



Frau Prof Dr Gisela PROBST, qui avait publié en 2015 un ouvrage d'un grand intérêt pour Neuwiller

Voir <https://patrimoine-neuwiller.fr/Archives I>

a, lors d'un récente séjour à Neuwiller, proposé une visite guidée des tapisseries de saint Adelphe, sur la base de ses travaux universitaires et de la rédaction du livre cité en référence.

En présence d'une quinzaine de personnes, dont le maire de la commune, les guides de l'abbatiale et des responsables de l'association PATRIMOINE, elle a particulièrement insisté sur certains aspects de ses tapisseries, comme, par exemple



- les problèmes de **datation** : Gisela Probst situe la confection des tapisseries au cœur du XVe siècle -donc antérieurement aux dates indiquées par d'autres publications- en se fondant sur des aspects comme des inversions et des lectures de



-regroupements de blasons qu'elle estime erronées et qui modifient, par conséquent, l'interprétation qu'on peut en faire

- le fait que, comme dans leur installation initiale à l'église Saint-Adelph, les 4 tapisseries étaient regroupées par deux, de façon suivie, donc **chronologiquement** du fond de l'église vers l'autel à gauche (1 et 2) et inversement à droite (3 et 4).
- la représentation de certains miracles traduisait aussi des aspects de la **foi**



religieuse, comme le baptême pour la jeune fille tombée dans un puits, et l'enfer ou le purgatoire pour l'enfant dans un chaudron d'eau bouillante

- ou la surface différenciée attribuée aux personnages, en fonction de leur appartenance sociale, à gauche, des pèlerins serrés autour de l'autel de saint Adelph, lorsque dans les deux scènes de miracles un ou deux membres de classes sociales aisées disposent de plus d'espace.

Le livre de Gisela PROBST n'existant qu'en allemand, il est possible de se reporter à une présentation détaillée en français publiée par la Revue d'Alsace.

Revue d'Alsace, 141/2015

Probst (Gisela), Die Memoria der Herren von Lichtenberg in Neuweiler (Elsass), Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2015 (Neue Forschung zur Deutschen Kunst, XI), 256 p.

Texte | Citation | Auteur

Texte intégral

PDF 141k

1

L'objet de la thèse de Gisela Probst (soutenue en 2011 à l'Université de Stuttgart) est l'examen d'un groupe d'œuvres en provenance de la collégiale Saint-Adelphe de Neuwiller-les-Saverne. Il s'agit du cycle des tapisseries de saint Adelphe (conservées à l'abbatiale Saints-Pierre-et-Paul de Neuwiller), du Saint-Sépulcre (au même endroit), de la dalle funéraire de Louis V de Lichtenberg (Musée de l'Œuvre-Notre-Dame à Strasbourg), et de deux vitraux (Badisches Landesmuseum à Karlsruhe). L'auteure veut, en les analysant, démontrer les liens de ces œuvres entre elles et leur rapport avec la famille noble de Lichtenberg, de manière à prouver qu'il s'agit là d'un ensemble cohérent résultant de dispositions mémorielles des seigneurs de Lichtenberg à la fin du XV^e siècle.

2

Le plan de l'ouvrage est clairement exposé en introduction. La première partie est consacrée aux conditions historiques concernant la famille des Lichtenberg et les églises de Neuwiller. La deuxième est un examen poussé des tapisseries de saint Adelphe et de leur lien avec Louis V. La troisième partie est dédiée à la pierre tombale de ce dernier, au Saint-Sépulcre et aux deux vitraux. En conclusion Gisela Probst rassemble les résultats de ses analyses, et élargit sa conclusion aux pratiques mémorielles en général.

3

La partie historique tout d'abord concerne les Lichtenberg qui exercèrent leur domination sur une des plus grandes seigneuries laïques de Basse-Alsace et leur relation à Neuwiller. Le lignage s'arrête en succession masculine en 1480, avec la mort de Jacques de Lichtenberg, mais se poursuit en succession féminine avec les filles de Louis V et leurs époux qui se partagent les possessions. Ici, l'intérêt se porte plus précisément sur Anna, la fille aînée de Louis V, et son mari Philippe I^{er}, qui héritèrent de Neuwiller et portèrent le titre de Hanau-Lichtenberg.

