



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon**

**Société des Amis du Musée de Dijon**

**Dijon, Nachgewiesen 1949/51(1952) - 1970/72(1973)**

[urn:nbn:de:hbz:466:1-37778](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-37778)

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

---

**La sculpture gothique en Lorraine et ses  
relations avec les régions voisines  
(Bourgogne, Champagne, Alsace,  
Rhénanie).**

In:  
Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon.  
Jg. 1970, S. 28-36.

BULLETIN  
DE LA  
SOCIÉTÉ DES AMIS  
DU  
MUSÉE DE DIJON

ANNÉES  
1970-1972

*EXTRAIT*

MUSÉE DE DIJON  
PALAIS DES ÉTATS DE BOURGOGNE

LA SCULPTURE GOTHIQUE EN LORRAINE  
ET SES RELATIONS AVEC LES RÉGIONS VOISINES  
(BOURGOGNE, CHAMPAGNE, ALSACE, RHÉNANIE)

par M. J.A. SCHMOLL gen. EISENWERTH

Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art  
de l'Université Technique de Munich

Ce n'est que relativement tard que la sculpture lorraine des environs de 1300 et de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle se vit accorder droit de cité. Si les historiens d'art français et quelques-uns de leurs collègues allemands (dont Richard Hamann) inclinaient à penser que les exemples lorrains — rares, tout d'abord — d'une sculpture en pierre gothique n'étaient autres que les ramifications de l'art de l'Ile-de-France, quelques voix isolées (notamment celle de Georg Weise dans un article de 1926 consacré à une Vierge lorraine du Musée de Berlin) reconnurent bientôt l'existence d'ateliers autonomes en Lorraine. L'Américain William Forsyth, qui devait publier en 1936, à New York, son importante étude sur les Vierges lorraines du type « Saint-Dié », entreprit des recherches systématiques en partant d'un groupe de Vierges en pierre, manifestement lorraines, acquises avant et après la Première Guerre mondiale par des collectionneurs américains et conservées dans divers musées des États-Unis. Forsyth établit tout d'abord un catalogue des Vierges lorraines assises et debout, englobant également celles qui se trouvaient hors de la Lorraine et dans les musées internationaux, et compta 52 statues. L'épanouissement en Lorraine d'ateliers de sculpture auxquels on devait la majorité des œuvres découvertes dans la région semblait donc avéré. Il restait à en déterminer les origines, la chronologie et le mode d'évolution et à expliquer la surprenante parenté de cette production avec des figures de Cologne et d'ailleurs. Après la Seconde Guerre mondiale, quelques travaux isolés, dont ceux d'Anneliese Hoffmann (thèse de doctorat sous la direction du professeur Hans Jantzen, Munich, 1956, inédite), de Hans Eichler (1955), de Peter Volkelt et de l'au-

teur (plusieurs articles publiés à partir de 1956) vinrent compléter le matériel connu. Finalement, une équipe de l'institut d'histoire de l'Art de l'Université sarroise de Sarrebruck — sous ma direction jusqu'en 1966 — dressa un inventaire complet des œuvres éparpillées en Lorraine (inédit). Ces sept années de recherches sous le patronage de la Deutsche Forschungsgemeinschaft\* permirent d'allonger considérablement la liste des sculptures connues. Fort heureusement, l'on a pu constater que sur les quelque 500 statues constituant le patrimoine lorrain de l'époque du gothique rayonnant, 440 environ se trouvent encore dans la région.

Étant donné que les rares témoignages de la sculpture lorraine qui s'est développée au milieu et à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle sont d'un tout autre caractère (il n'existe aucune étude exhaustive à ce propos), celle qui s'est épanouie dans cette région aux alentours de 1300 semble être le fruit d'une impulsion étrangère dont il conviendrait de rechercher la source dans les ateliers du sud de la Champagne et du nord de la Bourgogne. Koechlin (1903) et Claude Schaeffer (1954) ont déjà édité quelques statues de ce groupe, sans réaliser, toutefois, l'importance de cette production et son influence sur les provinces avoisinantes. Je me suis efforcé d'en donner un premier aperçu dans mon étude<sup>1</sup> et lors d'une conférence à l'Université de Bonn en avril 1966 (publiée en 1969)<sup>2</sup>.

