemple, dans la mesure où il peut devenir un élément permettant de reconnaître le style du peintre. En effet, les liserés de séparation blancs bordés et pommetés de points noirs que l'on retrouve sur des poutres du *plafond aux armoiries* provenant du n°12 rue des Clercs, ceux blancs bordés de noir provenant du n°28 rue de la Chèvre et ceux de notre plafond sont très différents. Enfin, la finesse et la qualité accordées à la réalisation de certains figures héraldiques des armoiries, comme nous avons pu le constater au sujet des châteaux et lions de Castille et Léon mais aussi

des bars et saumons entre les poutres du n°28 rue de la Chèvre et du n°29 en Jurue, semblent trahir une attention décorative plus ou moins évoluée entre les peintres, en fonction de ce qu'ils souhaitent privilégier : la qualité esthétique du motif ou la simple évocation d'un message, dont l'option choisie peut être celle d'aller à l'essentiel. Aussi, d'un point de vue structurel, les plafonds peints messins peuvent être différenciés les uns des autres par leur technique d'assemblage ou simplement par l'essence de bois qui les compose.

Dès lors, nous sommes convaincus que la réalisation des plafonds peints entre le XIII^e siècle et le XV^e siècle relève d'un savoir-faire propre à la ville de Metz et qu'il devait par conséquent exister plusieurs générations de peintres, probablement messins, qui se transmettaient leur expérience. Les plafonds peints messins sont une richesse historique et artistique exceptionnelle, qui, de la même manière que le plafond peint du n°12-14 rue du Change, vont permettre grâce à leur étude, d'établir un « référentiel » des particularités stylistiques propres à chaque peintre et qui sait, d'arriver peut-être un jour à les identifier.

CONCLUSION

L'un des objectifs premiers que nous nous étions fixés au commencement de cette recherche et que nous considérons dès lors atteint, était de faire revivre une œuvre messine gravement endommagée et demeurée trop longtemps dans l'ombre à notre goût. Nous avons décidé d'entreprendre cette étude afin d'enrichir la connaissance du milieu artistique messin à la fin du Moyen Age. En effet, nous nous sommes vite aperçus de l'exceptionnelle rareté de ce plafond peint, qui s'est révélé être, au fur et à mesure de nos recherches, un document historique d'une valeur inestimable pour la connaissance de Metz au Moyen Age. Si les démolitions de la rue du Change à Metz dans les années 1960 n'avaient jamais eu lieu, nous aurions eu, certes, le bonheur de conserver les vestiges architecturaux d'une société médiévale arrivée à son apogée, mais nous n'aurions sans doute jamais eu connaissance de ce plafond peint luxueux, dont la décoration réalisée dans la première moitié du XV^e siècle révèle un programme iconographique au service d'une idéologie marquée par les croisades.

Pour mener à bien cette étude, il était indispensable de l'appréhender selon plusieurs axes de recherche. En effet, nous avons autant besoin de comprendre la structure de l'œuvre et de la maison médiévale que l'organisation et la réalisation de ses décors pour en comprendre le sens. Par chance, l'accessibilité de l'œuvre nous a permis d'observer de très près et quand bon nous semblait les détails picturaux et structurels, de répertorier chaque motif et de mesurer chaque planche et chaque solive. L'essentiel de notre démarche était d'allier les archives, les photographies et quelques témoignages avec des logiciels informatiques qui se sont avérés incontournables pour les multiples essais de reconstitution des éléments dont la manutention était impossible : solives trop longues et extrêmement lourdes puis une série de planches dont les systèmes d'embrèvement ont été fragilisés à force de manipulations. Nous avons commencé l'informatisation des motifs du plafond à l'aide d'un logiciel de dessin informatique. Il nous a permis de relever essentiellement les animaux peints sur les planches et quelques motifs décoratifs des solives comme les médaillons rouges. Une fois que ce procédé sera appliqué à l'ensemble de la composition du plafond peint, cela permettra une lecture simplifiée des motifs décoratifs et des armoiries. Aussi, nous envisageons d'approfondir les multiples essais de reconstitution du plafond peint et de la demeure en trois dimensions amorcés, afin de réussir à allier la plus grande quantité possible

d'outils nous permettant de restituer exactement le plafond peint au sein de la demeure (ill.336). La hiérarchisation des décors et la lisibilité de certains détails des motifs ne nous sont donc apparus qu'après avoir reconstitué l'œuvre en photographie, afin d'obtenir une vue d'ensemble, et parfois après les avoir redessinés sur logiciel.

Dès lors, au sein d'une seule et même composition picturale d'une qualité stylistique étonnante, nous avons découvert trois programmes iconographiques qui entrent en interaction : celui des planches, scènes de chasse, animaux exotiques et fabuleux qui agrémentent les deux programmes iconographiques des solives armoriées, porteurs de convictions nobles telles que l'idéal de croisade et de chevalerie incarné par les Neuf Preux. Metz s'allie à la suprématie du Saint-Empire romain germanique et de la coalition chrétienne dans sa volonté de vaincre les Ottomans et de récupérer la Ville Sainte. En effet, la noblesse messine s'installe comme participante active de la Chrétienté impériale. Avec un tel décor peint au sein d'une salle d'apparat, qui devait très certainement être sublimée par des peintures murales d'une richesse iconographique et stylistique analogue au plafond peint, le propriétaire de la maison rue du Change, située dans l'un des quartiers le plus riche de toute la ville, souhaitait montrer sa richesse et son statut social au sein de l'élite qui l'entourait. Il connaissait le rôle joué par chacune des entités politiques de l'époque et des riches messins qui gouvernaient probablement à ses côtés. Ses affinités, alliances, convictions ou autres prises de position politiques se retrouvent de manière ostentatoire au sein de sa demeure, de son espace privé. Seuls les initiés ou les membres de la haute bourgeoisie messine avaient les clés pour interpréter la complexité d'un double système lecture.

Au-delà de l'analyse iconographique et stylistique de la décoration du plafond peint, plusieurs interventions scientifiques ont été envisagées selon une chronologie variable. La première, majeure pour la connaissance de l'œuvre, est en cours. Il s'agit de l'analyse dendrochronologique et tracéologique dont les résultats officiels ne nous parviendront que bien plus tard dans l'année. La seconde, qui consiste à examiner la couche picturale et les pigments utilisés, est à définir avec le C2RMF. Enfin, la troisième, essentielle à la pérennité du plafond et à sa mise en valeur au sein du Musée n'est autre que sa restauration. En effet, l'objectif ultime d'être présenté dans l'une des salles du parcours médiéval permettrait de le rendre accessible au grand public et d'être apprécié à sa juste valeur comme l'avait prévu Gérard Collot à l'origine.

Nous avons en quelque sorte abordé ce plafond peint comme une œuvre « test », permettant de dégager les multiples axes de recherche à suivre pour comprendre et interpréter un plafond peint de manière générale. Ainsi, à l'image de ce que nous avons tenté d'établir pour le plafond peint du n°12-14 rue du Change, nous envisageons de cerner et d'étudier l'intégralité des plafonds peints messins, conservés en partie au Musée ainsi que les quelques poutres demeurées *in situ*. Ne serait-ce que pour la connaissance du travail du bois et des techniques de mise en œuvre d'une telle structure, le corpus de plafonds peints messins est extrêmement intéressant et invite à un engagement de recherches sur plusieurs années. La perspective d'une étude tracéologique et dendrochronologique de l'intégralité de la collection est le seul moyen qui permette d'aboutir à une connaissance des techniques et des savoir-faire messins. L'échantillonnage des plafonds peints, des planches solitaires, des solives sera donc effectué sur plusieurs années. De la même manière, l'étude historique et artistique que nous avons effectuée pour ce plafond s'inscrit dans une perspective de recherche beaucoup plus large et plus approfondie sur le décor des intérieurs civils à Metz, de la République Messine, entre le XIII^e et le XVI^e siècle. Metz possède une richesse artistique médiévale, picturale, sculpturale et architecturale peu connue, relativement peu étudiée. Avec la méconnaissance des plafonds peints, tout un pan de la création artistique messine demeure dans l'ombre. Dès lors, nous aimerions, à l'instar du travail d'Ilona Hans-Collas sur les peintures murales en Lorraine du XIII^e au XVI^e siècle, effectuer une étude et un catalogue raisonné des plafonds peints messins du XIII^e siècle au XVII^e siècle dans les années à venir.

