

Les peintures murales à l'église Saint-Gengoult

Cette belle église gothique (fig. 26, 27), ancienne collégiale et fondation de l'évêque saint Gérard, date du milieu du XIII^{me} siècle pour ses parties les plus anciennes. Elle est bien connue pour ses vitraux qui,

pour le chœur, remontent aux années 1260-1270, pour le transept, à la fin du XIV^{me} siècle et pour la nef, au dernier quart du XV^{me} siècle ⁴¹. En revanche, les peintures murales sont restées totalement inédites.



Fig. 26. Toul, ancienne collégiale Saint-Gengoult (photo : I. Hans-Collas, 1991).

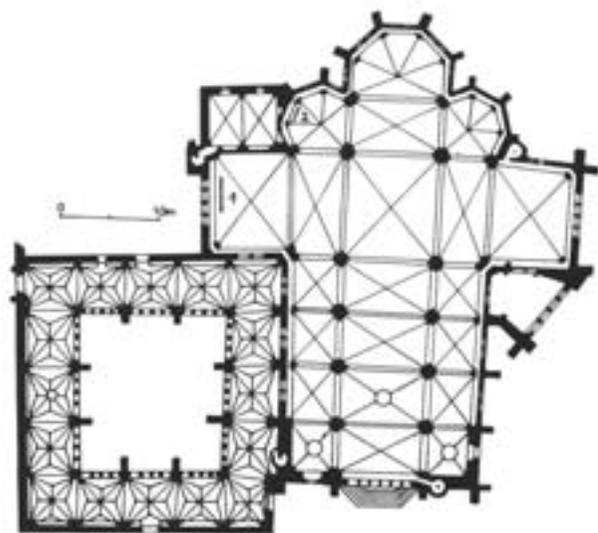


Fig. 27. Toul, Saint-Gengoult, campagnes picturales :

1. Transept, bras nord, mur nord, enfeu, six anges : vers 1500.
2. Chœur, chapelle nord, pan nord-est, enfeu, Crucifixion, élévation de l'âme, saints : XIV^{me} siècle et 1500-1520.

41. M. HEROLD, "Les vitraux de la collégiale Saint-Gengoult de Toul", *Congrès archéologique de France, 1991, Les Trois-Évêchés et l'ancien duché de Bar*, Paris : Société Française d'Archéologie, 1995, p. 375-392.

La peinture du transept

Un imposant monument, de style flamboyant, se trouve placé contre le mur nord du bras nord du transept (fig. 28). Sous forme de chapelle, un haut baldaquin couvre d'une voûte d'ogives l'actuel autel néogothique. Selon l'abbé Bagard ⁴², ce monument aurait été créé au début du XV^{me} siècle. Une inscription relatant la mort de Mengette, femme de Henriot de Chaudeney, survenue en 1400, aurait accompagné la Mise au tombeau sculptée que le monument abritait autrefois.

Le fond du mur au-dessus de l'autel est orné d'une grande peinture murale (2,40 m sur 2,86 m), fort usée, montrant des anges en adoration, volant avec les ailes déployées (fig. 29). Vêtus de longues robes blanches et d'une chape de même couleur qui leur couvre les épaules, ils se détachent d'un fond rouge semé de rosettes et de petites fleurs de lis noires. D'un

air triste, les anges ont soit les mains jointes en signe de prière, soit les bras croisés contre la poitrine (fig. 30), soit les mains écartées, ils semblent s'associer au sacrifice du Christ matérialisé par l'autel qu'ils surmontent. La forme des visages des anges est très arrondie ou dessine un ovale.



Fig. 29. Toul, Saint-Gengoult, bras nord du transept, mur nord, enfeu, détail, **anges**, vers 1500 (photo : I. Hans-Collas, 1991).



Fig. 28. Saint-Gengoult, bras nord du transept, mur nord, enfeu, **anges**, vers 1500 (photo : I. Hans-Collas, 1993).

42. BAGARD (abbé), *Notice historique et descriptive de l'église Saint-Gengoult de Toul*, Nancy, 1859, p. 58. L'abbé Bagard décrit le monument, mais ne parle pas des peintures murales.