Entre-temps, Pierre Quarré avait aussi exploré ce domaine et publié deux importants articles<sup>3</sup>. Il suppose que l'atelier dont sont issues ces œuvres des confins burgundo-champenois se trouvait à Mussy-sur-Seine (Mussy-

---

\* C.N.R.S. allemand.

1. « Neue Ausblicke zur hochgotischen Skulptur Lothringens und der Champagne (1290-1350) », *Aachener Kunstblätter*, n<sup>o</sup> 30, 1965.

2. « Lothringen und die Rheinlande-Ein Forschungsbericht zur Lothringischen Skulptur der Hochgotik (1290-1340) », *Rheinische Vierteljahresblätter*, 79, 33, Heft 1/4, Bonn, 1969.

3. « Les statues de la Vierge à l'Enfant des confins burgundo-champenois au début du XIV<sup>e</sup> siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1968, 6<sup>e</sup> période, t. 71, pp. 193-204 ; « Le Saint Jean-Baptiste de Rouvres et l'atelier de Mussy-l'Évêque », *Revue de l'Art*, 1969, 3, pp. 67-71.

l'Évêque) dont la collégiale, construite vers 1300, renferme encore plusieurs sculptures de cette « école ». Mes recherches m'ont cependant révélé que le rayonnement de cette école est plus grand et que ses ramifications ont pénétré plus avant en Champagne. La ligne Tonnerre-Mussy-sur-Seine-Langres (soit le nord de la Bourgogne) en constitue seulement la limite méridionale, région d'où semblent provenir les premières œuvres issues de l'atelier, mais son influence est également sensible à Troyes (tête d'une Vierge au Musée de Troyes, provenant du cloître de Montiéramey) et dans les Vierges de Thieffrain, de Bayel (provenant de chez Belroy, à Bar-sur-Aube), de Rouilly (chez Sacey), de Gyé, Lussigny et d'Ervy — soit dans le sud et dans le sud-est de la Champagne jusqu'à Vignory.

C'est pourquoi j'avais appliqué à cette école le qualificatif d'« aubesque » (École de la Vallée de l'Aube), mais la désignation de « burgundo-champenoise », proposée par M. Quarré, est tout aussi justifiée. Cette école a eu un rayonnement extraordinaire et son influence est sensible tant dans le midi de la France, à Carcassonne notamment, qu'en Rhénanie, à Worms par exemple. Les statues ornant les piliers du chœur de la cathédrale Saint-Nazaire de Carcassonne me semblent, en effet, en dériver, bien que cette supposition soit mise en doute par une thèse de doctorat allemande, celle de Barbara Mund<sup>4</sup>. Les travaux de M. Quarré ont révélé que les statues de Mussy-sur-Seine datent des environs de 1320. Toutefois, un certain maître Geoffroy dont le nom, cité dans les archives parisiennes, a été relevé par M. Quarré à Mussy sur une Déposition de Croix en pierre, et un oncle du même nom qui fut son précurseur et mourut en 1319, invitent à penser que l'atelier était déjà florissant à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. C'est, en outre, à des artistes formés dans les ateliers burgundo-champenois qu'il convient d'attribuer les statues du portail de la cathédrale de Worms. Nous retrouvons, en effet, le même type de Madone au visage plein, aux

---

4. « Betrachtungen zur Stein-Skulptur im Languedoc und in Avignon, 1280-1380 », 1962, résumée dans le *Walraff-Richartz-Jahrbuch*, Cologne (27), de 1965.