4

Après la translation des reliques de saint Adelphe à Neuwiller et la fondation d'une église collégiale destinée à les abriter, la dévotion des Lichtenberg envers saint Adelphe ne se dément pas pendant deux siècles. Cette dévotion fut parfois source de conflit, comme en 1468 où Louis V fit procéder à l'ouverture du tombeau, avec l'accord de l'évêque de Strasbourg, mais sans en informer

l'abbé du couvent de Saints-Pierre-et-Paul, qui avait autorité sur la collégiale Saint-Adelphe. Un réexamen des sources par l'auteure permet de saisir le conflit dans ses détails.

5

Elle présente ensuite les textes narratifs relatifs à la vie de saint Adelphe et à ses légendes, matériau de base pour la conception des scènes des tapisseries et de leurs inscriptions.

6

Enfin le monument funéraire de Louis V à la collégiale est l'occasion d'exposer les relations entre les Lichtenberg et la fondation de la collégiale Saint-Adelphe : l'appréhension du bâtiment, de ses parties architecturales disparues et de son utilisation sont indispensables pour établir des hypothèses sur l'emplacement original des œuvres.

7

La deuxième partie qui, par la richesse du sujet, constitue à elle seule la moitié de l'ouvrage, est consacrée au cycle des tapisseries de saint Adelphe.

8

Gisela Probst écarte résolument la date de 1506, la plus souvent admise jusqu'à maintenant. Elle réinterprète l'origine des blasons présents dans diverses scènes qui, appliqués à Philippe II de Hanau-Lichtenberg, servaient à la datation, en montrant qu'ils correspondent mieux à Louis V de Lichtenberg. 9

Les tapisseries sont ensuite analysées scène par scène. L'auteure y relève entre autres la fréquence de motifs christologiques appliqués à saint Adelphe. 10 Elle met ensuite en rapport le don des tapisseries avec l'attitude de Louis V, dont la piété et la dévotion envers saint Adelphe se font plus marquées à partir de 1468, où il commence à prendre des dispositions pour son décès. Cette même année voit le conflit entre Louis V et Hugo de Fegersheim, l'abbé du couvent de Saints-Pierre-et-Paul de Neuwiller. Supérieur également des chanoines de Saint-Adelphe et gardien des reliques, celui-ci s'en prend très violemment à Louis V qui avait organisé l'ouverture du tombeau et l'authentification des reliques par l'évêque Robert de Bavière sans son accord. Louis V désirait donner un nouvel élan au culte de saint Adelphe et lui offrir un buste-reliquaire. Pour l'auteure, les tapisseries sont une forte riposte aux accusations de l'abbé. Tout au long des vingt scènes, l'abbaye et son abbé sont parfaitement absents, y compris dans la scène de translation des reliques à Neuwiller, où l'abbatiale Saints-Pierre-et-Paul qui les avait accueillies est remplacée par la collégiale Saint-Adelphe qui n'était pas encore construite. Enfin l'avant-dernière scène du cycle montrant l'ouverture du tombeau en 1468 contredit absolument les accusations de l'abbé, de violence, d'effraction et de pillage : près du tombeau précautionneusement entr'ouvert, l'évêque tient avec respect le crâne du saint cependant que Louis V et sa famille, à bonne distance, sont à genoux dans une attitude de dévotion.

11

L'iconographie du cycle est ensuite comparée aux diverses versions de la vie de saint Adelphe, et une restitution de l'accrochage des tapisseries dans le chœur est proposée.

3

12

À cela s'ajoute une étude stylistique critique replaçant les tapisseries dans leur époque. Le cycle, ou plutôt ce que devaient être les projets pour sa réalisation, sont comparés avec d'autres œuvres contemporaines de la région du Rhin supérieur. Les comparaisons de style et de motifs, qui renforcent l'hypothèse d'une datation précoce, conduisent l'auteure à attribuer les cartons à un atelier renommé, celui du peintre Jost Haller.