ADDENDUM : premiers résultats dendrochronologiques

Le 16 août 2011, Didier Pousset du laboratoire d'expertise du bois et de datation par dendrochronologie de Besançon nous a communiqué de manière officieuse les premiers résultats de l'étude xylo-dendrochronologique du plafond peint du n°12-14 rue du Change qu'il a effectuée entre le 18 et le 22 juillet 2011. Seize planches du plafond peint, série « a » et « b » comprises, ainsi que quatre moitiés de solives ont été analysées. Ainsi, nous avons découvert que les planches et les solives sont contemporaines et que l'abattage du bois est daté de l'automne-hiver 1353-1354. D'après les premières observations, les solives du plafond peint ont été équarries puis mises en place au sein de la demeure très peu de temps après leur coupe, autrement dit dans le courant de l'année 1354.

À partir de ces premiers résultats scientifiques, de nombreuses questions sont apparues, principalement celle de la datation supposée de mise en peinture du plafond. En 1996, Jean-Claude Loutsch avait proposé la date de 1356 comme *terminus post quem* de mise en peinture, par rapport aux analyses héraldiques qu'il avait entreprises. En effet, il pensait avoir repéré la présence de l'empereur Charles IV de Luxembourg et de sa troisième femme, Anne de Silésie Schweidnitz, avec qui il s'est rendu à Metz en 1356 pour la promulgation de la Bulle d'Or. Si sa proposition de datation de mise en peinture du plafond peint est extrêmement proche de la date d'abatage du bois, nous demeurons sceptiques face à cette hypothèse. Nous continuons à penser que l'aigle bicéphale des armoiries du Saint-Empire romain germanique n'a été adoptée que sous son fils, Sigismond de Luxembourg, à partir de 1400. De plus, les programmes iconographiques relatifs aux idéaux de croisade et de chevalerie, notamment par la présence des armoiries Jérusalem, du Maroc et de l'Orient coïncident d'avantage avec les actes et les aspirations de Sigismond de Luxembourg qu'avec ceux de son père Charles IV.

Dès lors, nous pensons que le plafond a très bien pu être mis en place au milieu du XIV^e siècle, puis mis en peinture suite à un éventuel changement de propriétaire ou autres aménagements de la maison dans la première moitié du XV^e siècle. Suivant cette hypothèse, il devient possible de comprendre plusieurs éléments de la demeure restés jusque là inexplicables. Nous pensons que le plafond (non peint) recouvrait entièrement, dès l'origine, la grande pièce

de l'étage noble du corps de bâtiment A ouverte sur la cour intérieure avec les sept fenêtres à tympan trilobés comme évoqué lors de notre étude (ill.89 et 90). S'ensuivirent, un certain temps après, de lourds aménagements de la pièce avec l'installation d'une cloison le long de la solive I, correspondant à la fenêtre au tympan trilobé murée encore visible sur quelques photographies de la façade de 1963. Si l'on tient compte des adaptations dont le peintre a fait preuve pour la mise en peinture du plafond, notamment par rapport à la solive Ia qui n'avait que deux faces accessibles et à la peinture murale sensée représenter sa troisième face en trompe-l'œil, nous comprenons soudainement que la mise en peinture a bel et bien été exécutée après la séparation de la pièce d'origine en deux, qui n'est pas contemporaine de la mise en place du plafond. En somme, l'abattage du bois et la mise en place du plafond ne sont semble-t-il pas contemporains de sa mise en peinture. Dès lors, les aménagements architecturaux de la maison ainsi que la mise en peinture de l'œuvre doivent effectivement correspondre à un changement de propriétaire, voire à une volonté de représenter un événement de nombreuses années après la création de la pièce. D'un point de vue héraldique, iconographique et structurel, la mise en peinture du plafond fut, selon nous, effectuée plus de soixante ans après l'abattage du bois qui a servi à le constituer. Toutefois, il nous faut attendre le rapport officiel du laboratoire pour confirmer ces hypothèses.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Pour la bibliographie, nous avons dans un premier temps listé les sources utilisées par ordre alphabétique de conservation puis dans un second temps les références bibliographiques, ouvrages et catalogues d'exposition, selon une logique thématique.

I. Sources

A. Sources manuscrites

1. Archives personnelles (A.P.)

- Correspondance :

22 janvier 2011, lettre de Monsieur Gérald Collot

10 février 2011, lettre de Monsieur Gérald Collot

- Fonds photographique de Michel Euzenat.

2. Metz, Archives Municipales (A.M.M.)

a) Dossiers/Plans et demandes diverses

- **2PC8167** : 12-14 rue du Change (1907-1958) (Dossier concernant les permis de construire de la maison n°12 rue du Change).
- **10/b195** : Voirie urbaine : Change -(rue du)- (1801-1870) (dossier constitué de plans et lettres manuscrites pour des demandes diverses).
- **DD62** : Rivière de la Seille, partie concernant la rue du Change et du Pont-Sailly (1740-1753).

b) Lettres impériales

- Série AA1 (documents 8 à 10), *Actes des Empereurs et Rois des Romains. Privilèges (1384-1544)*.
- Série AA2 (documents 2 à 4), *Lettres impériales (1355-1546)*.
- Série AA4 (document 1), *Lettres des Empereurs (1430-1613)*.
- Série AA10 (document 1), *Lettres et documents concernant les diètes (1420-1617)*.

c) Photographies

2fi 217 : Entre la rue Haute-Seille et la rue du Change, 10 avril 1964.

2fi 218 : îlot du Change, (bas de la Fournirue), 1964.

2fi 219 : Metz, un quartier ancien disparaît, îlot du Change, mars 1964.

2fi 307 : Metz, rue du Change avant la disparition des maisons de droite, 1960.

2fi 308 : Metz, rue du Change, les nouvelles constructions, 1972.

2fi 391 : Metz, rue du Change, 1956.

2fi 394 : Metz, rue du Change, 1956.

2fi 402 : Metz, bas de la Fournirue, démolition de la façade arrière des maisons de la rue du Change (1965 probablement).

2fi 403 : Metz, rue du Change et statue de saint Louis, 1960.

2fi 586 : Entre la rue du Change et la rue Haute-Seille, mars 1964.

2fi 587 : Metz, démolition de la rue Haute-Seille, îlot du Change, mars 1964.

2fi 608 : Rue du Change avant fermeture définitive, février 1960.

2fi 609 : Le haut de la rue du Change vers la rue Fournirue, 1960.

2fi 610 : rue du Change, début de l'évacuation des locaux, 1960.

2fi 611 : rue du Change, 10 avril 1964.

2fi 627 : Place des Paraiges, partie des façades à l'est de la rue du Change en cours de démolition, février 1964

3. Metz, Bibliothèques-Médiathèques (B.M.M.)

- Reproductions photographiques en noir et blanc des pages 545 à 561 de la copie qu'avait réalisée Auguste Prost d'un armorial universel d'origine messine, qui contiennent *Les Blasons des six anciens magistrats nommés les six paraiges de la ville de Metz*. L'armorial original est conservé à la *Bayerische Staatsbibliothek* de Munich, inventorié sous la cote Cod. Iconograph.283 et la copie d'Auguste Prost est quant à elle conservée à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote N.acq.fr 6724 bis.

4. Metz, Musée de La Cour d'Or – Metz Métropole (M.C.O.)

a) Études inédites

- PIERRON (J.-M.), « Étude de la salle à décor médiéval de l'immeuble 12 rue des Clercs à Metz », étude inédite, [s.d.], (11 pages).
- PIERRON (J.-M.), « Le plafond à décor héraldique de l'immeuble 12 rue des Clercs à Metz », étude inédite, 14 novembre 1984 (6 pages).

b) Dossiers d'œuvres et notes manuscrites

- COLLOT (G.), notes manuscrites insérées dans des dossiers d'œuvres ou inscrites au revers de quelques photographies.
- EUZENAT (M.), notes manuscrites inscrites au revers des photographies et des diapositives prises lors des découvertes de quelques ensembles.
- Dossiers d'œuvres des plafonds peints : Inventaires n° 8352 (1-58) ; 8353 (1-31) ; 8354 (1-11) ; 8356 ; 84.48.1 ; 84.48.2 ; 2010.0.380, 2010.0.381 : 2010.0.382 ; 2010.0.383 ; 2010.0.384 ; 2010.0.385 ; 2010.0.386 ; 2010.0.585.
- Inventaire Photographique du Musée.

c) Fonds photographique

- Diapositives du Musée concernant la collection de plafonds peints.
- Copies des diapositives de Jean-Claude Loutsch (1996).

