Les auteurs et contributeurs de ce numéro du *Pays Lorrain*

**Nathalie Pascarel**
Musée de la Cour d’Or – 2 rue du Haut-Poilier – 57000 Metz
Assistante de conservation du patrimoine au Musée de la Cour d’Or-Metz Métropole (département de l’Est), Nathalie Pascarel conçoit sa thèse en cours au décor des intérieurs civils à Metz à la fin du Moyen Âge.

**Frédéric Richard-Maupillier**
8, rue du Petit la Crete – 57685 Aunay Frédéric Richard-Maupillier est avocat au Barreau de Metz depuis 2005 et enseignant à l’École nationale de droit et de procédure.

**Laurent Rollet**
Université de Lorraine – 91 Avenue de la Libération – BP 454 – 54001 Nancy Cedex.
Membre de conférences en histoire des sciences, chercheur au Laboratoire d’histoire des sciences et de philosophie - Archives Henri Poincaré, UMR 7117 (CNRS / Université de Lorraine). Laurent Rollet est membre du comité d’édition de la correspondance d’Henri Poincaré.

**Pierre-Edouard Bour**
24 boulevard Charles V – 54000 Nancy
Pierre-Edouard Bour est ingénieur à l’étude au Laboratoire d’histoire des sciences et de philosophie - Archives Henri Poincaré, à Nancy.

**Alain-Julien Surdel**
22, rue Pierre et Marie Curie – 54500 Vandœuvre-lès-Nancy
Alain-Julien Surdel, spécialiste de langue et littérature françaises du Moyen Âge, a publié régulièrement des articles dans Le Pays Lorrain, dont il est membre du comité de rédaction.

**Camille Maire**
37 route de Woippy – 57050 Metz

**Bernard Grison**
La Roseraie A2 – 38 rue Sainte Colette – 54500 Vandœuvre-lès-Nancy
Bernard Grison a fait carrière, comme ingénieur, à l’Usine sidérurgique des Forges de la Providence, à Rehon, puis de Longeville, et est un collaborateur régulier de la revue Le Pays Haut.

**Paul Kittel**
2, le Vieux Chemin, Brumath – 57370 Phalsbourg
Professeur retraité de l’enseignement supérieur, Paul Kittel préside aux destinées de la section de Sarrebourg de la Société d’histoire et d’archéologie de la Lorraine. Il a conçu une vingtaine d’ouvrages à Phalsbourg.

**Vincent Decombs**
21 rue des Champs Navès – 88540 Bussang
Enseignant à la retraite, prix Moselly 1987, Vincent Decombs milite dans de nombreuses associations culturelles vosgiennes, où il multiplie animations théâtrales, poétiques et musicales.

**Vincent Hadot**
4, rue Jean-Claude Stoitz – 88200 Mouzon
Vincent Hadot est attaché de conservation au Musée du Feutre textile de Mouzon, dans les Ardennes.

**Marianne Mercier**
Musée de la Princesse – 16, rue de la Belle Vierge – 55100 Verdun
Responsable du musée de la Princesse depuis 2007, Marianne Mercier a engagé et mené à terme les chantiers scientifiques du musée : inventaire, récollement, documentation, informatisation, chantier des collections et aménagement des nouvelles réserves.

**La découverte des plafonds peints**

En mai 1986, la rénovation de l’ancienne École supérieure de jeunes filles, au no 8 rue Poncet à Metz, donna lieu à la mise au jour de plafonds peints extraordinaires dans les salles du rez-de-chaussée. De faux plafonds en plâtre les avaient protégés, durant de nombreuses années, de la lumière et de la poussière. Informée de la découverte, l’architecte allemand Wilhelm Peter Schrütz notait qu’en raison de son cachet très moderne, l’aspect extérieur de ce bâtiment devant lequel ces plafonds avaient été découverts ne pouvait pas faire supposer le moins du monde que l’intérieur cachait des œuvres si importantes, uniques dans leur genre, et issues de l’art de la première partie du Moyen Âge. « Schrütz effectua aussitôt, par le dessin, un relevé précisé de la structure des plafonds et de leur décor. Chaque détail iconographique, aussi petit soit-il, est figuré sur le dessin de l’architecte. Publié dès l’année suivante, ce relevé est resté, jusqu’à ce jour, le seul document nous renseignant sur l’aspect original des plafonds lors de leur découverte1.

