



HAL
open science

La Vierge de pitié de Fouchères-aux-Bois (Meuse)

Patrick Corbet

► **To cite this version:**

Patrick Corbet. La Vierge de pitié de Fouchères-aux-Bois (Meuse). Le Pays lorrain, 2017, 3, pp.215-222. hal-01701540

HAL Id: hal-01701540

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01701540v1>

Submitted on 5 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Vierge de pitié de Fouchères-aux-Bois (Meuse). Contribution à l'étude des Pietà lorraines du XVI^e siècle

Patrick Corbet

Dans le panorama contrasté des Pietà lorraines, il convient sans nul doute d'insérer la statue conservée dans l'église du village meusien de Fouchères-aux-Bois (c. Montiers-sur-Saulx), situé non loin de la vallée de la Saulx et de Ligny-en-Barrois¹. Méconnue malgré sa qualité, elle illustre la fortune du thème de la Vierge de pitié aux XV^e et XVI^e siècles et surtout se range aux côtés d'œuvres importantes du patrimoine sculpté pour définir un groupe caractéristique du département cité².

Description

Il s'agit d'une Pietà en pierre, présentant, selon la formule la plus classique, la mère du Christ assise, tenant dans ses bras le corps de son fils mort sur la croix. Haute de 1,16 m, sur une base large de moins d'un mètre (0,92 m), elle a la forme d'ensemble d'un triangle isocèle relativement élancé. Sa profondeur est de 0,34 m. Marie siège sur un socle pierreux et maintient sur ses genoux son fils supplicié. Le corps de celui-ci est disposé de manière à constituer sur le devant une diagonale légèrement incurvée. Seule la tête barbue de Jésus, aux traits schématisés, portant la couronne d'épines, outrepassa, à gauche, le bord de l'œuvre. Son bras droit pend en oblique, tandis que le gauche est relevé par un geste de sa mère.

Celle-ci, au visage juvénile et aux traits fins tourné vers sa droite, porte un voile à bords gaufrés et une guimpe à mentonnière bien visible sous le menton. Elle est vêtue d'une robe de couleur rouge, surtout apparente en bas de la statue, et d'un ample manteau bleu, aux bords galonnés dorés ornés de boutons, qui couvre l'essentiel du socle. Le déploiement d'étoffes chiffonnées qui caractérise l'œuvre est confirmé par l'importance du voile, déjà cité : tenu par la main de Marie, son pan gauche, qui occupe le centre de la statue, tombe sur la poitrine nue et grêle du Christ et rejoint presque le perizonium à plis nombreux du crucifié. Ce linge est lui-même ponctué sur la hanche droite par un nœud volumineux qui se prolonge en diagonale.

L'analyse fait apparaître un trait particulier du travail de l'artiste : un souci de construction, de structuration de l'œuvre, peut-être accentué par la polychromie actuelle. Dans son premier plan, vue de face, la Pietà de Fouchères



Vierge de pitié de Fouchères-aux-Bois.
Cliché Didier Vogel, Troyes-Université de Lorraine

1. Le village de Fouchères-aux-Bois est ainsi appelé en raison de sa proximité vis-à-vis de la forêt de Ligny. Il relevait du diocèse de Toul. Pour une première information sur son histoire et son église, Nicolas Robinet et Jean-Baptiste-A. Gillant, *Pouillé du diocèse de Verdun*, Verdun, 4 tomes, 1888-1910, t. II, 1898, p. 561-563.
2. L'œuvre a été présentée aux Journées d'études meusiennes d'octobre 2014, consacrées à « Montiers-sur-Saulx. Histoire d'une bourg et de son pays ». M^{me} Noëlle Cazin et M. Laurent Jalabert nous ont autorisé à publier l'étude dans *Le Pays Lorrain* qui permettait une plus abondante illustration. Nous les en remercions. Une photographie de l'œuvre figure dans notre article « La statuaire lorraine de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. Observations sur les expositions régionales de l'été 2013 », *Le Pays Lorrain*, 2013, p. 229-238 (p. 236). Notre gratitude va à Frédéric Untereiner et Jean-Luc Liez pour leur aide dans la préparation de cette contribution.