Fig. 30. Toul, Saint-Gengoult, bras nord du transept, mur nord, enfeu, **ange**, détail, vers 1500 (photo : I. Hans-Collas, 1991).

L'exécution qui peut être située autour de 1500, est assez médiocre quoiqu'une certaine recherche au niveau du modelé et des plis puisse être observée. On remarque une certaine ressemblance avec le style des anges situés sur le vitrail du bras nord du transept de la cathédrale, daté de 1503 et attribué à Jacot de Toul.

La réalisation de la peinture murale semble donc bien postérieure à la Mise au tombeau (1400); pourtant le thème des anges pleurant est en parfaite harmonie avec cette sculpture.

À gauche de cet enfeu sculpté du bras nord, on remarque au bas du mur quelques pierres avec des traces de peintures. Sur plusieurs pierres de taille (au moins cinq), sans doute réemployées à cet endroit, se voient quelques traits noirs, assez fins, qui dessinent une main ainsi que, semble-t-il, des corps et pattes d'animaux. Il pourrait s'agir d'un dessin préparatoire.

La peinture de la chapelle nord du chœur

Quelle surprise, quand on ouvre les portes d'une grande armoire aménagée dans un ancien enfeu, occupant le pan nord-est de la chapelle nord du chœur⁴³ et que l'on découvre une niche entièrement peinte (fig. 31 et 1, pl. IV). Ces peintures murales ont été remarquées en 1987 après que des vandales aient cassé les planches qui masquaient cet enfeu.



Fig. 31. Toul, Saint-Gengoult, chœur, chapelle nord, enfeu, **Crucifixion**, 1500-1520
(photo : I. Hans-Collas, 1993).

43. Dédicée à saint Nicolas depuis le XIV^e siècle.

44. En prenant du recul, on aperçoit la tête du Christ en croix derrière cette balustrade.

La scène principale représente une Crucifixion, dont la partie supérieure est partiellement cachée par une balustrade en bois⁴⁴. La couche picturale de cette peinture du XVI^e siècle est fragile, à certains endroits elle est endommagée par un grattage et des fissures, et présente des couleurs assez estompées. Les joints entre les pierres ont été refaits à certains endroits. En dessous de cette peinture réapparaît à plusieurs endroits une couche plus ancienne attribuable au XIV^e siècle qui présente un dessin dans un très bon état de conservation et des couleurs d'une fraîcheur remarquable. L'enfeu fut donc peint à, au moins, deux reprises. L'iconographie de la couche la plus récente s'adapte parfaitement à cet emplacement qui accueillait autrefois un tombeau dont nous ignorons l'attribution.

De part et d'autre du Christ en croix, se trouvent la Vierge et saint Jean. Le Christ, dont le buste est caché par la boiserie, porte le perizonium ; sa tête est inclinée vers le bas ; il est barbu et de fines mèches de cheveux tombent sur ses épaules. À sa droite, se trouve Marie, les mains croisées devant la poitrine, dans un geste de recueillement (fig. 32). Elle porte la guimpe, une robe rouge et un ample manteau bleu qui couvre également sa tête. Saint Jean, de l'autre côté, a les mains jointes et lève son regard vers le Christ mort sur la croix. Son visage juvénile est entouré d'une longue chevelure blonde ; il porte un manteau rouge et une tunique bleu clair. Derrière la croix, les tours imposantes d'une ville s'élèvent vers le ciel et occupent l'arrière-plan.



Fig. 32. Toul, Saint-Gengoult, chœur, chapelle nord, enfeu, **Crucifixion**, détail, **Vierge**
(photo : I. Hans-Collas, 1998).

À l'avant-plan, est représentée une scène directement liée à la vocation funéraire de l'enfeu : l'élévation de l'âme (fig. 33). Dans un drap blanc, deux anges soulèvent une âme, sous la forme d'un petit personnage nu, agenouillé et les mains levées. Les anges, aux longs cheveux bouclés (fig. 34 et 2, pl. IV), portent de longues robes blanches, serrées à la taille. Deux crânes, l'un de face, l'autre de profil, ainsi que des os sèment le sol, en dessous de la draperie.