13

L'étude se clôt enfin sur des questions de techniques de tissage et sur la place du cycle dans la production strasbourgeoise de tapisseries.

14

La dernière partie est consacrée aux trois œuvres restantes, chronologiquement dans la suite de la première.

15

La dalle funéraire de Louis V de Lichtenberg, autrefois à la collégiale Saint-Adelphe, est conservée au Musée de l'Œuvre-Notre-Dame. Endommagée (Guerre des paysans ? Révolution française ?), l'effigie de Louis V, un gisant du type debout, travaillé pratiquement en ronde bosse, a perdu ses armes, ses blasons, et son visage a été repris, compliquant l'étude stylistique.

16

Six traces de soutènement sous la dalle indiquent qu'elle constituait la partie supérieure d'un monument funéraire, probablement de type « tumba ». En ce qui concerne son origine, après analyse stylistique et comparaisons avec les œuvres de la même époque, Gisela Probst y voit un travail d'un sculpteur des alentours de Nicolas Gerhaert.

17

En s'appuyant sur une citation de Schweighaeuser qui avait encore vu le monument « à l'entrée du chœur » (le chœur n'avait que deux entrées par la nef, au nord et au sud), et d'après la disposition de l'inscription funéraire, elle propose comme emplacement d'origine le mur ouest de la chapelle funéraire de Louis V, la tête du gisant étant près du mur et le monument orienté ouest / est accessible de tous les côtés.

18

En ce qui concerne le Saint-Sépulcre, il se trouvait lui aussi à l'origine dans la chapelle funéraire, où son emplacement est encore parfaitement indiqué par la niche qui contenait les statues. Lui aussi a souffert, mais avant tout du déplacement. Installé dans un endroit beaucoup plus étroit que son lieu d'origine, il a perdu son montant architectural droit, et deux des saintes femmes ont été rognées sur leur côté extérieur pour pouvoir s'insérer dans la nouvelle niche où elles sont en parties masquées par les statuette latérales des angelots. Les couronnements (fleurons et statuette) du cadre d'architecture ont disparu et l'ensemble a malheureusement été recouvert d'un épais badigeon en 1906.

19

Le rebord de la dalle de pierre où s'allonge le corps du Christ porte la date 1478 et le monogramme VS avec une marque de tailleur de pierre, qui ne conduisent pas à une identification. Gisela Probst se livre d'abord à une étude de la typologie du monument, soulignant le côté novateur de la réalisation. On

4

passé d'un type de Saint-Sépulcre à haute niche rectangulaire, fermé du côté du spectateur par plusieurs arcatures et où les saintes femmes sont représentées en pied debout sur la dalle funéraire, par des statues nettement plus petites que celle du Christ, à un modèle à niche semi-circulaire, inséré dans une architecture plus ouverte et plus importante et où les saintes femmes sont représentées à la même échelle que le Christ, mais en buste seulement, comme si elles se tenaient debout derrière lui.

20

Puis une étude stylistique détaillée, où elle relève particulièrement l'expressivité du corps du Christ et le caractère animé des statues des Maries, conduit l'auteure à attribuer ces figures à un sculpteur dans la mouvance de Nicolas Gerhaert, qui aurait réussi à combiner dans ce Saint-Sépulcre les caractères d'intensité d'une déploration du Christ et ceux du mouvement d'une Résurrection. Pour elle, il ne fait pas de doute que le monument funéraire et le Saint-Sépulcre, réalisés au même moment, forment un ensemble cohérent qui constituait l'essentiel de la chapelle funéraire de Louis V. La position en parallèle des deux monuments, les dimensions exactement identiques des deux dalles funéraires ainsi que du corps du Christ et du gisant de Louis V (sans le casque) renforcent cet avis.

21

L'examen des vitraux du Badisches Landesmuseum à Karlsruhe apporte enfin le point final à cette étude.