oreilles décollées sous le voile, les lignes allongées du costume des Vierges de Tonnerre, Bayel, Mussy, Langres, Thieffrain, Troyes, Montiéramey, etc. L'on découvre aussi la griffe des artistes de cette école à Strasbourg (tombeau de l'évêque de Lichtenberg), à Niederhaslach et à Wissembourg (Alsace) et à Mayence (une tête ornant le tombeau de l'évêque Gérard d'Epstein en la cathédrale). Quelques vestiges subsistent également en Lorraine : une tête à Épinal (collection Puton, Remiremont), une Vierge à Cirey-sur-Vezouze, une autre statue à Toul-Gar-le-Col et deux statues dans le nord-ouest de la région, à Montmédy et au Luxembourg, tout proche (Vierge d'Eisenbach, Musée de la ville de Luxembourg). Abstraction faite de ces quelques exemples, la Lorraine semble être demeurée une enclave imperméable à la pénétration de la sculpture burgundo-champenoise, vraisemblablement parce qu'un art autonome s'y était développé, art d'ailleurs tributaire de l'école burgundo-champenoise qui dut trouver dès 1280 un premier accomplissement. Comment expliquer l'apparition, vers 1290, d'une statue monumentale aussi parfaite que la Vierge de l'autel du célèbre hôpital royal de Tonnerre (fondation en 1292), si ce n'est dans de telles conditions ? Je suppose que la première Madone de l'« École lorraine », celle de l'église de Morhange, est de la main d'un artiste qui se forma dans l'Aube avant de devenir chef d'atelier dans le nord de la Lorraine. C'est sans doute à cet atelier qu'il convient aussi d'attribuer la splendide statue de saint Eustase à Vergaville, près de Morhange (publiée par l'auteur dans la revue *Pantheon*, 18, Munich, 1960).

Je suppose que ces deux figures sont antérieures à 1300 ou datent de cette année au plus tard. Il s'agit vraisemblablement de donations seigneuriales, de la maison des comtes de Salm, sans doute, qui quittèrent Blâmont, au pied des Vosges, en 1280, pour venir résider à Morhange, près de Nancy et de Metz, favorisant ainsi le développement d'ateliers annexes. Il convient de distinguer ici les deux tendances, l'une plutôt courtoise, l'autre quasi bourgeoise (ces deux termes étant employés sous toute réserve, dans le contexte historique de la Lorraine à l'aube du XIV<sup>e</sup> siècle). La tendance courtoise se fait jour, notam-

ment, dans quelques statues dont les donateurs furent incontestablement des seigneurs et qui reflètent l'idéal culturel aristocratique que l'on pouvait observer à Paris et dans d'autres cours à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, à savoir dans les élégantes Madones de Longuyon, Bouxières-aux-Dames, Maxéville et Gondreville, près de Nancy, ainsi que dans la statuette de la collection Schwartz. La tendance « bourgeoise » — en opposition au caractère « courtois » — est illustrée par la Madone de Pontoy (entre Metz et Nancy) : l'on remarquera la silhouette ramassée, la moindre élégance des lignes, la modestie des détails. Les Vierges rustiques des petites églises et chapelles de campagne sont proches de ce type. Nous trouvons, d'autre part, des Madones de caractère « bourgeois » hors de la Lorraine, telle la Vierge de Kaisheim, au nord d'Ulm (Souabe), qui appartient depuis le XIV<sup>e</sup> siècle à l'abbaye cistercienne de ce village et est une parente de qualité supérieure de la Vierge de Pontoy. Il convient également de rattacher à ce groupe la Vierge de l'ancienne abbaye cistercienne de Machern, sur les bords de la Moselle, au nord-est de Trèves (Musée de la ville de Trèves). Ces Vierges cisterciennes pourraient être des exportations lorraines. Machern, pourtant, dépend étroitement de Trèves, métropole des trois évêchés lorrains, Metz, Toul et Verdun. Située en aval de cette ville, elle témoigne distinctement de la pénétration au nord de la sculpture lorraine. Il existait, sans aucun doute, à Trèves un atelier annexe des ateliers messins, c'est-à-dire de la Lorraine centrale. La très belle Vierge assise de la collection Hack (conservée au Musée municipal de Ludwigshafen am Rhein) dont le matériau n'est pas la pierre calcaire lorraine mais un grès que l'on trouve dans les environs de Trèves en apporte la preuve. Cette Vierge assise présente, en outre, quelques affinités avec les sculptures du jubé de l'église Sainte-Élisabeth de Marbourg (Hesse). On remarque notamment une ressemblance frappante entre l'Enfant Jésus debout de la Vierge de Trèves (de la collection Hack, aujourd'hui au Musée de Ludwigshafen) et le jeune Isaac du *Sacrifice d'Abraham* du jubé de Marbourg. Il existe au Musée de Darmstadt une autre Vierge assise, provenant du couvent