**Vierge de pitié
de Fouchères-aux-Bois.
Le visage du Christ.**
Cliché Didier Vogel,
Troyes-Université de Lorraine

**Vierge de pitié
de Fouchères-aux-Bois.
Le visage de la Vierge.**
Cliché Didier Vogel,
Troyes-Université de Lorraine

s'organise autour d'une sorte de cercle, formé en haut par le bras gauche ceinturé du Christ, prolongé par le bord du manteau marial, le perizonium incurvé et noué, la main de la Vierge³, les épaules et la barbe à mèches enroulées du Sauveur. Ce cercle est équilibré par la ligne verticale créée par le visage de Marie, le pan du voile et, en bas, le nœud

du perizonium. Ainsi creusée, dénuée de massivité, l'œuvre se caractérise par sa valeur plastique. Elle relève d'un art exigeant, ambitieux, loin du niveau populaire constaté souvent dans sa catégorie iconographique.

Une origine inconnue, une intervention au XIX^e siècle



**Vierge de pitié de Fouchères-aux-Bois.
Le nœud du linge ceignant la taille du Christ.**
Cliché Didier Vogel, Troyes-Université de Lorraine

On ignore l'histoire ancienne de cette statue. L'église de Fouchères, où elle est conservée au revers de sa façade, sur un socle de pierre, au-dessus du tambour de la porte⁴, a été reconstruite en style néo-gothique en 1869-1870, succédant à un édifice primitif peut-être fortifié. Avec d'autres statues plus récentes (un Saint Laurent, un Saint Maur, patrons de la paroisse), la Pietà en provient probablement.

Elle apparaît surtout avoir fait l'objet, à la fin du XIX^e siècle, d'une intervention de polychromie. Les couleurs employées, douceâtres, le bleu du grand manteau, le rouge de la robe, le blanc pur, cassé ou teinté de brun des carnations et des autres étoffes (voile, guimpe, perizonium) sont caractéristiques de la période. Les bords dorés et décorés de boutons du galon du manteau évoquent la même époque, de même que les traits peints du visage de la Vierge qui accentuent l'expression tragique.

Or, l'on dispose de la preuve, de la date et de l'identification du praticien. En bas de l'œuvre, sur la terrasse (partie

3. Placée bas : c'est une des particularités de l'œuvre. Ajoutons que les mains et les pieds du Christ sont percés de larges trous.

4. Elle voisine aujourd'hui une Vierge à l'enfant en pierre, peut-être du XVII^e siècle, retrouvée murée.



Vierge de pitié de Fouchères-aux-Bois.
Inscription mentionnant la « restauration » de la statue
par N. Schwartz à la fin du XIX^e siècle.
Cliché Didier Vogel, Troyes-Université de Lorraine

colorée en marron), non loin du talon droit de Marie, figure une petite inscription sur trois lignes : « Peinture et dorure N. Schwartz, 35 rue Ernest Bradfer, Bar-le-Duc ». Nous devons à un érudit, M. Daniel Labarthe, de précieuses indications sur cette personnalité qui n'a, semble-t-il, guère laissé de traces dans l'activité artistique régionale⁵. Nicolas Schwartz, peintre, qui a alors 33 ans, apparaît à Bar en 1881. Il habite la maison du maître de forge Ernest Bradfer (qui donnera bientôt son nom à sa rue). Actif en 1886, il a déjà quitté la ville en 1891. Comme la rue prend son appellation définitive en 1883, le travail à Fouchères se date d'entre 1883 et 1891. Il semble que l'intervention ait été limitée aux spécialités de l'auteur : peinture et dorure⁶. La sculpture elle-même ne paraît pas avoir été modifiée. L'idée d'une restauration en tant que telle semble à exclure.