Fig. 33. Toul, Saint-Gengoult, chœur, chapelle nord, enfeu, **Crucifixion**, détail, **élévation de l'âme**, 1500-1520

(photo : I. Hans-Collas, 1993)

Dans l'intrados de l'enfeu sont peints deux saints, surmontés d'un décor de rinceaux clairs ou jaunes, sur fond bleu ou plus sombre. Le saint en bas à gauche porte une armure (fig. 35). Sur celle-ci, il porte une cotte d'armes rouge, sans manches et fendue sur le côté. Dans la main droite, il tient une grande épée, ornée d'un pommeau. Un pennon d'azur (?) à trois fleurs de lis d'or, deux en chef et une en pointe, se trouve à sa gauche (peut-être tenu par le saint dans sa main gauche). Sa longue chevelure bouclée tombe jusqu'aux épaules, le front est dégagé. Il a un air juvénile. Il s'agit d'un saint militaire dont l'identification n'est toutefois pas certaine. Il pourrait s'agir de saint Adrien, représenté le plus souvent avec une épée et une enclume (ce dernier attribut n'est pas visible sur la peinture) ou de saint Maurice, saint noir qui porte également une épée et souvent une lance à pennon.



Fig. 34. Toul, Saint-Gengoult, chœur, chapelle nord, enfeu, **Crucifixion : élévation de l'âme**, détail, **ange**, 1500-1520

(photo : I. Hans-Collas, 1991)



Fig. 35. Toul, Saint-Gengoult, chœur, chapelle nord, enfeu, détail, **saint Maurice ?**, 1500-1520

(photo : I. Hans-Collas, 1991).

L'autre saint orne la partie inférieure de l'arcade à droite. On y distingue clairement un cheval blanc, dont le harnais est richement orné de plaquettes rondes (fig. 36). Le cheval semble se cabrer (deux jambes avant levées). Il ne reste plus du cavalier que, en haut, le glaive qu'il brandissait, se dégageant sur un fond bleu. Cet attribut fait penser qu'il pourrait s'agir d'un autre saint militaire à cheval, comme saint Georges qui se servait de son glaive afin de combattre le dragon.



Fig. 36. Toul, Saint-Gengoult, chœur, chapelle nord, enfeu, détail, **saint Georges ?**, rinceaux 1500-1520

(photo : I. Hans-Collas, 1998).

Sous une partie de cette couche bleue servant de fond, est réapparu le fragment le plus significatif de la peinture antérieure. Il s'agit d'une belle tête d'homme, légèrement inclinée (fig. 37 et 3, pl IV). On devine toute la stature de ce personnage debout qui couvre toute la partie arrière du cheval décrit plus haut. Ce personnage, pour lequel on ne voit pas de nimbe, est vêtu d'une longue tunique. Il tient dans la main gauche un grand livre fermé. De par cet attribut et sa position, cet homme semble assister à une scène de funérailles ou s'incliner devant un autre personnage (défunt ?). S'agit-il d'un diacre, d'un clerc ou d'un homme en prière ?



Fig. 37. Toul, Saint-Gengoult, chœur, enfeu, tête de personnage, 1^{er} tiers du XIV^{ème} siècle
(photo : I. Hans-Collas, 1993).

D'autres traces de cette même couche picturale apparaissent près de la Vierge Marie (à gauche de sa robe, au niveau de ses genoux), semblables à des mèches de cheveux, tracées en rouge-brun sur un fond jaune. De même, à droite du saint en armure, en dessous de son étendard, on devine quelques traits rouges sur un fond jaune. Le dessin de cette peinture ne peut toutefois être interprété.

Il faut bien distinguer les deux couches de peintures pour comprendre la succession des décors.

La couche la plus ancienne, visible à de nombreux endroits se caractérise par des tons jaune et brun-rouge. Les cheveux ainsi que les contours et les traits du visage (nez, yeux et bouche) sont dessinés avec sûreté et vigueur. Les lèvres et les pommettes sur les joues sont marquées par quelques taches rouges donnant à la tête une grande vitalité et un modelé caractéristique de ce peintre qui fait preuve d'une maîtrise technique au niveau des couleurs, du modelé et du drapé.