5. Metz, Service Départemental du Patrimoine et de l'Architecture (S.D.A.P. MOSELLE)

- Metz-Moselle : Façades sur cour 14-12 rue du Change – État en 1963.

6. Metz, Service Régional de l'Archéologie –Lorraine (S.R.A.)

- Diapositive : poutre armoriée du n°29 en Jurue. (non cotée)

7. Nancy, Service Régional de l'Inventaire (S.R.I.)

- Photographies : « rue du Change-rue Haute-Seille ». (non cotées)

B. Sources imprimées

HUGUENIN (J.-F.), *Les Chroniques de la ville de Metz : recueillies, mises en ordre et publiées pour la première fois par J.-F. Huguenin, de Metz, imprimées et éditées par S.Lamort, enrichies du plan de Metz et des attaques dirigées contre cette ville, par Charles Quint en 1552. Le Doyen Thiébault- Jean Aubrion- Philippe de Vigneulles- Praillon- Annales messines etc. 900-1552*, Metz, Typographie de S.Lamort, 1838.

VIGNEULLES (Ph. de), *La Chronique de Philippe de Vigneulles*, Metz-Nancy, Edition Charles Bruneau, 1927-1933, 4 vol. in-8°.

C. Articles de presse

« Un plafond peint au XIV^e siècle mis à jour dans les décombres de la dernière maison gothique de Metz », *Est Républicain*, 19.01.1964, p.2.

« Un plafond peint du XVII^e découvert rue Saulnerie », *Le Républicain Lorrain*, 16.07.1967.

« Un plafond armorié polychrome du XV^e siècle découvert au cours des travaux dans un immeuble, rue des Clercs », *Le Républicain Lorrain*, 07.03.1968.

« Un plafond peint du XIV^e-XV^e siècle découvert rue des Clercs », *Le Républicain Lorrain*, 07.03 1968.

« Le Merveilleux plafond de Metz a été exécuté pour Henri de Salm chancelier du chapitre, vers 1490 ». *Le Républicain Lorrain*, 31.03.1968.

De Mousson Jean, « Le Beau plafond XV^e de la rue des Clercs- un témoin de la tentative lorraine d'annexer Metz », *Le Lorrain*, 17.04.1968.

LE BIHAN Odile, « Le décor intérieur du Moyen Âge à la Renaissance », *Le Républicain Lorrain*, 08.02.1978.

« Le plafond gothique du "R.L." ira au musée de Metz », *Le Républicain Lorrain*, 07.06.1984.

J.J.-P, « Voyage dans l'Espace... Serpenoise », *Le Républicain Lorrain*, 08.06.1984, p.2

LE BIHAN Odile, « Remontage au musée de Metz du plafond polychrome dit « R.L » », *Le Républicain Lorrain*, 05.01.1985.

BANCE Richard, « Le plafond du R.L. donné au Musée ; le chanoine Henri Arnould de Salm le fit décorer à ses armes en 1480 », *Le Républicain Lorrain*, 13.01.1985

LE BIHAN Odile, « Un somptueux plafond gothique aux musées de Metz », *Le Républicain Lorrain*, 10.02.1985.

« Plafond gothique du musée – inauguration hier soir, portes ouvertes aujourd'hui », *Le Républicain Lorrain*, 02.1985.

« Un fabuleux plafond gothique au musée de Metz », *Est Télé Flash*, 23.02.1985 au 13.03.1985.

« A la découverte du plafond gothique, les messins, la tête dans les étoiles », *Le Républicain Lorrain*, [s.d].

J. J.-P., « Des plafonds de popularité et de notoriété pour les musées », *Le Républicain Lorrain*, 27.11.1989, p.5

BANCE Richard, « Une B.D du XIII^e siècle sur les plafonds de l'Hôtel du Voué à La Cour d'Or ». *Le Républicain Lorrain*, 23.02.1995.

LE BIHAN Odile, « Musée de Metz, les armoiries au service de l'Histoire » *Le Républicain Lorrain*, 09.06.1996.

BANCE Richard « Un plafond du XIV^e siècle suffit au Dr. J.-C. Loutsch pour rapprocher Metz des Papes d'Avignon », *Le Républicain Lorrain*, 06.11.1996, p.8

BANCE Richard, « L'histoire de l'Europe médiévale en quelques plafonds à La Cour d'Or », *Le Républicain Lorrain*, 10.11.1996.

« Claire et Nathalie redonnent vie à un plafond et à des fresques XVII^e », *Le Républicain Lorrain*, 05.03.2001.

« Le mystère du plafond peint percé », *Le Républicain Lorrain*, 18.09.2007.

II. Bibliographie

A. Histoire

1. Histoire générale

BECHMANN (R.), *Des arbres et des hommes – la forêt au Moyen Age*, Paris, 1984.

BORD (L.-J.), MUGG (J.-P.), *La chasse au Moyen Age*, Paris, 2008.

CLOT (A.), *L'Espagne musulmane, VIII^e-XV^e siècle*, Saint-Amand-Montrond, 1999.

CONTAMINE (Ph.), *La noblesse au Moyen Age*, Paris, 1976.

DEMURGER (A.), *Moines et guerriers – les ordres religieux-militaires au Moyen Age*, Paris, 2002.

GRADAT (Ch.), *Une image de l'orient au XIV^e siècle : Mirabilia descripta de Jordan Catala de Sévérac*, Paris, 2005.

LE GOFF (J.), *Le Moyen Age et l'argent*, Paris, 2010.

- LEROY (B.), *En Espagne chrétienne du XI^e au XV^e siècle : la Reconquista*, Pau, 2006.
- LEROY (B.), *L'Église en Espagne au Moyen Age : ses combats du VII^e au XV^e siècle*, Limoges, 2009.
- MONET (P.), SCHMITT (J.-C.), *Vie de Charles IV de Luxembourg*, Paris, 2010.
- PASTOUREAU (M.), *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, 2004.
- PAULY (M.), REINERT (F.), (dir.), *Sigismund von Luxemburg : ein Kaiser in Europa*, actes du colloque, 8-10 juin 2005, Mayence, 2006.
- OLIVEIRA MARQUES (A.-H. De), *Histoire du Portugal et de son empire colonial*, Paris, 1998.
- RAPP (F.), *Le Saint-Empire romain germanique, d'Otton le Grand à Charles Quint*, Paris, 2000.
- WALTER (X.), *Avant les grandes découvertes. Une image de la Terre au XIV^e siècle : le voyage de Mandeville*, Roissy, 1997.

2. Histoire de la Lorraine

- MARTINO (L.), *Histoire chronologique de la Lorraine*, Nancy, 2009.
- SCHNEIDER (J.), *Histoire de la Lorraine*, Paris, 1951.

3. Histoire de Metz

- ABEL (Ch.), « La Bulle d'Or à Metz : étude sur le droit public d'Allemagne au Moyen Âge », *Mémoires de l'Académie de Metz*, 1871-1872, p.131-253.
- ADRIAN (D.), « Metz au Moyen Âge : une ville dans l'Empire », *Les Carnets de Medamothi*, Bibliothèques Médiathèques de Metz, 2009/2010, p.42-50.
- AVANZATO (G.), *Raymond Mondon, maire de Metz et ministre de la nouvelle société*, Metz, 2000.
- BARBE (J.-J.), *À travers le vieux Metz : les maisons historiques*, Metz, 2 t., 1937.
- BARBE (J.-J.), *Metz Pittoresque : les rues et les places de la cité*, Metz, 1930.
- BOUR (R.), *Histoire de Metz*, Metz, 2007.
- BRAUN (S.), HAMPE (J.), *Metz, portrait d'une ville*, Metz, 2008.