Relativement lourde, la mise au goût du jour des années 1880 n'a pas contribué à la notoriété de l'œuvre. Les classiques de l'histoire départementale l'ignorent⁷. M^{gr} Aimond ne l'indique ni dans son bref article de 1938 sur les Pietà meusiennes, ni dans son livre de 1943 sur le culte marial⁸. La statue sera pourtant classée Monument historique le 19 mai 1969 et fera enfin en 1999 l'objet d'une reproduction photographique dans le volume *Patrimoine de la Meuse*, elle-même assortie de lignes pertinentes affirmant que l'objet vient de l'église paroissiale originelle et s'intègre dans une série de Pietà lorraines citées⁹. Malgré tout, non exposée à Saint-Mihiel en 2013 dans l'exposition *Trésors de Meuse*, elle demeure une pièce négligée du patrimoine régional.

Le groupe des Pietà meusiennes inspirées par Jean Crocq

Comment interpréter l'œuvre ? Quelles sont les statues comparables ? La recherche récente, abondante sur les Pietà, à commencer par les catalogues des expositions de Vic-sur-Seille (1996) et d'Épinal (2005)¹⁰, permet de répondre, en particulier à partir d'un aspect iconographique notable : le geste de la Vierge Marie tenant dans sa main

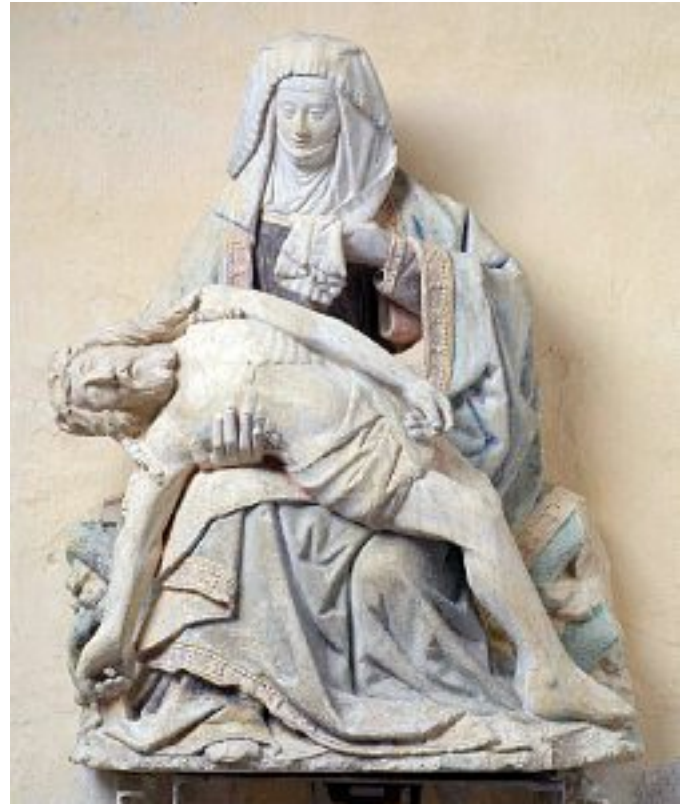
gauche un pan de son voile, avec lequel elle essuie ses larmes. Ce geste n'est pas exceptionnel : nombre de Pietà champenoises le font apparaître, par exemple à Origny-le-Sec (Aube, c. Romilly-sur-Seine), avec toutefois cette différence que le linge est tenu par la main droite. Mais il se constate dans des statues lorraines de forte signification¹¹.