La couche picturale la plus récente est d'une étendue qui permet de décrire plus amplement les caractéristiques stylistiques. L'espace est divisé en différents plans : l'avant-plan et le plan médian

présentent les deux scènes principales tandis que l'arrière-plan est occupé par un vaste paysage. En partant de la scène de l'élévation de l'âme à l'avant-plan, le regard du spectateur s'élève automatiquement (avec celui de saint Jean) vers le Christ qui occupe le centre de la composition. Les couleurs sont d'une grande richesse avec le bleu et le rouge qui occupent une place importante. Des ombres grises sur les parties nues des corps indiquent le modelé de la chair, marquent les genoux et les parties creuses des maigres jambes du Christ. Les cheveux sont indiqués par des coups de pinceaux dessinant des traits arrondis afin de suggérer le volume des boucles. Le drapé des robes des anges et les plis de la draperie qu'ils tiennent sont indiqués par des ombres gris-noir qui donnent du volume au tissu. Des traits noirs soulignent les yeux et dessinent la bouche et le nez. Quelques ombres marquent les paupières, le menton ou le cou.

Les décors peints à la cathédrale et à l'ancienne collégiale et la vie religieuse et culturelle touloise

Après cette localisation des peintures dans l'édifice, leur analyse descriptive et comparative ainsi que leur situation dans le temps, on peut affirmer que les deux édifices majeurs de Toul conservent un nombre assez surprenant de peintures même si l'état de la majeure partie d'entre elles est très regrettable. Il subsiste en effet des témoins d'une production picturale qui couvre plus de deux siècles. Cette vaste production entre les années 1300 et jusqu'aux premières décennies du XVI^e siècle correspond à la grande période de la peinture murale en Lorraine.

Dans l'état actuel de nos connaissances, la cathédrale offre davantage de vestiges. Ils permettent de confirmer que toutes les parties de la cathédrale étaient peintes avec toutefois la nuance que les surfaces n'ont pas été entièrement couvertes de peintures murales et qu'au contraire certains emplacements ont été sélectionnés pour recevoir un décor approprié. Cette préoccupation constante révèle que l'homme a besoin d'images adaptées à l'emplacement qui lui convient.

La scène principale de l'enfeu et les saints qui l'entourent peuvent être attribués au début du XVI^e siècle, probablement vers les années 1500-1520. Elles couvrent presque entièrement un décor plus ancien que l'on peut dater du XIV^e siècle, et préciser en le comparant à d'autres décors lorrains, qu'il fut réalisé dans le premier tiers du XIV^e siècle. La superposition des décors avec un intervalle de deux siècles est très intéressante car elle prouve la réutilisation de cet enfeu et le besoin constant d'accompagner la sépulture d'images peintes.

Tant qu'il n'y a pas suffisamment de preuves que cette couche du XIV^e siècle se trouve intacte partout et notamment en dessous de la scène de la Crucifixion, il n'y a aucune raison de faire disparaître celle-ci afin de retrouver l'entièreté du décor du XIV^e siècle.

Face aux peintures non figuratives et historiées, il faut s'interroger sur la fonction de toutes ces images, la place et l'usage qu'elles ont dans l'édifice, les motivations de leur commanditaire ainsi que le pouvoir qu'elles exercent sur le spectateur.

Fonction et usage des images

Les vestiges des peintures à la cathédrale nous permettent de reconstituer une partie significative de la décoration originale. Celle-ci était apparemment très riche en couleur. Les traces qui subsistent confirment l'utilisation de pigments très vifs, saturés, comme le rouge, certains bleus et verts. Même la polychromie des voûtes était d'une luminosité extraordinaire comme en témoignent le jaune, presque orange, sur les moulurations des nervures ainsi que le rouge des rinceaux entourant les grandes fleurs de lis sur la voûte du vaisseau central.