BUCCIARELLI (M.), *Les archives du ciel : Metz 1950-1980, métamorphoses et grands chantiers*, Metz, 2010.

CALMET Dom (A.), *Histoire de Lorraine, qui comprend ce qui c'est passé de plus mémorable dans l'Archevêché de Trèves, et dans les Evêchés de Metz, Toul et Verdun, depuis l'entrée de Jules César dans les Gaules, jusqu'à la session de la Lorraine, arrivée en 1737, inclusivement*, Nancy, 1748.

CHABERT (F.-M.), *Metz ancien et moderne – ou description des monuments, vues, antiquités, fêtes, cérémonies, solennités, réjouissances, réunions, associations religieuses, civiles, militaires, publiques et privées et histoire des arts, des lettres et des sciences dans cette ville depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1881*, [s.l], 1881.

FRANCOIS Dom (J.), TABOUILLOT Dom (N.), *Histoire de Metz par des religieux bénédictins de la congrégation de saint-Vanne*, Metz-Nancy, 1769-1790, 6 vol. in-4°.

GROSDIDIER DE MATONS (M.), *Metz*, Paris, 1929.

GROSDIDIER DE MATONS (M.), *Metz, étude de géographie urbaine et économique*, Nancy, 1928.

HANNONCELLES (J.-F.-G.-G. d'), *Metz ancien*, [s.l], 2 t. 1856.

HAUSER (A.), *La vieille cité de Metz*, [s.l.], 1963. (34 planches).

KLIPFFEL (F.D.H.), *Les paraiges messins : étude sur la république messine du XIII^e au XVI^e siècle*, Metz-Paris, 1863, in-8°.

LE MOIGNE (F.-Y.), (dir.), *Histoire de Metz*, Toulouse, 1986.

MENDEL (P.), *Les atours de la ville de Metz. Etude sur la législation municipale de Metz au Moyen Âge*, Metz, 1932.

MEURISSE (Le R. P.), *Histoire des évêques de Metz*, Metz, 1634.

MUTELET (M.), *Metz d'Autrefois : Metz en un choix iconographique du Moyen Âge à la Révolution*, Metz, 1965.

PERRIN (Ch.-Edmond), « Metz aux XIII^e et XIV^e siècles », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 8e année, n°2, 1953, pp. 197-209.

PROST (A.), *Les institutions judiciaires dans la cité de Metz*, Paris-Nancy, 1893.

PROST (A.), « Les paraiges messins », *Mémoires de la société d'archéologie de la Moselle*, XIV (1876), p.343-355.

PROST (A.), « Le patriciat de la cité de Metz », *Mémoires de la société des antiquaires de France*, XXXIII (1873), p.1-273.

Renaissance du Vieux Metz, bulletins trimestriels, 1970-...

ROEMER (F.), *Les institutions de la république messine*, Metz, 2007.

SCHNEIDER (J.), *La ville de Metz aux XIII^e et XIV^e siècles*, thèse de doctorat, Lettres, Université de Paris faculté de Lettres, Nancy, 1950.

VIGNERON (B.), *Le dernier siècle de la république à Metz*, Paris, 2010.

VIVILLE (Cl.-Ph. de), *Dictionnaire du département de la Moselle - contenant une histoire abrégée des anciens rois de Metz, de la République messine, des évêques de Metz, des monumens civils et religieux du pays, et un dictionnaire des villes, des bourgs et des villages qui composent le département de la Moselle, avec des notes historiques et statistiques sur chacun d'eux*, Metz, 1817.

WAGNER (P.-E.), « Metz », in *Les chanoines dans la ville : recherche sur la topographie des quartiers canoniaux en France*, Paris, 1994, p.287-315.

WAGNER (P.-E.), JOLIN (J.-L.), *Quinze siècles d'architecture et d'urbanisme autour de la cathédrale de Metz*, Metz, 1997.

WAGNER (S.), *Dictionnaire historique des rues de Metz*, Metz, 2009.

WORMS (J.), *Histoire de la ville de Metz depuis l'établissement de la République jusqu'à la révolution française*, Metz, M. Alcan ; Nancy-Paris, 1849.

4. Héraldique

BLANCHARD (J.-C.), *L'armorial d'André de Rineck (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.3336)*, Paris, 2008.

BLANCHARD (J.-C.), (sous la direction de Pierre PEGEOT), *L'armorial d'André de Rineck : un manuscrit messin du XV^e siècle*, (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.3336), thèse de doctorat, Histoire, Université Nancy II, 2003.

DE BOOS (E.), « Les décors héraldiques sont-ils des armoriaux ? » in *Les armoriaux-Histoire héraldique, sociale et culturelle des armoriaux médiévaux*, Paris, vol. 8, 1998, p.281-289.

LOUDA (J.), MACLAGAN (M.), *Les dynasties d'Europe – Héraldique et généalogie des familles impériales et royales*, Paris, 1984.

LOUTSCH (J.-C.), « Etude comparative sur la formation des armoiries bourgeoises dans les villes d'importance et de taille différentes au Moyen Âge : Metz, Bruxelles, Luxembourg et Arlon », in Académie Internationale d'Héraldique, *Les armoiries non nobles en Europe : XIII^e-XVIII^e siècle*, Actes du III^e colloque International d'Héraldique ; 19-23 septembre 1983 à Montmorency, Paris, 1986, p.63-82.

LOUTSCH (J.-C.), « Les plafonds armoriés de la ville de Metz » in *Ordres et distinctions*, Bulletin de la société des amis du musée de la Légion d'Honneur, n°7,1996, p.5-11, ill.

O'KELLY DE GALWAY (A.-C.-A.), *Dictionnaire archéologique et explicatif de la science du blason : origine des emblèmes et des symboles héraldiques d'après les monuments, les sceaux, les monnaies, les médailles, les traditions etc.*, Bergerac, t.I, 1901.

PASTOUREAU (M.), *Traité d'héraldique*, 5e édition, Paris, 2008.

PASTOUREAU (M.), *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, 2009.

B. Patrimoine et Histoire de l'Art

1. Histoire générale de l'Art

BALTRUSAITIS (J.), *Le Moyen Âge fantastique : antiquité et exotisme dans l'art gothique*, Paris, 2008.

BALTRUSAITIS (J.), *Réveils et prodiges : le gothique fantastique*, Paris, 1960.

BARTHOLEYNS (G.), DITTMAR (P.-O.), JOLIVET (V.), *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, 2008.

BISE (G.), d'après Gaston PHOEBUS, *Le livre de la chasse de Gaston Phoebus, comte de Foix*, Milan, Fribourg, 1978.

CAMILLE (M.), *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, 1997.

CENNINI (C.), *Il libro dell'arte – traité des arts*, Paris, 2009.

CORDONNIER (R.), « Les images au Moyen Âge », *Histoire et Images médiévales*, n°16, Février-Mars-Avril 2009, p.8-11.

GARNIER (F.), *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, 2 t. 1982.

GOUSSET (M.-T.), *Le livre des Merveilles du Monde, Marco Polo*, Paris, 2002.

LORENTZ (Ph.), « L'étude de la peinture médiévale : quelques cas d'"écoles" » in PELTRE (Ch.), LORENTZ (Ph.), *La notion d'école*, Strasbourg, 2007, p.191-201.

MARLIER (M.), MARLIER (R.), « les couleurs au Moyen Âge », *Histoire et Images médiévales*, n°16, Février-Mars-Avril 2009, p.8-11.

MILONE (A.), POLO d'AMBROSIO (L.), *Le Moyen Age 1000-1400 : l'art Européen du roman au gothique*, Paris, 2007.

PASTOUREAU (M.), *Bleu- Histoire d'une couleur*, Paris, 2006.

REAU (L.), *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 3 t. 1955-1959.

STEJSKAL (K.), *L'Empereur Charles IV : l'Art en Europe au XIV^e siècle*, Paris, 1980.

VIOLLET-LE-DUC (E.), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1967

WIRTH (J.), *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques*, Genève, 2008.