Le chef de file d'entre elles se rattache au célèbre sculpteur Jean Crocq, originaire des Pays-Bas, au service de René II et auteur du tombeau disparu de Charles le Téméraire¹². Une trentaine d'œuvres situées dans la région de Nancy et dans le Barrois lui sont attribuées. Celle en cause est la Pietà de Pont-Saint-Vincent (Meurthe-et-Moselle, c. Nancy-ouest)¹³. Datée de vers 1500, peut-être de 1498, cette pièce de grand style est caractérisée par le

5. On trouvera en annexe l'ensemble des indications de M. Labarthe que je remercie vivement.
6. Sur la relativement fréquente remise en peinture d'importantes statues du XVI^e siècle, voir, non loin de Fouchères-aux-Bois, dans le département limitrophe de la Haute-Marne, les cas de la Sainte Anne éducatrice de Joinville (en 1867), du Saint Christophe de Baudrecourt (en 1864) ou la Vierge assise de Doulevant-le-Château : *Corpus de la statuaire médiévale et Renaissance de Champagne méridionale*, Vol. II, *Canton de Doulevant-le-Château (Haute-Marne)*, par Patrick Corbet et Marie-France Jacops, Langres, 2004, p. 22, 29, 45-51, 74-77.
7. Par exemple Robinet-Gillant, *Pouillé du diocèse de Verdun*, *ouvr. cité*, II, p. 561-563.
8. M^{gr} Charles Aimond, « Le culte de la Vierge dans le diocèse de Verdun. Notre-Dame de Pitié », *Semaine religieuse du diocèse de Verdun*, n° 36, 24 novembre 1938, p. 293-295 et *Notre-Dame dans le diocèse de Verdun*, Paris, s.d. [1943], Appendice I : Répertoire des Vierges anciennes du diocèse.
9. *Le patrimoine des communes de la Meuse*, Paris, Flohic-éditions, 1999, t. II, p. 636.
10. Respectivement : *Pietà de Lorraine. Les Vierges de Pitié du XV^e au XVIII^e siècle. Autour de Georges de la Tour*, Metz, Serpenoise, 1996 et *Figures de madones, Vierges sculptées des Vosges, XII^e-XVI^e siècles*, Épinal, 2005. Voir aussi, bref, mais avec une illustration bien choisie, André Laurent, La Vierge de Pitié dans la statuaire lorraine à la fin du Moyen Âge, *Le Pays Lorrain*, 60, 1979, p. 47-54.
11. Le geste apparaît aussi dans les œuvres proches de Neufchâteau (à Attignéville, Aouze, Frolois) étudiées par François Perrot, « Des Pietà rhénanes dans la région de Neufchâteau ? », *Patrimoine et culture du pays de Neufchâteau. Journées d'études vosgiennes*, éd. Jean-Paul Rothiot et Jean-Pierre Husson, Nancy, 2009, p. 91-104. Mais leur style est radicalement différent du groupe ici examiné.
12. Sur J. Crocq, Helga Hofmann, « Der Niederländer Jan Crocq, Hofbildhauer in Bar-le-Duc und Nancy. Sein lothringisches Œuvre (1486-1510) », *Aachener Kunstblätter*, t. 32, 1966, p. 106-125 ; Michèle Beaulieu et Victor Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris, 1992, p. 107-109 ; Pierre Simonin, « Œuvres de Jan Crocq, sculpteur néerlandais en Lorraine », *Le Pays Lorrain*, 84, 2003, p. 194-196 ; Juliette Bouchot, « Jean Crocq, imagier lorrain. Nouvelles perspectives », *ibid.*, 91, 2011, p. 329-344.
13. H. Hofmann, « Die Pietà von Pont-Saint-Vincent bei Nancy. Ein Werk des lothringischen Hofbildhauers Jan Crocq von 1498 », *Saarheimat*, 1966, avril, p. 101-103. Voir aussi Jacques Baudoin, *La sculpture flamboyante en Champagne et Lorraine*, Nonette, 1990, p. 280-281 (excellentes photographies). Pour cet auteur, il s'agit du « groupe le plus remarquable de Lorraine ». Nombreuses reproductions dans les articles cités ci-dessus.



Vierge de pitié de Pont-Saint-Vincent.
Région Grand Est-Inventaire général.
Photo Jacques Guillaume.