La couleur jaune sur les sculptures architecturales souligne et met en valeur la structure de la construction. Cette recherche d'adaptation de la polychromie aux

45. Et notamment les peintures murales dans l'ancien chœur de l'église Saint-Sylvestre de Villers-la-Montagne (Meurthe-et-Moselle).

structures déjà existantes crée une harmonie parfaite entre l'architecture, la sculpture et la peinture. C'est vrai autant pour les sculptures directement liées à l'architecture (nervures, chapiteaux, etc.) que pour les enfeus sculptés et peints où on arrive même à une association de l'iconographie des sculptures et de la peinture (enfeu de la chapelle droite du chœur, fig. 12).

Si la cathédrale semble avoir été peinte très vite après sa construction pour souligner l'architecture (polychromie de la voûte du bas-côté), on constate que des emplacements très précis ont été choisis pour certains décors. Ainsi la présence des grandes fleurs de lis sur la voûte de la nef (fig. 5), semble indiquer que l'évêque était davantage tourné vers la France que vers l'empereur. Cette interprétation serait un message politique assez fort dans cette ville épiscopale appartenant à l'Empire et pourrait être considérée comme un hommage au roi de France à qui le chapitre et les bourgeois de Toul ont demandé soutien à plusieurs reprises, notamment à la fin du XIII^e siècle, époque qui correspond à la réalisation du décor peint⁴⁶.

L'emplacement des décors historiés répond à une fonction spécifique de l'image. Les peintures murales des enfeus et celles des piliers sont particulièrement révélatrices. Les commanditaires choisissent des endroits privilégiés pour leurs sépultures, comme par exemple dans le chœur ou dans des chapelles toutes proches. En cela, les créations de la cathédrale et de Saint-Gengoult se rejoignent parfaitement car elles jouent le même rôle.

Toutes ces peintures sont des images isolées. Il n'y a aucun cycle narratif. Chaque œuvre est une création unique, sans rapport direct avec l'image voisine. Ce contexte d'images isolées émane de la fonction même de ces peintures, d'une pratique dévotionnelle bien définie, mais aussi de valeurs artistiques très éloquentes.

Les peintures qui ornent les enfeus témoignent non seulement d'un réel souci esthétique, par la qualité artistique des œuvres, mais aussi d'une profonde croyance dans l'image. Faire peindre saint Gérard, un

évêque si important pour l'histoire de Toul, apparaît comme une expression toute particulière d'une forte dévotion dans l'image d'un saint guérisseur. On choisit la scène du miracle pour insister sur le pouvoir du saint et par conséquent de l'image elle-même qui transmet ce pouvoir miraculeux. En faisant peindre cette scène, le commanditaire implore le saint comme le font les pieux malades au pied du saint. L'extraordinaire qualité de cette œuvre montre que le commanditaire choisit un peintre de talent pour réaliser sa peinture funéraire. Il en est de même pour la grande peinture de la Vierge et du saint évêque du bras sud du transept.

Ces deux œuvres, les plus anciennes de la cathédrale, sont ancrées dans le courant stylistique de l'art autour de 1300. Imprégnées d'un goût pour le raffinement, l'élégance, le détail et le précieux, goût qui caractérisait de nombreuses œuvres dès le dernier tiers du XIII^e siècle, elles s'associent au courant stylistique de l'époque de Philippe le Bel.

Élire sa sépulture à un endroit privilégié de l'édifice, faire construire un enfeu et le décorer sont des étapes qui relèvent des pratiques funéraires de l'époque médiévale et qui, à Toul, se généralisent à partir du début du XIV^e siècle et se maintiennent jusqu'au XVI^e siècle. Les peintures sur les piliers rejoignent cette idée. Elles peuvent être également considérées comme peintures funéraires et votives et constituent, elles aussi, de véritables images de dévotion. Les dimensions de ces peintures sont parfois impressionnantes. Rappelons que la peinture de la Vierge à l'enfant sur le pilier nord-est de la croisée du transept mesure plus de trois mètres de hauteur et qu'elle se situe à plus de six mètres du sol (fig. 20). Cette image, où l'accent est mis sur une seule figure, la Vierge tenant l'enfant, est tournée volontairement vers une communauté de fidèles et en l'occurrence vers les chanoines, dont les stalles furent montées à cet endroit. Bien visible par tout le monde, cette peinture présente deux fonctions : elle participe au culte de la Vierge en montrant qu'elle est reine (couronne), pure (lis) et mère du Sauveur (enfant), et elle a aussi une fonction protectrice. Les images de dévotion s'adressent aux fidèles par ce double message. Pour la plupart, elles semblent liées à un tombeau placé au pied du pilier ou à une fondation de chapelle avec un autel. Dans l'un ou l'autre cas, il s'agit d'œuvres issues d'une commande individuelle, privée, dont le moteur est la dévotion et la forte croyance dans l'image. Les