**Composition du décor**

Les deux plafonds en chêne, appelés « plafond A » et « plafond B », sont constitués de près de 300 planches peintes à la détrempe2. Elles couvraient, à l’origine, une surface de plus de 90 m². Les portes de l’ensemble n’ont pu être sauvées au moment de la découverte. Seules onze solives, décorées de rinceaux et de motifs floraux sur leurs trois faces visibles, sont parvenues jusqu’à nous. Extremement massives, dix d’entre elles demeurent pourtant en réserve depuis leur dépose, pour des raisons de fragilité. Entre chaque solive, le système décoratif des rangées de planches du plafond A suit une alternance régulière d’espaces de cadres et de médaillons, contenant chacun une créature singulière. Ils sont reliés entre eux par des motifs allégoriques et des motifs géométriques qui se déplacent dans les écoinçons, de manière à remplir les espaces vides. Le plafond B présente un agencement différent. Il est uniquement composé de médaillons, dont le diamètre est largement supérieur à ceux du premier plafond. Une étude comparative des deux ensembles révèle toutefois un style identique dans la réalisation des figures et une source iconographique vraisemblablement commune. Leur contemporanéité semble ainsi attestée. Seules 38 figures du premier plafond sont préservées, et 31 pour le second ensemble. Trois figures du plafond A, reproduites sur le plan de l’architecte et photographiées au début du XXIe siècle, prennent place dans ce cadre. Les trois secteurs de la précédente composition, les solives et les plans de plafond, ont été remplacés par des collections du Musée depuis cette période. Certains médaillons ont été relevés

3. Le détrempe est une technique de peinture fréquente au Moyen Âge. On choisissait les pigments selon la teinte souhaitée, puis ils étaient brouis et liés avec de la colle animale. La phase suivante consistait à diluer les couleurs dans de l’eau avant les appliquer sur la surface du bois, préalablement recouverte d’une préparation à base de colle de peau et de crème.
Etat de la recherche

Il s’agit d’une œuvre dont nous pensions avoir perçu les mystères. En 2007, l’ouvrage de Jérôme Fronty, intitulé *L’estrangé* bestiaire médieval du musée de Metz, un poisson dans le plafond, était en effet destiné à faire le point sur les connaissances que nous en avions depuis sa découverte, en 1894. Outre quelques notices et articles essentiellement sur les germaphones, son étude s’inspire principalement des recherches de Wilhelm Schmitz, et de celles de Séverine Mussard, effectuées dans le cadre d’une maîtrise d’histoire de l’art à l’Université de Strasbourg. Ce mémoire, qui s’inscrit dans la continuité du travail de Schmitz, consistait principalement à situer la mise en peinture du décor selon la technique, l’iconographie et le contexte historique. Séverine Mussard conclut par l’appartenance au style 1200 des plafonds peints, en effectuant une étude comparative avec de nombreux bestiaires anglais du 12ème siècle, notamment le bestiaire du manuscrit Ashmole 151 d’Oxford. Elle remet en question des analogies dans la réalisation de ces créatures, leur morphologie ou dans le décor qui les entoure, sans jamais pour autant être totalement convaincue de leur similitude. Elle décèle quelques particularités de cette époque, mais pense que le plafond peint met en scène des caractéristiques propres. Elle propose dès lors une mise en peinture du décor plus récente que celle de l’architecte allemand, soit entre 1235 et 1250.

Sa recherche avait déjà évoqué la grande majorité des exemples auxquels nous n’étions encore aujourd’hui pour situer ces plafonds dans un contexte artistique à la fois messin et européen. Elle établit ainsi un certain nombre d’analogies iconographiques avec le décor du portail sculpté de l'ancienne église Notre-Dame-la-Ronde et celui du vitrail de la Crucifixion de Sainte-Ségolène de Metz, mais découvre également des similitudes avec les créatures marines du plafond peint de Zillis ou encore avec la décoratation d’un baldaquin isolé du XIIIème siècle conservé à Milan, témoins de la circulation constante des motifs artistiques à l’époque médiévale. En 2007, Jérôme Fronty propose de nouvelles pistes d’interprétation iconographiques, principalement axées sur les sources d’inspirations textuelles anciennes et contemporaines des plafonds peints, comme les bestiaires médiévaux et les ouvrages à caractère scientifique résultant d’une tradition littéraire pluriscopique et dont la différenciation est peu aisée. Il évoque la version latine du Physiologus, plus proche de l’iconographie des plafonds que la version grecque originale du 11ème siècle, mais aussi l’Histoire naturelle de Plin l’Ancien (2ème siècle), le livre XII des Étymologies d’Isidore de Séville (5ème siècle), et surtout L’image du Monde de Gossuin de Metz, dont la première version date de 1246.