de Schiffenberg près de Giessen (et non loin de Marbourg) qui semble tributaire de la sculpture lorraine. Grâce à Wolfgang Bech (du Musée de Darmstadt) à qui revient le mérite de la datation de cette figure, nous savons désormais qu'elle est antérieure à 1320 — ce qui nous permet de déterminer les limites chronologiques de l'activité de l'ensemble du groupe. Les sculptures du jubé de Marbourg et les œuvres correspondantes de Trèves et de Cologne durent être achevées avant 1320.

L'examen de la carte des diocèses du XIV<sup>e</sup> siècle révèle que la statuaire que l'on peut qualifier de lorraine s'est épanouie tout d'abord dans les trois évêchés de Metz, Toul et Verdun, puis dans leur métropole, Trèves, avant de rayonner dans le reste de la province ecclésiastique tréviroise dont la moitié se composait alors de territoires lorrains. Comme cette province suivait le cours de la Moselle pour s'étendre au-delà de Coblenz, sur la rive droite du Rhin, jusqu'en Hesse, la connexion avec Giessen et Marbourg n'a rien de surprenant. Le couvent de Schiffenberg dont provient la Madone du Musée de Darmstadt relevait, de surcroît, de l'archevêque de Trèves. En ce qui concerne Cologne, l'état actuel des recherches permet seulement d'affirmer qu'un atelier de sculpture lorrain dut s'y implanter vers 1310, du moins plusieurs années avant 1320.

Un nombre important de figures en sont issues : les Vierges du Musée Schnütgen de Cologne et de la collection Neuerburg en cette même ville, celle du narthex de la collégiale d'Aix-la-Chapelle, le fragment d'une Vierge du couvent Sainte-Élisabeth de Cologne (Musée Schnütgen) et celle de l'église Sainte-Ursule de Cologne, transférée après la Seconde Guerre mondiale à la chapelle du Leoninum de Bonn. Nous abordons ici le problème de l'assimilation progressive de cet atelier lorrain à Cologne à la tradition locale. Ce processus se traduit par l'affinement de la silhouette qui a perdu sa lourdeur et par l'arrondissement graduel des austères visages (en forme d'écu, caractéristiques des Vierges lorraines). Au cours des premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle, un atelier lorrain à Cologne, de plus en plus attaché à la tradition locale, a donné naissance en

Westphalie à un groupe de Madones, dont celles de Warstein (entre Meschede et Lippstadt), publié par Paul Pieper<sup>5</sup>, et celle de l'église Notre-Dame de Herford, près de Bielefeld.

Après avoir brossé ce rapide tableau de la sculpture lorraine aux alentours de 1300 et au début du XIV<sup>e</sup> siècle, nous sommes conduits à nous interroger sur les raisons de cette surprenante expansion de Lorraine en Rhénanie. Elle s'inscrit, certes, dans le cadre de la diffusion générale à travers toute l'Europe des idéaux plastiques gothiques issus du nord de la France, idéaux qui se propagèrent en ondes successives au cours du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle et atteignirent aussi les territoires rhénans. Cependant, l'on découvre à présent que certains types d'une sculpture éparpillée en Moselle, dans les régions rhénanes, voire en Westphalie et en Hesse, ont une généalogie beaucoup plus complexe, déterminée par les particularités de la géographie artistique et des groupes d'ateliers qui se manifestaient déjà dans le nord de la France et dans les territoires adjacents de la Lorraine. Les ateliers qui se sont affranchis de l'emprise des grands chantiers de Reims, de Troyes, de Metz, de Toul et de Verdun acquièrent, en effet, une signification nouvelle et mènent une existence indépendante. Ils serviront de catalyseurs à la pénétration du gothique rayonnant français, et surtout parisien, dans les régions voisines, situées plus à l'est et demeurées jusqu'alors réticentes aux nouvelles formules artistiques. En d'autres termes, la sculpture parisienne courtoise, souvent d'un raffinement tout urbain dans sa grâce et sa préciosité — ainsi qu'en témoignent les délicates statuettes d'ivoire de l'époque — s'assagit en Champagne déjà, avant de se transformer en Lorraine en un art vigoureux et obstinément conservateur. Le type de Vierges spécifiquement lorrain semble avoir représenté à partir de 1310 — tant à Trèves et dans la Moselle qu'à Cologne et en Westphalie — un idéal nouveau qui trouva un accueil favorable. Comparé à l'image outrée des Vierges parisiennes,