46. Le chapitre recourt à la protection du roi de France en 1291 ; les bourgeois et l'évêque font de même en 1300 et 1305 (voir A. VILLES, *La cathédrale de Toul. Histoire d'un grand édifice gothique en Lorraine et architecture*, Toul, 1983, p.18).

armoires ou les figures de priant à genoux nous renseignent sur le donateur de l'image. Si tous les commanditaires ne peuvent pas être identifiés, la part des ecclésiastiques et notamment des chanoines semble importante.

Art canonial - art funéraire

Les évêques et chanoines ont marqué les créations picturales des cathédrales. Des témoins de cet art canonial sont notamment conservés à la cathédrale de Metz où plusieurs peintures funéraires des XIV^{me} et XV^{me} siècles montrent le souhait très profond des commanditaires de perpétuer leur souvenir, dans un souci constant de recherche de salut et de paix pour leur âme. Les inscriptions qui accompagnent les images soulignent ce désir : l'épithaphe commémore non seulement le décès du défunt en rappelant sa date de mort et parfois ses fonctions, elle s'adresse également au passant, au spectateur pour que ce dernier prie pour le repos de l'âme du défunt.

L'âme est véhiculée vers les cieux par les anges. C'est probablement cette idée qui émane des fragments peints de l'enfeu de la chapelle droite du chœur à la cathédrale de Toul où il ne reste plus que deux anges et la figure du Christ bénissant, qui les surmonte. La peinture montre un Christ ressuscité, triomphant, mais fait également allusion à sa souffrance par le buste dégagé qui laisse deviner la plaie du Crucifié. Le sacrifice du Christ qui permet la Rédemption est donc invoqué par le défunt avec l'espoir de la résurrection de sa propre âme. C'est au Seigneur qu'est confiée l'âme, c'est vers lui, vers le paradis qu'elle est amenée. La représentation de l'élévation de l'âme est très claire sur la peinture de l'enfeu de Saint-Gengoult où, de nouveau, deux anges soulèvent l'âme dans le linceul et la transportent vers les Cieux. En arrière-plan, la Crucifixion rappelle que le Seigneur a souffert et est mort pour la rémission des péchés des hommes.

La mort du Christ et la compassion de sa mère ont inspiré le commanditaire de la peinture dans le transept nord de la cathédrale qui surmontait probablement aussi un enfeu. Le sentiment de tristesse, de deuil qui se dégage de cette belle peinture évoque l'art funéraire très en vogue au XV^{me} siècle où vont se multiplier les représentations de pleurants.

Le deuil est donc associé à une image forte : la mère qui pleure son fils. Mais ce fils, comme le montre l'enfeu du chœur, a triomphé de la mort. C'est dans cet espoir de résurrection que les images accompagnent le défunt qui prie pour le salut de son âme.

Il s'agit bien d'un art pour l'au-delà. Par l'image, le défunt veut s'assurer que son âme sera sauvée. Les peintures funéraires issues d'une profonde dévotion individuelle sont destinées également à toute la communauté des fidèles qui doit prier pour le salut du défunt. Ces images de dévotion jouent donc un double rôle : assurer le salut de leur commanditaire et inciter chaque fidèle à la prière.

L'image religieuse reflète le culte rendu aux saints, à la Vierge et au Christ, tous représentés à maintes reprises à la cathédrale. L'image qui prédomine est l'image de la Vierge à l'enfant : quatre grandes représentations de la Vierge tenant l'enfant sur son bras se trouvent sur les piliers et elles datent toutes de la fin du XIV^{me} et le début du XV^{me} siècle. Accompagnée de saints et d'anges ou toute seule avec l'enfant, la Vierge est devenue une image de prédilection.