Jérôme Fronty s’est également intéressé, pour la première fois, à l’histoire de la maison d’origine et de ses propriétaires, en croisant notamment documents d’archives, plans et relevés. Il parvient ainsi à démontrer que les plafonds peints ne décoraient pas initialement l’hôtel du Voué (siège de l’institution judiciaire appelée vourerée), contrairement à ce qui était jusqu’alors établi. Ainsi, il s’agit de mieux définir l’identité du commanditaire du décor, vraisemblablement un chanoine, membre du chapitre.
de la collégiale Notre-Dame-la-Ronde. Dès lors, comment expliquer-t-on la présence d’un décor si peu conventionnel au sein d’une maison de chanoine ? Pourquoi ce dernier a-t-il choisi de partager son quotidien avec des créatures monstrueuses, terrifiantes, et même scatologiques ?

En effet, le choix de l’iconographie et le rapport à l’image ne semblent pas aller de paire avec la fonction du lieu et le statut du commanditaire. Il pourrait dès lors s’agir d’images transgressives, celles de la « production volontaire de représ- sentation du mal et de la transgression à des fins morales ou pédagogiques » . Pour tenter de le comprendre le décor, il faut s’interroger sur la fonction première de ces images, qui n’étaient pas visibles de tout le monde.

Peut-on parler de « programme iconographique » ?

Jusqu’alors, les créations des deux plafonds ont été étudiées et interprétées séparément ou en petits groupes, mais jamais en tant qu’ensemble. De prime abord, la diversité de représentation donnent la sensation qu’il n’y a pas de règle. Toutefois, une présentation des caractéristiques symboliques et iconographiques propres à chaque figure peinte ne donne pas de réponse sur le sens du décor. En effet, si les figures sont peintes dans un espace défini (cadre, médaille), elles forment pourtant un ensemble cohérent et doivent être interprétées comme telles. Un animal peut changer totalement de signification selon les créatures qui l’ancreraient ou l’entoureraient. C’est ce qui rend la composition d’ensemble à la fois simple et complexe. Il faut éviter le piège de la surinterprétation symbolique, qui plus est ambivalente quand il s’agit de bestiaire médiéval. Une image n’est pas simplement symbolique, elle est active. Elle est souvent conçue pour générer un impact visuel chez le spectateur, selon la culture et le mode de pensée de l’époque en question. Par conséquent, l’image ne parle pas d’elle-même, car c’est l’homme qui la regarde qui lui donne un sens. Pour comprendre une œuvre médiévale, il est préférable, voire anachronique, de la déchiffrer selon notre propre perception actuelle du monde et de ses représentations figuratives. Pour cela, il faut parvenir à supprimer notre subjectivité face à la représentation. Aussi, demandons-nous quel message visuel notre chanoine de la rue Poncetel souhaitait adresser à travers le décor de sa maison ? Les plafonds peints « au plafier » avaient-ils une fonction spécifique dans ses règles de vie ? Les créatures de la rue Poncetel sont peu rassurantes. Elles sont dotées pour la plupart de griffes acérées, de serres, de crocs, de dents pointues, on les yeux rouges et parfois des flets de sang sur les dents. Elles donnent l’impression d’une véritable vision apocalyptique. Nous pensons dès lors à une pleine page du Commentaire de Beatus sur l’Apocalypse, datée du XIIIe siècle, composée d’une série de créatures analogues à celles de nos plafonds, insérées dans des médaillons. La composition, identique, dirige actuellement nos recherches dans ce sens. Le décor de ces plafonds n’aurait-il pas une fonction eschatologique, porteur d’un message impliquant le discours de la fin des temps ? À ce stade de l’étude, nous ne sommes pas encore en mesure de parler de « programme iconographique ». Il s’agit d’ailleurs d’un concept relativement récent qui, d’après Michel Pastoureau, était totalement inconnu du Moyen Âge. Ce dernier précise que « le programme est au départ la rencontre d’une intention et d’une pensée créatrice » . Autrement dit, le décor peint de la rue Poncetel n’est que la volonté de chanoine, mise en peinture par un peintre qui a dû s’emparer du sujet et l’adapter à la surface imparti. Pour définir un « programme », il importe de connaître l’orientation des figures dans le décor ainsi que leur répartition dans l’espace. On parle dès lors de « géographie » du plafond. Y a-t-il, par exemple, un agencement subtil où chaque figure aurait son pendant au sein de la composition ? Peut-on déceler un système de croisement de regards, ou de position des créatures qui donnerait un indice sur le sens de lecture ? Au Moyen Âge, il n’est pas rare, par exemple, d’apporter une plus grande attention à la réalisation des motifs centraux de la composition, placés au cœur du message. C’est pour cette raison que les motifs « en marge » du décor sont parfois moins bien réalisés. Loin d’en être « ratés », ils sont simplement moins importants. Des lors, la qualité d’exécution d’une figure, ainsi que son emplacement peuvent nous renseigner sur son importance au sein du décor. C’est pour cela qu’il est essentiel de connaître l’accès aux pièces de la maison d’origine et leur orientation, afin de découvrir quelles images on voyait en entrant dans ces espaces. Or, nous ne disposons pas encore de ces informations. La maison étant détruite, il faut malgré cela orienter les recherches sur l’organisation et l’emplacement initial du décor, qui, depuis 1896 a profondément été modifié.