Vierge de pitié de Vassincourt.
Cliché Didier Vogel, Troyes-Université de Lorraine

14. Celui-ci figure pareillement sur la Pietà de Briey (Meurthe-et-Moselle, ch. l. arr.), en bois (h. 0,95 m). Cf. *Un nouveau monde. Naissance de la Lorraine moderne. Catalogue de l'exposition du Musée lorrain*, Paris-Nancy, 2013, p. 296-297, n° 134.
15. Dimensions : h. 1 m ; l. 0,62 m. H. Hofmann, « Die Pietà », art. cité ; *Ligier Richier et la sculpture lorraine au XVI^e siècle. Catalogue de l'exposition du Musée de Bar-le-Duc*, Bar-le-Duc, 1985, n° 7, p. 16-17 (M.F.J.). Depuis : François Janvier et Bernard Prudhomme, *Trésors de la Meuse*, 2^e éd., Bar-le-Duc, 2013, p. 111.
16. Sur la Pietà de Spada, *Le patrimoine des communes de la Meuse*, Paris, Flohic-éditions, 1999, t. II, p. 1181 et P. Simonin, art. cité, n. 12. Non loin de Spada, la Vierge de Lachaussée (h. 1,10 m) offre une tête de Marie comme coiffée d'un turban et les cheveux déroulés sur les épaules. Elle ne tient pas de voile, mais le perizonium du Christ tombe en un pan de même allure que la partie inférieure du voile de Spada ou de Vassincourt. Bonne photographie dans M^{sr} Aimond, *Notre-Dame*, ouvr. cité supra, p. 237.
17. Photographie dans *Pietà de Lorraine*, ouvr. cité, p. 53.
18. En dernier lieu, sur le rapprochement de ces œuvres, J. Bouchot, « Les Vierges de pitié du département de la Meuse et l'influence de Jean Crocq (1487-1511 ?) », *Ligier Richier. Un sculpteur lorrain de la Renaissance*, Noëlle Cazin et Marie-Agnès Sonrier (dir.), Nancy, 2008, p. 208-215 et Janvier-Prudhomme, *Trésors de la Meuse*, ouvr. cité, p. 111.

renversement en arrière de la tête du Christ, l'ampleur du grand manteau à bord galonné et, répétons-le, le geste de la Vierge sus-indiqué¹⁴.

Dans son prolongement ont été regroupées d'autres Vierges. Vient en premier, jalon essentiel, celle de Vassincourt (c. Revigny), estimée de vers 1510. Le premier historien d'art à effectuer le rapprochement fut en 1966 Helga Hofmann, qui, suivie par Marie-France Jacops en 1985, souligna les aspects qui viennent d'être énoncés¹⁵. Des inflexions par rapport à Pont-Saint-Vincent se remarquent toutefois : à Vassincourt, le flot de sang sortant de la plaie du Christ a disparu (ou est masqué) et la tête du crucifié est tournée vers le spectateur.

Ce dernier point, désormais systématique, se retrouve dans d'autres œuvres, datées généralement un peu plus tard (vers 1520) : à Spada (cne Lamorville-Spada, c. Vigneulles-lès-Hattonchâtel) (h. 1,03 m, l. 0,78 m)¹⁶, à Fresnes-en-Woëvre (ch. l. c.), proche de la précédente¹⁷, enfin à Louppy-sur-Loison (c. Montmédy)¹⁸. Dans ces trois œuvres, le visage de la Vierge s'incline plus résolument vers la tête de son fils.