2. Histoire de l'Art et archéologie en Lorraine

BARDIES (I.), DEBIZE (C.), FRONTY (J.), *Cent chefs-d'œuvre de Lorraine*, Metz, 2006.

BURNAND (M.-Cl.), *La Lorraine gothique*, Nancy, Université de Nancy II, 1980.

HANS-COLLAS (I.), « Le décor des maisons dans l'Est de la France : peintures murales et plafonds peints (XIII^e-XV^e siècles) », in *Le décor peint dans la demeure au Moyen-âge*, Acte des journées d'études du 15 et 16 novembre 2007, publication en ligne sur http://www.cg49.fr/culture/peintures_murales/journees_etudes/journees_etudes.asp, 2008.

HANS-COLLAS (I.), « Les décors peints religieux et civils en Lorraine (XIII^e-XVI^e siècles) : recherches, traitement des données, résultats », in CENTRE INTERNATIONAL D'ART MURAL, *La peinture murale de la fin du Moyen-âge : enquêtes régionales*, Actes du 9^e séminaire international d'art mural, 10-12 mars 1999, Saint-Savin, 1999, Cahier n°5, p.125-143.

HANS-COLLAS (I.), (sous la direction d'Albert CHATELET), *Images de la société : entre dévotion populaire et art princier : la peinture murale en Lorraine du XIII^e siècle au XVI^e siècle, thèse de doctorat*, Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Strasbourg II, 1997.

SCHMITZ (W.), *Der mittelalterliche profanbau in Lothringen*, Düsseldorf, [1900].

WINTER (P. de), « Une réalisation exceptionnelle d'enlumineurs français et anglais vers 1300 : Le Bréviaire de Renaud de Bar, évêque de Metz », in *Actes du 103^e Congrès National des Sociétés Savantes*, Nancy-Metz 1978 ; *La Lorraine : études archéologiques*, Paris, Bibliothèque nationale, 1980. p. 27-62.

WOLFRAM (G.), « Die entwicklung des lothringischen Kunstgewerbes », *Das Kunstgewerbes in Elsass-Lothringen*, 1, Cahier n°10, 1901, (mention de plafonds p.199 et p.201)

3. Patrimoine et Histoire de l'Art à Metz

ADRIAN (A.), *et alii*, *Metz La Cour d'Or, visages d'un musée*, Paris, octobre 2011 (à paraître).

BARDIES-FRONTY (I.), (dir.), *Musées de Metz : Dossiers d'œuvres*, Metz, 2007.

BRAUN (S.), « Ville de Metz : au temps des cathédrales », *Connaissance des arts*, H.S. n°455, 2010, p.33-45.

COLLOT (G.), « Un nouveau plafond gothique au musée d'Art et d'Histoire de Metz », *Vivre à Metz*, 1985, p.24-27.

COLLOT (G.), *Le musée d'architecture*, Metz, 1982.

COLLOT (G.), *Le cadre de la vie quotidienne de l'Antiquité à la Renaissance*, Metz, [1980].

COLLOT (G.), *Le nouveau Musée de Metz*, Lyon, 1976.

COLLOT (G.), *L'extension du Musée de Metz*, Metz, 1975.

COLLOT (G.), *Contribution à l'étude de l'architecture civile de Metz et de sa région de l'époque médiévale à la Renaissance*, Metz, 1967.

DAVENPORT (Sh.), *Manuscripts illuminated for Renaud of Bar, Bishop of Metz (1303-1316)*, Thèse : University of London, Courtauld Institute of Art, 1984 ; London, The British Library, 1988²³⁴.

Enlumineurs messins du XV^e siècle, Metz, Bibliothèques-médiathèques, les carnets de medamothi, n°2, 2007.

FRONTY (J.), *L'étrange bestiaire médiéval du musée de Metz : un poisson dans le plafond*, Metz, 2007.

HANS-COLLAS (I.), « Les décors peints du XVI^e siècle dans les demeures messines et lorraines : reflets de la vie artistique et des courants humanistes de ce temps », *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, série VII, t.XX, CLXXXVIII^e année (2008), p.191-215.

HANS-COLLAS (I.), « La peinture à Metz au milieu du XV^e siècle : manuscrit et peinture murale de l'atelier d'Henri d'Orquevaux. », in *Revue de l'Art*, n°130, 2000-4, p.40-46.

KUNH-MUTTER (M.-A.), *La cathédrale de Metz, des pierres et des hommes*, Metz, 1994.

LIONNET (M.), (sous la direction de Colette DEREMBLE), *La Vie de saint Clément, premier évêque de Metz : étude analytique, descriptive et stylistique du manuscrit 5227 conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris*, mémoire de maîtrise, Histoire de l'Art, Paris X Nanterre, 1996.

MOREL (G.), « Les musées de La Cour d'Or », *Connaissance des arts*, H.S. n°455, 2010, p.64.

MUSSARD (S.), *Plafonds peints du XIII^e siècle du musée de Metz : un énigmatique bestiaire*, mémoire de maîtrise, Histoire de l'Art, Strasbourg II, 1992.

MUTELET (M.), *Metz d'Autrefois : Metz en un choix iconographique du Moyen Âge à la Révolution*, Metz, 1965.

²³⁴ Cette thèse est disponible à la Bibliothèque -Médiathèque du Pontiffroy de Metz à la cote : LOIN-41725 1, 2,3 et 4. (4 vol.)

SARY (M.), LEGAY (C.), *La Cour d'Or : Trésors du Musée de Metz*, Metz, 1988.

SCHMITZ (W.), « Die bemalten romanischen holzdecken im museum zu Metz », *Zeitschrift für christliche Kunst*, T. X, 1897, p.70-85.

SERPIERI (C.), *Graouilly : images et légende du fameux dragon de Metz, autour du manuscrit n°5227 de la Bibliothèque nationale de l'Arsenal*, Metz, 1998.

WAGNER (P.-E), HOCH (Ph.), *Psautier-livre d'Heures, les très riches heures de Metz*, Metz, 1996.

4. Animaux, bestiaires et monstres fabuleux

BESSEYRE (M.), « Des bêtes aux mœurs édifiantes, les animaux des bestiaires », *Histoire et images médiévales*, H.S n°07, avril-mai 2006, p.34-41.

BON (Ph.), « Quelle Ménagerie ! » *Histoire et images médiévales*, H.S n°07, avril-mai 2006, p. 42-47.

DELORT (R.), *Les éléphants piliers du monde*, Evreux, 1990.

DUCHET- SUCHAUX (G.), PASTOUREAU (M.), *Le bestiaire médiéval : dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, 2002.

CHERRY (J.), *Mythical Beast*, London, 1995.

FAIDUTTI (B.), (sous la direction de Lucien BELY), *Images et connaissances de la licorne : fin du Moyen Âge – XIX^e siècle*, Thèse de Doctorat de l'Université de Paris XII (Sciences littéraires et humaines), 1996.²³⁵

GOURARIER (Z.), HOCH (Ph.), ABSALON (P.), *Dragons*, Metz, 2005.

GUEDRON (M.), (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, Paris, 2011.

KAPLER (C.), *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1980.

LASCAULT (G.), *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, 1973.

PASTOUREAU (M.), *L'ours, histoire d'un roi déchu*, Paris, 2007.

TESNIERE (M.-H.), *Bestiaire médiéval- Enluminures*, Paris, 2005.

TESNIERE (M.-H.), DELCOURT (T.), *Bestiaire du Moyen Age - Les animaux dans les manuscrits*, Paris, 2004.

²³⁵ [En ligne], <www.faidutti.com/unicorn/unicorn.htm> (Consulté le 7 août 2011).

C. Métiers du bois et maisons urbaines au Moyen Âge

BERNARDI (Ph.), *Bâtir au Moyen Age*, Paris, 2011.

BOILEAU (E.), *Les métiers et corporations de la ville de Paris, XIII^e siècle*, Paris, 1879.

BOUCARD (D.), *Dictionnaire des outils et instruments pour la plupart des métiers*, Evreux, 2009.

ESQUIEU (Y.), PESEZ (J.-M.), *Cent maisons médiévales en France (du XII^e au milieu du XVI^e siècle) : un corpus et une esquisse*, Paris, CNRS Editions, 1998.