22

Il s'agit de deux panneaux de forme presque carrée à partie supérieure semi-circulaire. L'un représente le couronnement des pèlerins par saint Jacques le Majeur (le saint entouré de quatre pèlerins), l'autre saint Bartholomée avec ses attributs et saint Blaise accompagné d'un enfant. La recherche est unanime à les dater vers 1485/90 et à les attribuer à Peter Hemmel d'Andlau ou à son atelier.

23

Leur emplacement d'origine est inconnu. Une place dans le chœur de la collégiale, que les gravures anciennes montrent pourvu de hautes fenêtres gothiques à remplages, est exclue. Gisela Probst émet l'hypothèse plausible d'une place dans le chœur de la chapelle funéraire des Lichtenberg, chœur résultant du rajout d'une construction adjacente à la fin du XVe siècle. Elle s'appuie pour cela sur une lithographie d'Engelmann de 1824/28, une vue sur le chevet de la collégiale, à cette époque déjà passablement en ruines.

24

En ce qui concerne leur signification, l'auteure veut voir dans le vitrail de saint Jacques les personnages de Jacques de Lichtenberg et de son frère Louis V, dans les pèlerins à l'arrière-plan ceux de Philippe Ier et d'Anna de Hanau-Lichtenberg. Le vitrail de saint Bartholomée et saint Blaise serait une allusion aux enfants décédés de Philippe et Anna. Gisela Probst suppose l'existence d'un troisième panneau disparu qui ferait référence à d'autres membres décédés de la famille de Hanau-Lichtenberg. Ces

vitraux auraient été une épitaphe/*memoria* à relier à des dispositions mémorielles prises par Philippe II de Hanau-Lichtenberg avant son pèlerinage à Jérusalem.

25

5

En conclusion Gisela Probst rassemble les résultats auxquels elle est arrivée. Pour elle les œuvres étudiées font sans aucun doute possible partie d'un ensemble mémoriel soigneusement planifié. L'initiateur en est Louis V de Lichtenberg. *Ultimus familiae*, dernier de sa lignée, il se situe dans la lignée de ses ancêtres en plaçant sa chapelle funéraire dans la collégiale qu'ils ont édifiée, près du chœur abritant le reliquaire de saint Adelphe qu'ils ont offert. Sa dévotion profonde pour ce saint, en quelque sorte le patron du lignage, et sa confiance dans l'intercession de saint Adelphe pour lui-même le poussent à faire don du cycle de tapisseries, installé dans le chœur à proximité de reliques. Sa chapelle funéraire abrite son tombeau et un Saint-Sépulcre, monuments dont le parallélisme souligne sa foi en la résurrection. Par le chœur de cette chapelle funéraire où prennent place des vitraux commémoratifs offerts par son petit-fils (en lignée féminine), une relation visuelle pouvait être établie avec le chœur où se trouvaient les tapisseries et les reliques.

26

Une *memoria* implique la famille entière; après les obsèques impressionnantes de Louis V ordonnées par son frère Jacques de Lichtenberg, c'est sans doute son gendre Philippe Ier de Hanau-Lichtenberg qui gère l'érection des monuments planifiés pour la chapelle funéraire et son petit-fils Philippe II qui fait don des vitraux. Ce cas illustre bien les différentes facettes de la *memoria* ; rappel des générations passées, elle implique aussi le futur. Au souci religieux se mêlent aussi des intentions plus politiques. Louis V n'agit pas uniquement en *ultimus familiae*, l'avant-dernière scène des tapisseries voit la présence de son successeur en ligne féminine, Philippe Ier de Hanau- Lichtenberg, ce qui équivaut à un acte de légitimation et de confiance en la continuation du lignage.

27

L'étude est précédée d'une abondante bibliographie et suivie d'une transcription de documents et d'un index.

28

L'étude de Gisela Probst, où l'histoire et l'histoire de l'art se complètent continuellement, est d'un grand intérêt. Quelques petites erreurs dans la partie historique ou dans la transcription de sources ne portent pas à conséquence. Il faut signaler que l'édition soignée, au *layout* impeccable, en fait un ouvrage agréable à consulter que l'on ne peut que recommander.

Marie-José NOHLEN