Vierge de pitié de Spada.
Cliché Didier Vogel, Troyes-Université de Lorraine



Vierge de pitié de Louppy-sur-Loison.
Région Grand Est-Inventaire général. Photo Gérard Coing

Les caractères cités conduisent à associer la Pietà de Fouchères à cet ensemble de statues dont la localisation, enjambant les diocèses anciens de Lorraine, se trouve grosso modo correspondre à l'actuel département de la Meuse¹⁹. Il est datable des premières décennies du XVI^e siècle et procède de l'influence de Jean Crocq. Aux détails signalés ci-dessus, on ajoutera la proximité des dimensions de ces œuvres, la position assez comparable du corps du Christ et le rôle dévolu au vaste manteau aux bords décorés. Le geste de Marie essuyant ses larmes en constitue comme le détail final et décisif.

Toutefois, il reste clair que ces ressemblances ne peuvent mener à attribuer ces œuvres au même ciseau. Dans cette famille relativement diverse, le rapprochement le plus marqué avec notre statue se situe peut-être avec la Pietà de Louppy-sur-Loison²⁰. Non pas pour le type de la Vierge, plus proche de Spada, non pas pour les plissés ou l'aspect donné au Christ, mais pour l'importance du visage de celui-ci, large, plus travaillé qu'ailleurs et surtout pourvu également d'une exceptionnelle pilosité. Les différences demeurent cependant sensibles.



Vierge de pitié de Louppy-sur-Loison.
Le visage du Christ.
Région Grand Est-Inventaire général. Photo Gérard Coing

19. Cf. déjà *Le patrimoine des communes de la Meuse*, Paris, Flohic-éditions, 1999, t. II, p. 636.

20. Sur celle-ci, voir la plaquette de l'abbé Étienne Léoutre, *L'église de la Madeleine de Louppy-sur-Loison*, Bar-le-Duc, 1992.

Les éléments originaux de l'œuvre de Fouchères-aux-Bois

Le commentateur ne manquera pas de noter à Fouchères des points d'originalité. Un premier tient à la position des bras du Christ. Son bras droit qui ne s'éloigne pas du corps ne tombe pas verticalement comme à Pont-Saint-Vincent, Vassincourt ou Louppy. Est-ce la conséquence d'un choix esthétique ou encore technique, dû au bloc de pierre utilisé ? On l'ignore.

Un second point retient davantage l'attention : à Fouchères, le coude gauche du crucifié, soutenu par la main de sa mère, est levé. Ce geste, on l'a dit, détermine une incurvation du bras qui forme un segment du cercle structurant la façade de la statue. L'élément troublant est que le geste de Marie levant le bras du fils et imposant une courbe à ce membre est typique d'une autre famille de Pietà lorraines, présente dans le département des Vosges, par exemple à Charmes, Harol ou Jorxey²¹. Vu la situation géographique de Fouchères, on sera un instant tenté de conclure que notre Pietà fait la jonction entre le groupe meusien et celui des Vosges. Mais la proposition est artificielle : les Vierges du sud lorrain sont d'un style différent.

En réalité, l'originalité de Fouchères tient à un troisième point : une sorte de surabondance décorative et de baroque, qui en ferait volontiers, au sein de la série meusienne, comme un témoin d'un dernier stade focillonien. Le



fait apparaît déjà dans l'étonnante tête du Christ aux traits stylisés²². Ses longues mèches de barbe parallèles, disposées à l'horizontale et torsadées sont d'un type rare. Il se note aussi dans la position de la main droite de Marie tenant le corps de son fils, placée beaucoup trop bas. On songe à Ingres et à ses libertés anatomiques !

Mais on s'attachera surtout au traitement spécial des étoffes et particulièrement à l'allure systématiquement froissée des éléments axiaux du vêtement : le voile entourant le visage, la guimpe, le pan long tenu en main, le perizonium, son nœud et la continuation de celui-ci. À ce chiffonnement généralisé échappe seulement – encore que le bas du manteau, tombant au sol avec des angles aigus, soit bien mouvementé – le vêtement de la Vierge aux plis plus traditionnels.