---

5. *Westfälische Malerei des 14. Jh.*, Landesmuseum, Münster, 1964, Kat. Nr. 119.

souvent capricieuses — citons, par exemple, la statue en marbre dite de saint Aignant de Notre-Dame de Paris et la statue en ivoire, plus ancienne, qui se trouve au Louvre et provient vraisemblablement de la Sainte-Chapelle —, comparé à ces formes d'une grâce et d'un raffinement extrêmes, proches de la fragilité, l'idéal lorrain constituait pour les provinces rhénanes si longtemps rebelles à se libérer de l'esthétique pesante de l'âge roman tardif, une transposition en formules plus sobres, en images aptes à symboliser la durée, la sérénité, la certitude et la foi dans le recueillement et la méditation,

A Cologne, précisément, la sculpture connaît aux alentours de 1300-1320 une période que l'on pourrait qualifier de dramatique. C'est en cette ville, en effet, qu'apparut en 1304 la première croix fourchue ou « croix de la peste » de Sainte-Marie-au-Capitole, point de départ d'une tradition qui s'affirma durant tout le xiv<sup>e</sup> siècle. Ces crucifix et pieta, reflet d'un courant vériste d'une extrême intensité, s'abîmant dans l'horreur de la Passion, sont d'un esprit que l'on serait tenté de rapprocher de celui qui anime l'ordre des Dominicains. A ces œuvres s'opposent les sculptures monumentales de la cathédrale de Cologne, la Vierge dite « Madone de Milan » et le cycle des figures ornant les piliers du chœur et représentant Jésus, Marie et les apôtres. Ce groupe qui ne peut qu'être antérieur à 1322, date de la consécration du chœur de la cathédrale, implique l'installation à Cologne de l'atelier en 1310 au plus tard. Celui-ci dut recevoir des impulsions de Paris et de Belgique. L'idéal nouveau de l'art courtois parisien dont l'élégance autorise déjà l'emploi du terme de « modernité » se trouve ici outré jusqu'au maniérisme. La commande émanait vraisemblablement de l'archevêque et du chapitre qui admiraient cet art et le trouvaient digne de l'architecture du chœur dont la verticalité répond effectivement aux lignes élancées du décor sculpté. La production de l'atelier lorrain à Cologne et les œuvres qui perpétuent sa tradition forment le juste milieu entre les douloureux crucifix et pieta dans leur déformation mystique et les figures aériennes du chœur, inspirées de l'idéal courtois. Retrouvant les critères de la statuaire classique, le genre lorrain confère aux images de

piété constance et douceur et irradie une force lénifiante, sans toutefois ignorer les virtualités nouvelles des Vierges plus délicates du gothique rayonnant français. C'est grâce à cette synthèse et à sa position intermédiaire que la sculpture lorraine acquit l'importance d'une « tierce force » qui rayonna dans la province ecclésiastique de Trèves et au-delà, jusqu'à Cologne notamment. L'apport lorrain à la réalisation des figures du maître-autel de la cathédrale de Cologne montre que ce courant avait pénétré jusqu'aux cercles responsables du décor de cet imposant édifice.

---