Déplacements et manipulations des plafonds peints (1896-1980)

L’histoire du décor peint de la rue Poncetel depuis sa découverte est un point essentiel à sa connaissance. La vie d’une œuvre après sa création fait également partie de son histoire et donne parfois des indications permettant de mieux l’appréhender. Si l’on se fie aux témoignages ainsi qu’au relevé de Schmitz, les plafonds peints n’ont pas été étudiés en intégralité. Certaines figures ont été très certainement détruites, d’autres ont disparu. Toutefois, la grande majorité du décor est parvenu jusqu’à nous. Ensuite, depuis leur découverte, ces ensembles peints n’ont cessé d’être déplacés et manipulés, assemblés et désassemblés de telle manière qu’il en deviendrait presque impossible de recouvrir l’ordre original du décor sans le relevé de l’architecte allemand.


Le sort des plafonds peints durant la Seconde Guerre mondiale est relativement peu documenté. Toutefois, on sait qu’en octobre 1939, le conservateur Roger Clément a fait descendre dans les sous-sols du musée le chancel de Saint-Pierre-aux-Nonnains, le plafond de l’Hôtel du Votel, l’autil de Melle, etc.11. Aussi, dans une lettre datée du 16 février 1957 adressée à l’inspecteur général des musées de province, le conservateur André Bellard explique que « ce plafond peint du XIIIe siècle, resté à l’abandon dans les locaux en ruines de la Porte des Allemands de 1944 à 1946 et qu’il fit ramener au Musée central dès [son] entrée en fonctions, y avait été effectivement disposé sur le consolle[s] de la salle supérieure du Pavillon de Curel, et affordable aux visi- teurs qualifiés ».12. Afin de respecter au mieux les normes de conservation, l’ancien conservateur « a fait transférer...
Vues des salles d’exposition consacrées aux plafonds peints de la rue Poncet.


En salle, d’autres séquences sont accrochées au mur, derrière des vitrines, de manière à confronter le visiteur à la réalité matérielle de l’ensemble : espaces non polychrome, présence de trousseaux de cheveux, etc. Gérard Collot avait judicieusement aménagé ces vastes espaces, de manière à susciter une émotion forte, presque dérangeante, chez le spectateur. Ce visiteur qui s’aventure dans une suite de salles sombres, en apparence vides, est instantanément incité à leviser les yeux au plafond afin de découvrir un décor beau commen, totalement inattendu. Depuis près de vingt ans maintenant, l’impact visuel reste fort : un véritable grondissement de bestioles figées depuis des siècles. Cette installation pose toutefois un problème pour l’étude de l’œuvre, qui demeure, depuis les années 1980, inaccessible. Elle n’offre pas la possibilité d’effectuer des analyses scientifiques qui nécessissent pourtant un accès direct au bois.

Analyses du bois et des techniques d’assemblage (2007-2012)

Pour mener à bien ses recherches, Jérôme Fronto s’était engagé dans une démarche archéologique afin de valider ou non l’hypothèse de datation de l’ensemble, établie vers 1225 par Wilhelm Schmitz. Pour cela, en 2006, il avait fait « appel » au Laboratoire de recherche des Musées de France, qui, après


16. Popov de Jérôme Fronto, recueillis dans un article du Républicain Lorrain paru le 18 septembre 2007, intitulé « Le mystère du plafond peint doré ».

17. Le rapport de ces analyses, effectuées en 2008 par Catherine et al., à l’IRCAM (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France), est publié dans les annexes de l’ouvrage de Jérôme Fronto, op. cit., p. 75-77.
l'analyse de l'assemblage et du façonnage du bois révèle une « absence de finition soignée [qui] indique clairement que les planches ne devaient pas recevoir de peintures à leur mise en place ». Autrement dit, l'hypothèse avancée par Wilhelm Schnitzler d'une mise en peinture des plafonds en 1225 n'est pas recevable, et celle de Séverine Mussard, davantage plausible, devient cependant discutable. L'échantillonnage de planches disponibles pour ces analyses étant largement réduit, le rapport à la totalité des éléments en bois (environ 1/100), une intervention s'attache à l'ensemble des plafonds peints aurait permis de préciser ces données.