Or, ce froissement est la particularité essentielle de l'œuvre. Les autres Pietà « meusiennes » présentent des plis aplatis, plaqués, construits en éléments triangulaires. C'est là une des marques de fabrique de Jean Crocq : Pierre Simonin évoquait, à propos de son art, « le jeu dominant de plis disposés en succession de triangles ». Chez ses suiveurs, tout au plus ces méplats gonflent-ils un peu, mais sans cette

21. Cf. Lorraine Pitance, « La sculpture du XVI^e siècle dans les Vosges. L'exemple des Vierges de Pitié », *Ligier Richier. Un sculpteur lorrain de la Renaissance*, Noëlle Cazin et Marie-Agnès Sonrier (dir.), Nancy, 2008, p. 200-207. Voir aussi *Figures de madones, catalogue cité*, n° 32 (Charmes), n° 77 (Harol), n° 85 (Jorxey). À Gugney-aux-Aulx (n° 75), la position du bras du Christ est inverse et anguleuse.

22. Les traits comme ébauchés et sommaires du visage du Christ (à la différence de ceux de la Vierge, fins) rappellent un thème abordé par J.-L. Liez à partir de statues auboises, caractérisées par une distorsion entre des plissés très travaillés et une tête stylisée, presque abstraite. Le peintre vient, par son intervention ultérieure, donner vie à une partie de l'œuvre seulement ébauchée par le sculpteur. *Corpus de la statuaire médiévale et Renaissance de Champagne méridionale*, Vol. VII, *Ville de Bar-sur-Aube*, par J.-L. Liez, Nancy, 2016, p. 31-32.



Jan Mostaert, Descente de croix.
Panneau central d'un triptyque.
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts

Pays-Bas. Jean Crocq, mort vers 1510, en était originaire. Une génération plus tard, vers 1520-1530, les mêmes courants méridiens continuaient d'exister. Fouchères semble en donner la preuve.

*
**

Dans cette étude se trouve confirmée une appréciation déjà émise par W. Forsyth²⁶ : il n'y a pas un style lorrain des Vierges de pitié, comme il y a, révélé par l'historien américain, un style champenois ou ligérien de celles-ci. Simplement des Pietà en Lorraine, certaines procédant d'influences rhénanes (La Croix-aux-Mines), d'autres flamandes (Varangéville²⁷), d'autres encore champenoises (Deuxville) ou bourguignonnes. Pour identifier des manières qualifiables de régionales, il faut descendre au niveau des ateliers aux créations populaires, simplifiées²⁸. Seul peut-être échapperait à ce jugement esthétique des Vierges du

exagération qu'on découvre dans le village du sud départemental²³.

L'observation suscite l'interrogation. Pourquoi ce chiffonnement des étoffes ? Certes, peintres et graveurs de la fin du Moyen Âge ne dédaignent pas de donner cette allure aux textiles qu'ils figurent. Du côté germanique, Schongauer ou Dürer en fourniraient des exemples. Mais on relève surtout que ce procédé était à la mode dans les Pays-Bas de la première moitié du XVI^e siècle, notamment vers 1530²⁴. Des peintres comme Jan Mostaert (+ vers 1555), Josse van Cleve (+ 1540) ou leur contemporain Jacob Cornelisz aiment à chiffonner les vêtements et les draps. Du premier, dont la *Descente de croix* du Musée de Bruxelles est significative (voir le linceul et le perizonium), Max Friedländer écrivait : « le traitement de la draperie, non par des formes anguleuses et rectilignes, mais par des lignes d'une sinuosité schématique, constitue une caractéristique constante de la manière du peintre »²⁵. Le parallélisme des étoffes de Fouchères avec plusieurs de ces tableaux nordiques est frappant. Se retrouve-t-il ailleurs ? La recherche demeure à conduire. Cet éclairage ramène à une donnée classique en matière de sculpture de l'ouest lorrain : l'influence des

23. Un pli triangulaire « traditionnel » à Fouchères est celui formé à gauche par le manteau de la Vierge, sous l'épaule droite du Christ.