FELLER (P.), TOURET (F.), *L'outil, dialogue de l'homme avec la matière*, Rhode-Saint-Genève, 1970.

FRAY (J.-L.), *Villes et bourgs de Lorraine : réseaux urbains et centralité au Moyen Âge*, Clermont-Ferrand, 2006.

GARRIGOU-GRANDCHAMP (P.), *Demeures médiévales : cœur de la cité*, Paris, 1992.

Le bois dans l'architecture, Entretiens du Patrimoine France, Actes du colloque de la direction du Patrimoine tenu à Rouen en novembre 1993, Paris, 1995.

LEGUAY (J.-C.), *Vivre en ville au Moyen Âge*, Paris, 2006.

MARETTE (J.), *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1961.

D. Décors intérieurs, plafonds peints et peintures murales

1. Généralités

BERNARDI (Ph.), MATHON (J.-B.) (dir.), *Aux sources des plafonds peints médiévaux – Provence-Languedoc-Catalogne*, Capestang, 2011.

BURNOUF (J.), *Archéologie médiévale en France : le second Moyen Âge, XII^e-XVI^e siècle*, Paris, 2008.

GADY (A.), « Poutres et solives peintes. Le plafond « à la française » », *Revue de l'Art*, vol. 122, Année 1998, p.9-20.

GELIS-DIDOT (P.), LAFLILEE (H.), *La peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, [s.d.].

HANS-COLLAS (I.), *Peintures murales : Quel avenir pour la conservation ?*, Actes du colloque international, 3-5 octobre 2002, Toul, 2007.

JUHEL (V.), BLONDAUX (L.), « La redécouverte de la peinture murale », *Histoire et Images médiévales*, n°16, Février-Mars-Avril 2009, p.38-45.

La peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales, Actes du 9^e séminaire international d'art mural, 10-12 mars 1999, Saint-Savin, 1999, Cahier n°5.

LEDUC-GUEYE (Ch.), DAVY (Ch.), « De l'imitation de pierre de taille à la scène courtoise : le décor peint dans les édifices civils », *Histoire et Images médiévales*, n°16, Février-Mars-Avril 2009, p.54-60.

MERINDOL (Ch. de), *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit, T. 2 : Les décors peints : corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Âge en France*, Pont-Saint-Esprit-Nîmes, 2001.

RUSSO (D.), (dir.), *Peintures murales médiévales, XII^e-XVI^e siècles : regards comparés*, Dijon, 2005.

VIOLLET-LE-DUC, « Peinture », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris, t. VII, 1864.

2. Plafonds peints et peintures murales des autres régions françaises

a) Languedoc-Roussillon

BONNET (J.-L.), MARTIN (J.-M.), « Un plafond peint du XV^e siècle découvert à Carcassonne », in *Bulletin de la Société d'études scientifiques de l'Aude*, T. CIV, 2004, p.89-102.

BOURIN (M.), (dir.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse, 21-23 février 2008, Perpignan, 2009.

Les plafonds peints de l'Hôtel de Brignac, Bulletin spécial des amis de Montagnac, n°82, mai 2001.

PEYRON (J.), (sous la direction de Jacques BOUSQUET) *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, thèse de doctorat : Art et Archéologie, Montpellier 3, 1977. (non consulté)

b) Provence-Alpes-Côte d'Azur

DUMAS (C.), PUCHAL (G.), *L'imagier de Fréjus : les plafonds du cloître de la cathédrale*, Paris, 2001.

3. Autres pays

MURBACH (E.), *Zillis : die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*, Zürich, [cop. 1967].

RUDLOFF (D.), *Zillis, images de l'univers roman*, Saint-Léger-Vauban, 1989.

E. Catalogues d'expositions

Budapest/Luxembourg 2006

Sigismundus Rex et Imperator : art et culture au temps de Sigismond de Luxembourg 1387-1437, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 18 mars – 18 juin 2006 ; Luxembourg, Musée national d'Histoire et d'Art, 13 juillet – 15 octobre 2006.

Chantilly/Senlis 2004

Chasse à courre, chasse de cour : faste de la vénerie princière à Chantilly au temps des Condé et des Orléans (1659-1910), Chantilly, Musée Condé ; Senlis, Musée Musée de la Chasse et de la Nature, 9 juin-6 septembre 2004.

Colmar 2001

Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XV^e siècle, Colmar, Musée d'Unterlinden, 15 septembre-16 décembre 2001.

Luxembourg 1996

Le rêve italien de la maison de Luxembourg aux XIV^e et XV^e siècles, Luxembourg, Loge Grand-ducale de la Cathédrale de Luxembourg, 10 juin -29 septembre 1996.

Luxembourg 1998

Vivre au Moyen Âge : Luxembourg-Metz et Trèves, Luxembourg, Musée d'histoire de la ville de Luxembourg, 14 février-17 mai 1998.

Metz 1996

Metz médiéval : mises au jour, mise à jour, Metz, Musées de la Cour d'Or, 13 décembre 1996 - 31 mars 1997.

Metz 2002

Auguste Migette (1802-1884) ou la chronique du Pays Messin, Metz, Musées de la Cour d'Or, 12 décembre 2002- 14 avril 2003.

Metz 2010

Metz, place de la République : 2000 ans d'histoire – recherches et fouilles archéologiques, catalogue de l'exposition « Vive la République ! », Metz, Musées et de la Cour d'Or, 16 juin – 11 octobre 2010.

Nancy 1984

Écriture et enluminure en Lorraine au Moyen Age, catalogue de l'exposition « la plume et le parchemin », Nancy, chapelle des Cordeliers - Musée Historique Lorrain, 29 mai - 29 juillet 1984.

Paris 2004

Paris 1400, les arts sous Charles VI, Paris, Musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004.

Strasbourg 2008

Strasbourg 1400 : un foyer d'art dans l'Europe gothique, Strasbourg, Musée de l'Œuvre de Notre-Dame, 28 mars - 6 juillet 2008.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION GÉNÉRALE	9
I. LES PLAFONDS PEINTS MESSINS DU XIII ^E AU XVII ^E SIECLE CONSERVES AU MUSEE DE LA COUR D'OR : PRISE DE CONSCIENCE D'UNE COLLECTION EXCEPTIONNELLE UNIQUE EN FRANCE	9
A. <i>Une collection inestimable : cohérence et richesse décorative dans les intérieurs messins de la fin du Moyen Age.....</i>	9
B. <i>Conception d'une muséographie singulière visant à mettre en valeur les plafonds peints.....</i>	10
II. CADRE DU SUJET : ETUDE MONOGRAPHIQUE D'UN ENSEMBLE PEINT DE LA PREMIERE MOITIE DU XV ^E SIECLE RESTE DANS L'OMBRE DES RESERVES	13
A. <i>Importance de l'œuvre étudiée.....</i>	13
B. <i>Contretemps muséographiques : un projet resté inachevé.....</i>	14
C. <i>Transfert de réserves et déploiement du plafond peint</i>	14
1. Campagne de déplacement nécessaire à l'étude.....	14
2. Inscription de l'œuvre à l'inventaire du musée	15
III. MISE AU POINT BIBLIOGRAPHIQUE ET DOCUMENTATION VISUELLE EXPLOITEE	15
A. <i>Mise au point bibliographique.....</i>	15
B. <i>Documentation visuelle concernant le plafond peint.....</i>	18
1. Diapositives et photographies d'archives.....	18
a) 1963-1964 : Michel Euzenat.....	18
b) 1995 : Jean-Claude Loutsch.....	19
2. 2011 : Campagne photographique et traitements numériques.....	19
IV. AXES DE RECHERCHE ET PLAN DU TEXTE.....	20
CHAPITRE I : HISTOIRE D'UNE DECOUVERTE ET D'UNE DESTRUCTION :	
RETOURS SUR UNE DEMEURE MESSINE DU XIV^E SIECLE	23
I. CONTEXTE DE DECOUVERTE DU PLAFOND PEINT DE LA RUE DU CHANGE : REAMENAGEMENT URBAIN ET DESTRUCTIONS MASSIVES	23
A. <i>Un patrimoine massacré : transformation de la ville de Metz entre 1960 et 1980.....</i>	23
B. <i>1964 : Découverte et sauvetage d'un plafond peint du XIV^e siècle au n°12-14 rue du Change</i>	26
II. HISTOIRE DE LA MAISON DU N°12-14 RUE DU CHANGE AUJOURD'HUI DISPARUE : NATURE ET AMENAGEMENTS SUCCESSIFS DEPUIS LA FIN DU XIV ^E SIECLE	27
A. <i>Retours sur une maison médiévale largement transformée : compréhension et historique des agencements</i>	27