Cette iconographie rappelle fortement le thème de la Vierge de la Chandeleur⁴⁷ qui consiste dans une image de la Vierge assise sur un autel, présentant l'enfant et qui est entourée de deux chandeliers qui peuvent être portés par des anges. Il s'agit d'une iconographie funéraire⁴⁸ qui connaît quelques variantes (Vierge debout, enfant debout sur l'autel ou assis sur le bras de sa mère). Les deux cierges allumés symbolisent la Présentation de l'enfant au Temple, fêtée le 2 février et à laquelle est associée la Purification de Marie. La connotation funéraire de cette image provient des paroles de Siméon (Luc 2, 29-35) qui reconnaît dans l'enfant le Sauveur et qui demande au Seigneur de pouvoir aller en paix. Ce *Nunc dimittis* semble en effet symboliser l'agonie et la préparation à la mort. Siméon prédit à la Vierge qu'une épée transpercera son âme.

47. PRADALIER-SCHLUMBERGERM, "L'image de la Vierge de la Chandeleur au XIII^{me} et au XIV^{me} siècle", *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*, Toulouse : Atelier d'histoire de l'art méridional, 1992, p. 341-350.

48. On la trouve sur des peintures d'enfeu (par exemple à la cathédrale de Clermont-Ferrand ou à l'église de Neuville-en-Charnie (Sarthe)) ainsi que dans des caveaux funéraires (notamment ceux de Bruges : église Notre-Dame et église Saint-Sauveur).

Avec la fête de la Chandeleur débutait un cycle de fêtes funéraires et on peut noter que le carnaval se déroulant à la même période était également considéré comme un moment privilégié pour la circulation des âmes.

Sur les peintures murales de la cathédrale, il est très difficile de distinguer des chandeliers, quoique la présence d'anges puisse le confirmer.

Même si l'image de la Vierge de la Chandeleur ne se retrouve pas exactement comme ailleurs, on constate, toutefois, le même symbolisme à la cathédrale de Toul où différentes images fortes se trouvent réunies : la multiplication des images de la Vierge à l'enfant qui symbolisent une prière constante ainsi que la Vierge pleurant au pied de la croix (transept nord) qui rappelle la prophétie de Siméon.

Le caractère funéraire est également évoqué par l'allusion au Jugement dernier et à la Jérusalem céleste par la peinture du 6^m pilier du côté sud où le Christ bénit sans doute l'âme qui arrive au paradis. Les anges, saints protecteurs et saints évêques se joignent à cette iconographie.

L'exécution de ces peintures votives et commémoratives révèle donc une profonde piété de la part des donateurs et met en valeur leur forte personnalité par la présence soutenue d'armoiries ou par la représentation du donateur, même s'il occupe une humble position.

Outre le rôle purement esthétique, l'image adopte vite une fonction religieuse, politique et sociale. Son rôle didactique se manifeste dans le message qu'elle est sensée transmettre.

La peinture murale contribue fortement à l'appréciation et la compréhension de l'histoire de la construction.

Une histoire retracée - une mémoire retrouvée - un avenir souhaité

Les édifices de Toul, et notamment la cathédrale, sont de beaux exemples pour illustrer l'importance et la présence constante de la polychromie et des décors peints dans des édifices gothiques de premier ordre. Toutes les peintures murales méritent une mise en valeur et un programme de sauvetage urgent, approprié et confié à des spécialistes. Il est souhaitable de poursuivre les sondages engagés pour redonner à la cathédrale le maximum de sa couleur d'origine. Si de nombreux décors de la cathédrale sont aujourd'hui réduits à des traces de plus en plus illisibles, ils nous livrent cependant des témoignages de l'histoire et de la mémoire des hommes. À nous de préserver ces vestiges d'un patrimoine si fragile et si menacé. À nous de faire perdurer leur mémoire chargée d'histoire !

BIBLIOGRAPHIE DES PEINTURES MURALES DE LA CATHÉDRALE (ORDRE CHRONOLOGIQUE)

Sources manuscrites :

Notes du baron DE GUILHERMY : Paris, Bibliothèque Nationale de France, N. a. fr. 6110, f. 57, 58v°, 61, 62, 63v°, 1857.