24. Sur ce qui suit : Max Friedländer, *De Van Eyck à Breughel. Les primitifs flamands*, trad. française, Paris, Julliard, 1964 (1^{re} éd. allemande, 1924).

25. *Ouvr. cité*, p. 134.

26. William H. Forsyth, *The Pietà in French late gothic sculptures. Regional variations*, New York, Metropolitan Museum of art, 1995, p. 91. Sur le style champenois, voir p. 47 sq (avec la conclusion p. 88).

27. Martine Clarendon, « La Vierge de Pitié de Varangéville. Un témoignage de l'art flamand en Lorraine ? », *Le Pays Lorrain*, 82, déc. 2001, p. 259-264. Relativement à des œuvres lorraines de qualité, signalons aussi les articles d'Alphonse Schneider, « Colloque : La Pietà de Metz » dans *Le Pays Lorrain*, 88, 2007, p. 182 (sur la Pietà retrouvée en 1990) et de Lucien Geindre et P. Simonin, « La Pietà de Champigneulle », *ibid.*, 1993, p. 45-49.

28. Exemples dans le catalogue *Figures de madones*, avec les Pietà d'Urville (qui relève d'un atelier plutôt sud-champenois), n° 32, p. 96, ou de Regneville (attribuable à l'atelier dit de la Dormition de la Vierge), n° 38, p. 108. Sur ces officines, voir Anne Ollivier, « La Vierge de Pitié de Choignes et les œuvres de l'atelier de Malaincourt dans l'espace haut-marnais », dans *Art et artistes en Haute-Marne. Actes du colloque de Chaumont, octobre 2014*, P. Corbet, A. Morgat, S. Mourin (éd.), Chaumont, Le Pythagore, 2016, p. 30-43 et P. Simonin, « L'atelier de la Dormition de la Vierge. Un ensemble de sculptures vers le milieu du XVI^e siècle », *Le Pays Lorrain*, 60, 1979, p. 19-34.

sud lorrain, autour des exemplaires de Gugney ou de Vaudémont. Dans le cas présent du Barrois et de la vallée de la Meuse, c'est, dans le sillage de Jean Crocq, l'art des pays du nord qui domine. Ce sera le génie de Ligier Richier, lui aussi créateur de Pietà (Étain), que de dépasser ce paysage dominé pour porter l'art lorrain à un stade autonome et supérieur.

L'église de Fouchères-aux-Bois
Vue intérieure. Revers de la façade.
Région Grand-Est. Inventaire général. Photo D. Bastien



■ Annexe

Note sur le peintre Nicolas Schwartz : indications (octobre 2014) de M. Daniel Labarthe (Montiers-sur-Saulx).

En 1881, Nicolas Schwartz [qui n'est pas né à Bar-le-Duc], 33 ans, de nationalité française, habite avec son épouse Rosine-Scholastique François, 33 ans également, au n° 25 de la rue de Ligny à Bar-le-Duc où il exerce la profession de peintre. Il habite la même maison qu'Ernest Bradfer, 48 ans, maître de forges et qu'Aline Bouchon, son épouse, 44 ans (et leur domestique Marie-Anne Pierret, veuve Guyot, 62 ans). En 1886, N. Schwartz et son épouse habitent toujours au n° 25, mais la rue s'appelle désormais la rue Ernest-Bradfer. Le couple héberge la mère et la tante de Madame Schwartz, Adélaïde Hautmont, veuve François (76 ans) et Victoire Hautmont (75 ans). En 1891, le couple Schwartz-François n'habite plus la rue Ernest-Bradfer. Il est vraisemblable qu'il a quitté Bar-le-Duc, car la mère et la tante de M^{me} François sont toujours au n° 25 de la rue, mais c'est une autre fille, mariée à Paul Pêche, mécanicien, 46 ans, qui les héberge désormais. Cette autre fille habite au n° 25 de la rue Bradfer depuis 1881, dans la même maison que sa sœur Rosine et Nicolas Schwartz.