1.	Deux maisons en une ?.....	27
2.	Description des bâtiments et de leurs façades	29
a)	Corps de bâtiment A.....	29
(1)	Façade sur rue du n°12	29
(2)	Façade sur rue du n°14	30
(3)	Façade sur cour, côté ouest (n°12 et n°14)	30
b)	Cour intérieure.....	32
c)	Corps de bâtiment B	33
(1)	Façade sur cour, côté Est (n°12 et n°14).....	36
(2)	Façade arrière, correspondant au n°11 rue Haute-Seille.....	37
3.	Alignement des façades côté rue du Change.....	37
4.	Changements de numérotation.....	38
B.	<i>Remise en contexte de la maison grâce à la typologie des tympans de fenêtres donnant sur la cour : une architecture de la fin du Moyen Age à Metz.....</i>	39
III.	PRESENTATION DE LA VILLE DE METZ AU XIV ^E SIECLE ET A LA PREMIERE MOITIE DU XV ^E SIECLE.....	42
CHAPITRE II. RELEVES, ANALYSES STRUCTURELLES ET SCIENTIFIQUES :		
REMISE EN CONTEXTE DU PLAFOND PEINT ET RECONSTITUTIONS		
NUMERIQUES 46		
I.	QUELQUES NOTIONS SUR LA CONCEPTION DES PLAFONDS PEINTS MEDIEVAUX : TRANSPORT, TRAVAIL DU BOIS ET PRINCIPES STRUCTURELS DE MISE EN ŒUVRE	46
A.	<i>Aperçu de la préparation, de la vente et du transport du bois d'œuvre au Moyen Age : rapprochements avec la ville de Metz.....</i>	46
B.	<i>Mise en œuvre des plafonds médiévaux : quelques notions structurelles et repères terminologiques</i>	47
II.	RELEVES, DONNEES TECHNIQUES ET ANALYSES SCIENTIFIQUES DES ELEMENTS CONSERVES EN AMONT DE LA RECHERCHE.....	49
A.	<i>Relevé du plafond peint : nature, dimensions et particularités structurelles des éléments.....</i>	49
B.	<i>Système de numérotation et de localisation des éléments du plafond : mise au point d'une grille de lecture.....</i>	50
1.	Numérotation des solives et de leurs décors.....	50
2.	Numérotation des planches et mise en place d'une grille de lecture pour localiser les motifs	51
C.	<i>Analyses scientifiques en cours : examens du bois et de la couche picturale</i>	52
1.	Étude et datation du bois : xylologie, tracéologie et dendrochronologie.....	52
a)	Repérage de la technique de débit et d'assemblage du plafond puis des traces d'outils utilisés pour la préparation des surfaces	52
b)	Dendrochronologie	54
2.	Examen de la couche picturale envisagé : technique de mise en peinture et analyse des pigments utilisés ...	55
a)	Présentation de la couche picturale du plafond peint : technique et matériaux employés.....	55
b)	Constat d'état de conservation de la polychromie (juin 2011).....	57

c) Questions soulevées et analyses envisageables : mise au point d'une méthodologie d'intervention avec le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF).....	58
III. PROPOSITION DE RECONSTITUTION DU PLAFOND ET DE SON EMPLACEMENT ORIGINAL	59
A. <i>Premiers repérages permettant de comprendre l'agencement général du plafond</i>	59
1. Planches	59
2. Relevé des empreintes de clous pour retrouver l'emplacement des solives	60
B. <i>Proposition de reconstitution, proportions et dimensions éventuelles de la partie manquante</i>	60
1. Reconstitution numérique des éléments conservés du plafond peint.....	60
2. Proposition de situation du plafond dans la maison d'origine.....	61
3. La partie manquante du plafond peint : éléments à disposition et déductions quant à la superficie originelle qu'il devait recouvrir	62
4. Présence d'une peinture murale non conservée représentant une solive en trompe-l'œil du côté n°14 de la pièce au plafond peint.....	63

CHAPITRE III. ÉTUDES ICONOGRAPHIQUE, HISTORIQUE ET STYLISTIQUE DE LA COMPOSITION PICTURALE : DESCRIPTIONS, INTERPRÉTATIONS, APPROCHES COMPARATIVES ET POSSIBILITÉS DE DATATION 65

I. DESCRIPTION ET ANALYSE DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE ARMORIE DES SOLIVES ET PROPOSITION DE DATATION DE LA MISE EN PEINTURE.....	65
A. <i>Description des solives et premières interprétations des armoiries</i>	66
1. Solive Ia.....	70
a) Faces A et B.....	70
(1) Ia-1. Royaume de Navarre.....	71
(2) Ia-2. Armoiries imaginaires attribuées au roi du Maroc	72
(3) Ia-3. Armoiries imaginaires du roi d'Orient et de Josué.....	73
b) Faces C et D.....	75
2. Solive en trompe-l'œil : peinture murale non conservée correspondant au décor de la face C de la solive Ib.....	75
(1) Ib-C-e(?). Écu non identifié.....	76
(2) Ib-C-e(?). Écu non identifié : membre du paraige du Commun ?.....	76
(3) Ib-C-m2. Médaillon décoratif.....	76
3. Solive IIa.....	77
a) Face A.....	77
b) Face B.....	77
(1) IIa-B-e1. Armes du paraige de Saint-Martin ou des familles Boucquin ou Faixin	77
(2) IIa-B-e2. Armes d'une famille du paraige d'Outre-Seille : Chevalet ou Corbes	78
(3) IIa-B-m1 à 3. Médaillons décoratifs	79
c) Face C.....	79
(1) IIa-C-e1. Écu non identifié.....	80
(2) IIa-C-e2. Écu non identifié.....	80
(3) IIa-C-m1 à 3. Médaillons décoratifs	80

d)	Face D.....	81
4.	Solive IIIa	81
a)	Faces A, B et C.....	82
(1)	IIIa-1. Royaume d’Aragon	82
(2)	IIIa-2. Couple impérial Charles IV de Luxembourg et Élisabeth de Poméranie ? : parents de Sigismond I ^{er} de Luxembourg.....	83
(3)	IIIa-3. Roi de Bohême : Sigismond de Luxembourg (1419-1437)	86
(4)	IIIa-B/C- m1. Médaillons décoratifs.....	87
b)	Face D.....	88
5.	Solive IVa.....	88
a)	Face A.....	88
b)	Face B.....	88
(1)	IVa-B-e1. Paraige de Jeurue ou membre du paraige de Jeurue	88
(2)	IVa-B-e2. Écu non identifié : membre du paraige d’Outre-Seille ?.....	89
(3)	IVa-B-m1 et m2. Médaillons décoratifs	90
c)	Face C.....	90
(1)	IVa-C-e1. Membre du paraige d’Outre-Seille et de la famille De Laître.....	90
(2)	IVa-C-e2. Membre du paraige du Commun	91
(3)	IVa-C-m1 à m3. Médaillons décoratifs	91
d)	Face D.....	92
6.	Solive Va	92
a)	Faces A, B et C.....	92
(1)	Va-1. Royaume de Jérusalem et Godefroy de Bouillon (Faces A, B et C)	92
(2)	Va-2. Royaume du Portugal	94
(3)	Va-3. Royaume de Castille et Léon	94
b)	Face D.....	95
7.	Solive VIa.....	96
a)	Face A.....	96
b)	Face B.....	96
(1)	VIa-B-e1. Écu non identifié.....	96
(2)	VIa-B-e2. Membre de la famille des Neufchâtel : Geoffroy de Neufchâtel ?.....	96
(3)	VIa-B-m1 à 3. Médaillons décoratifs	97
c)	Face C.....	97
(1)	VIa-C-e1. Armes des Renguillon ou de Jean II Noiron	97
(2)	VIa-C-e2. Armes d’un membre de la famille Le Hungre appartenant au paraige de Portsailis : Jean le Hungre ?.....	98
(3)	VIa-C-m1 à 3. Médaillons décoratifs	99
d)	Face D.....	99
8.	Solive VIb.....	99
a)	Faces A, B et C.....	100
(1)	VIb-1 et VIb-3. Royaume de Suède (ou trois royaumes scandinaves) et Roi Arthur	100
(2)	VIb-2 et VIb-4. Saint-Empire romain germanique et Jules César	101