La dépose a permis, entre autres, de découvrir une planche cachée derrière le dispositif muséographique, qui n'apparaissait ni dans l'inventaire du Musée, ni dans le relevé de Schmitz. Elle représente un arrière-train de fûl et son emplacement au sein de la composition est encore inconnu. La recherche sur l'agencement du décor, à travers une proposition de restitution numérique, permettra de situer.

Restitution numérique des plafonds peints

L'accès privilégié aux planches des plafonds peints fut également l'occasion d'effectuer une campagne photographique en totale des éléments présents dans les trois salles des plafonds, avec l'assistance du restaurateur Étienne Gérard, directeur du Centre régional de restauration et conservation des œuvres d'art de Franche-Comté, situé à Vesoul. Les planches peintes, insérées dans les châssis en aluminium depuis l'installation effectuée par Gérard Collet — soit une quarantaine d'années — ont été déposées, puis numérotées, de manière à préserver le sens des figures pour le remontage ainsi que la présentation voulue par le conservateur. Les planches ont été entreposées au premier étage du Grenier de Châvermont, attendant au sol des salles des plafonds. En juillet 2012, le Laboratoire d'étude et de datation du bois par dendrochronologie de Besançon (LeB2) a pu intervenir sur l'œuvre afin de compléter les analyses dendrochronologiques effectuées en 2007. Cette fois, grâce à la dépose, les dendrochronologues Christine Locatelli et Didier Poussin ont pu accéder aux 280 planches autrefois inaccessibles. Le rapport scientifique du laboratoire sera communiqué au Musée très prochainement.

La dépose a permis, entre autres, de découvrir une planche cachée derrière le dispositif muséographique, qui n'apparaissait ni dans l'inventaire du Musée, ni dans le relevé de Schmitz. Elle représente un arrière-train de fûl et son emplacement au sein de la composition est encore inconnu. La recherche sur l'agencement du décor, à travers une proposition de restitution numérique, permettra de situer.


L'artillerie du duc Léopold (1698-1729)

Frédéric Richard-Maupilierr

Lorsque le duc Léopold, régnant dans ses États en 1698, reprend possession des vieux canons de la citadelle de Nancy, l'artillerie ducale n'a plus son ancien éclat. Mais, tout au long de son règne, le duc de Lorraine s'attache à la restaurer, à la renouveler et à la perfectionner, tout en assurant son indépendance dans la production de la poudre de guerre. Pourtant, les duchés, soumis à une stricte neutralité et, pour une décennie encore, obligés de subir la présence de troupes françaises, n'ont qu'une armée fort modeste, composant principalement la maison militaire du couronnement. L'artillerie ducale se présente alors surtout comme un élément de prestige et son développement peut paraitre anecdotique. Toutefois, la question des canons est l'un des révélateurs de la situation politique des duchés et de l'activité diplomatique du duc Léopold.

Pierre-Jean Mariette, Léopold 1er Duc de Lorraine Guerreu à l'eau-forte et au burin, 1er état, 1704 siècle.

© Musée Lorrain, Nancy

En 1698, les troupes du roi de France évacuent la Lorraine et restituent aux Lorrains les canons qui se trouvaient dans la citadelle de Nancy depuis 1670. Rentré ainsi en possession d'une partie de l'artillerie du duc Charles IV, le duc Léopold rétablit, dès le début de son règne, le 17 juillet 1698, la fonction de grand maître de l'artillerie et, le 1er août, celle de premier lieutenant de l'artillerie, qu'il confie à Édouard Warren. Ce dernier prend possession des magasins de la citadelle et rédige un inventaire des pièces d'artillerie dans lequel il écrit que « l'artillerie était fort délabrée et étroit très impérfaite, ne consistant qu'en trente pièces de fonte de mal montés ». Ces trente pièces disparates, de calibres variés, constituent, durant de nombreuses années, la seule artillerie du souverain. La poudre manque et l'arsenal est presque vide. La situation n'a rien de comparable avec ce qu'elle était au xviie siècle, la Lorraine jouissant alors d'une solide réputation en matière d'artillerie.

Le rétablissement de l'artillerie (1698-1714)

La levée des quelques canonniers est immédiate et sans doute lassée à l'appréciation de Warren car l'artillerie doit être prête pour l'entrée du duc Léopold à Nancy, le 10 novembre 1698, à dix heures du matin. Les canons restitués au duc Léopold ont plus de trente ans. Dans leur