Archives des Monuments historiques : Paris, bibliothèque du Patrimoine, dossiers, A.O.A. (Antiquités et Objets d'Art) 86 (atelier de moulages M.N.M.F.), lettre de l'Inspecteur général, 6-2-1916.

Notes de Mlle NEURY A. : Paris, bibliothèque du Patrimoine et Centre de Recherches sur les Monuments historiques, 1961.

Archives des Monuments historiques : Paris, documentation des Objets Mobiliers, fiches de récolement, 1929, 1935, 1956, 1960 ;

Deux fiches objet du Conservateur des Antiquités et Objets d'Art.

Ouvrages imprimés :

GRILLE DE BEUZELIN E., *Statistique monumentale (Spécimen du rapport à M. le Ministre de l'instruction publique sur les Monuments historiques des arrondissements de Nancy et de Toul (département de la Meurthe), accompagnée de cartes, plans et dessins*, 2 vol., Paris : impr. de Crapelet, 1837, vol. de texte, p. 12 et p. 101.

GUILLAUME (abbé), "La cathédrale de Toul", *Mémoires de la Société archéologique lorraine*, 2^{me} série - Ve vol., Nancy, 1863, p. 156, 161, 163, 174, 183.

OLRY E., "Répertoire archéologique de la ville, des faubourgs et du territoire de Toul", *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*, 2^{me} série - t. XII, Nancy, 1870, p. 223-224.

GUILLAUME (abbé), "Mobiliers artistiques des églises de Toul", *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, 3^{me} série, VIII^{me} vol., Nancy, 1880, p. 185.

GELIS-DIDOT P., LAFFILLEE H., *La peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris : May et Motteroz, [1889], pl. 35 ("Le croissant", XIII^e-XIV^e siècle), fig. 6.

DEMANGE M. (abbé), "Découvertes à la cathédrale de Toul. - Tombeau d'Henri de Ville. - Peinture murale", *Journal de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*,

41^{me} année, 1892, p. 199-200.

SAVE G., "Monuments du XIII^e et XV^e siècle découverts à la cathédrale de Toul", *La Lorraine-Artiste*, 11^{me} année-n° 33, dimanche 13 août 1893, p. 518-519.

DEMANGE (abbé), "À propos des monuments du XIII^e et du XV^e siècle découverts à la cathédrale de Toul, Réponse à Monsieur Gaston Save", *La Lorraine-Artiste*, 11^{me} année-n° 43, dimanche 22 octobre 1893, p. 669-672.

CLANCHE G. (abbé), *Guide express de la cathédrale de Toul*, Toul, 1918, p. 46, p. 52-54 et p. 72.

BADEL É., *Les 60 saints de Toul. Les saints du Toulousain, de Longwy, de Pont-à-Mousson*, Nancy : Crépin-Leblond, 1919, p. 36.

DESCHAMPS P., THIBOUT M., *La peinture murale en France au début de l'époque gothique, de Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris : CNRS, 1963, p. 140.

VILLES A., *La cathédrale de Toul. Histoire d'un grand édifice gothique en Lorraine*, t. II, [Toul] : Éditions "Le Pélican", 1983, p. 32 et p. 188-189 et p. 193.

STELLY B., "Découverte d'une peinture murale à Saint-Gengoult", *Toul Alliance*, 1987, n° 183, p. 17-22.

MICHLER J., "Grundlagen zur gotischen Wandmalerei", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1990, p. 99.

HANS-COLLAS I., *Images de la société : entre dévotion populaire et art princier. La peinture murale en Lorraine du XIII^e au XVI^e siècle*, doctorat nouveau régime sous la direction de M. Albert Châtelet, université des Sciences humaines de Strasbourg II, 1997, p. 551-587, fig. 211-250.

HARMAND A., *Le surhuméral des évêques de Toul*, mémoire de maîtrise sous la direction de M. Pierre Pegeot, université de Nancy II, 1997, p. 105-107.

Les deux plans d'architecture sont tirés de

BURNAND M.-C., *La Lorraine gothique*, Paris : Picard, 1989, p. 312 et 322.