b)	Face D.....	103
B.	<i>Proposition de datation de la mise en peinture grâce aux armoiries : un plafond peint dans la première moitié du XV^e siècle.....</i>	103
C.	<i>Analyse du programme iconographique des solives armoriées : présence d'un double système de lecture.....</i>	105
1.	Quand le patriciat messin s'installe au premier rang de la coalition chrétienne.....	105
2.	Possibilité d'un double système de lecture armorié : introduction du thème des Neuf Preux.....	110
II.	PRESENTATION ET INTERPRETATIONS DE LA COMPOSITION PICTURALE DES PLANCHES.....	113
A.	<i>Description des planches : étude et premières interprétations des éléments du décor.....</i>	113
1.	Milieu naturel.....	113
2.	Le « bestiaire », ou les rinceaux habités.....	113
a)	Présentation générale de la composition animalière et classification des créatures.....	113
b)	Système de localisation, description, aperçu symbolique et rôle des êtres représentés.....	114
(1)	Animaux communs.....	115
(a)	Sanglier.....	115
(b)	Chien sans collier.....	116
(c)	Lapin.....	117
(d)	Lévrier.....	117
(e)	Furet.....	119
(f)	Biche.....	120
(g)	Lapin.....	121
(h)	Ours muselé.....	122
(2)	Les animaux réels exotiques.....	123
(a)	Singe debout.....	123
(b)	Lion.....	123
(c)	Singe penseur.....	124
(d)	Léopard.....	125
(e)	Éléphant.....	126
(3)	Les créatures fabuleuses.....	128
(a)	Lion-dragon.....	128
(b)	Licorne.....	129
(c)	Reptile-dragon.....	131
(d)	Poisson-oiseau.....	131
(e)	Dragon.....	132
(f)	Griffon.....	134
(g)	Amphisbène : double serpent (figure disparue).....	135
B.	<i>Analyse du programme iconographique de la composition animalière.....</i>	136
1.	Conception de la composition en amont de la mise en peinture : construction géométrique et <i>varietas</i>	136
2.	Interprétations de la composition : condensation iconographique et diversité des références thématiques..	137

III.	ANALYSE DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DE L'ENSEMBLE DU PLAFOND PEINT : COMPLEMENTARITE ET RESONANCE ENTRE LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE ARMORIE DES POUTRES ET CELUI DE LA COMPOSITION ANIMALIERE ; PRESENTATION DE LA PEINTURE MURALE DECOUVERTE DANS LE SECOND BATIMENT	141
A.	<i>Interdépendance des décors du plafond peint</i>	141
B.	<i>Présentation de la peinture murale découverte au n°14 : cohérence des décors peints de la maison n°12-14 rue du Change</i>	143
1.	Description de la peinture murale : une œuvre contemporaine du plafond peint ?.....	143
2.	Analogies avec le manuscrit de la <i>Vie de saint Clément</i> et cohérence thématique avec les programmes iconographiques du plafond peint.....	145
3.	Un seul peintre pour décorer toute une maison ? : analogies stylistiques entre la peinture murale et le plafond peint	147
IV.	ANALYSES STYLISTIQUES DE LA COMPOSITION DU PLAFOND PEINT : HETEROGENEITE DANS LA REALISATION DE CERTAINS MOTIFS RELATIVE A L'INTERVENTION DE PLUSIEURS PEINTRES.....	148
A.	<i>Caractéristiques stylistiques du peintre expérimenté</i>	148
B.	<i>Différences de qualité picturale sur des espaces expérimentaux peu étendus du plafond peint : maladroites d'un apprenti peintre ?</i>	151
V.	UN DECOR POUR UNE MAISON, UN DECOR POUR UNE PERSONNE : SITUATION CULTURELLE ET SOCIALE D'UN COMMANDITAIRE MESSIN DE LA PREMIERE MOITIE DU XV ^E SIECLE	152
CHAPITRE IV. UN PLAFOND PEINT AU CŒUR D'UN ENVIRONNEMENT ARTISTIQUE MESSIN : ENLUMINURES, PEINTURES MURALES ET AUTRES PLAFONDS PEINTS DES XIV^E ET XV^E SIECLES		
155		
A.	<i>Manuscrits des XIV^e et XV^e siècles d'origine messine</i>	155
1.	Ms 107. <i>Bréviaire à l'usage de Renaud de Bar</i> , début du XIV ^e siècle, Bibliothèque de Verdun.....	155
2.	Ms 1588. <i>Les Très Riches Heures de Metz</i> , daté des premières années du XIV ^e siècle, Metz, B.M.M.....	156
3.	Arsenal 5227. <i>Vie de saint Clément</i> , fin du XIV ^e siècle, Paris, BnF	157
4.	Ms 1598. <i>Livre d'Heures de Jean de Vy</i> , première moitié du XV ^e siècle, Metz, B.M.M.....	158
B.	<i>Peintures Murales</i>	159
C.	<i>Approche comparative avec les plafonds peints messins armoriés des XIV^e et XV^e siècles</i>	160
1.	Rapprochements thématiques et décoratifs	160
c)	<i>Plafond aux armoiries</i> dit « du Républicain Lorrain », inv.84.48.1.....	161
d)	Poutres provenant du n°28 rue de la Chèvre à Metz.....	163
e)	Poutres du n°11 rue de la Fontaine à Metz	164
f)	Poutre du n°29 en Jurue à Metz	165
2.	Différences stylistiques : plusieurs peintres pour les plafonds d'une même ville ?.....	166
CONCLUSION.....		168
ADDENDUM : PREMIERS RESULTATS DENDROCHRONOLOGIQUES		171

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE..... 173

I.	SOURCES	173
A.	<i>Sources manuscrites</i>	173
1.	Archives personnelles (A.P.).....	173
2.	Metz, Archives Municipales (A.M.M.).....	173
a)	Dossiers/Plans et demandes diverses	173
b)	Lettres impériales.....	173
c)	Photographies	174
3.	Metz, Bibliothèques-Médiathèques (B.M.M.)	174
4.	Metz, Musée de La Cour d'Or – Metz Métropole (M.C.O.)	175
a)	Études inédites	175
b)	Dossiers d'œuvres et notes manuscrites.....	175
c)	Fonds photographique	175
5.	Metz, Service Départemental du Patrimoine et de l'Architecture (S.D.A.P. MOSELLE)	175
6.	Metz, Service Régional de l'Archéologie –Lorraine (S.R.A.).....	175
7.	Nancy, Service Régional de l'Inventaire (S.R.I.).....	175
B.	<i>Sources imprimées</i>	176
C.	<i>Articles de presse</i>	176
II.	BIBLIOGRAPHIE	177
A.	<i>Histoire</i>	177
1.	Histoire générale	177
2.	Histoire de la Lorraine	178
3.	Histoire de Metz.....	178
4.	Héraldique.....	180
B.	<i>Patrimoine et Histoire de l'Art</i>	181
1.	Histoire générale de l'Art.....	181
2.	Histoire de l'Art et archéologie en Lorraine.....	182
3.	Patrimoine et Histoire de l'Art à Metz	182
4.	Animaux, bestiaires et monstres fabuleux.....	184
C.	<i>Métiers du bois et maisons urbaines au Moyen Âge</i>	185
D.	<i>Décors intérieurs, plafonds peints et peintures murales</i>	185
1.	Généralités	185
2.	Plafonds peints et peintures murales des autres régions françaises	186
a)	Languedoc-Roussillon	186
b)	Provence-Alpes-Côte d'Azur.....	186
3.	Autres pays	186
E.	<i>Catalogues d'expositions</i>	187

TABLE DES MATIÈRES 188

