La Cathédrale
DE
STRASBOURG

NOTICE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE

PAR

GEORGES DELAHACHE

PARIS
D. A. LONGUET, ÉDITEUR
250, FAUBOURG SAINT-MARTIN, 250

1910

221

La Cathédrale

de

STRASBOURG

La Cathédrale

DE

STRASBOURG

DU MÊME AUTEUR

Alsace-Lorraine — La Carte au Liséré vert

(Ouvrage couronné par l'Académie Française)

HACHETTE ET Cie, ÉDITEURS

La Cathédrale

DE

STRASBOURG

NOTICE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE

PAR

GEORGES DELAHACHE

PARIS

D. A. LONGUET, ÉDITEUR

250, FAUBOURG SAINT-MARTIN, 250

—

1910

AVERTISSEMENT

DE L'ÉDITEUR

Avec ce volume se poursuit la série de *Notices historiques et archéologiques sur les grands monuments,* publiée sous la direction de M. Paul Vitry, conservateur adjoint au Musée du Louvre.

Les deux volumes déjà parus, l'un sur *l'Église Abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux,* par MM. Paul Vitry et Gaston Brière, l'autre sur *la Cathédrale Notre-Dame de Paris,* par M. Marcel Aubert, ont montré à quel type d'étude et à quel genre de documentation graphique nous nous étions arrêtés. D'autres suivront, consacrés à des monuments tant français qu'étrangers parmi lesquels nous pouvons dès maintenant désigner :

Le Palais de Justice de Paris et la Sainte-Chapelle, par M. Henri Stein, sous-chef de Section aux Archives Nationales.

L'Abbaye de Westminster, par M. Paul Biver.

Le Palais des Papes d'Avignon, par M. Robert Michel, archiviste paléographe, ancien membre de l'École française de Rome.

La Cathédrale de Burgos, par Émile Bertaux, professeur à l'Université de Lyon.

CATHÉDRALE DE STRASBOURG

VUE GÉNÉRALE

I

NOTICE HISTORIQUE

I

LES ORIGINES (JUSQU'AU XIe SIÈCLE) [1]

Dans l'antique *Argentoratum*, née d'un poste militaire établi par Drusus quinze ans avant Jésus-Christ, et devenue vers

1. Grandidier (abbé), *Essais historiques et topographiques sur l'Église cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Levrault, 1782, in-18. — Schneegans (L.), *Essai historique sur la Cathédrale de Strasbourg*, dans : *Revue d'Alsace*, 1836. — Piton (Fréd.), *La Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Piton, 1861, in-8°. — C. Schmidt, *Notice sur la Ville de Strasbourg*, Strasbourg, Schmidt et Grucker, 1842, in-16. — Dumont (Albert), *La Cathédrale de Strasbourg, Remarques archéologiques* (tirage à part de la *Revue Archéologique*), Paris, Didier, 1871, in-8°. — Kraus (D^r Fr.-X.), *Kunst und Allerthum im Unter-Elsass*, Strasbourg, Schmidt, 1876, in-8°. — Seyboth (Ad.), *Strasbourg historique et pittoresque*, Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1894, in-4°. — Dehio (G.), *Das Münster Unserer Lieben Frau*, dans *Strassburg und seine Bauten*, Strasbourg, Trübner, 1894, in-4°. — Dacheux (chanoine), *La Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1900, in-fol. — Leitschuh (F.-F.), *Strassburg*, Leipzig, Seemann, 1904, in-4°. — Welschinger (Henri),

le VIe siècle la *ville des routes* (*Strateburgum*, — Strasbourg), les missionnaires du christianisme arrivèrent de bonne heure : la voie romaine passait là, qui reliait l'Italie au nord des Gaules et qui conduisait vers Mayence, Trèves, Cologne, les propagateurs de la foi nouvelle. Que saint Materne, dès le milieu du premier siècle, ait évangélisé le pays, où l'apôtre saint Pierre lui-même l'aurait envoyé : la tradition n'est donc pas sans vraisemblance.

Au IVe siècle, Strasbourg était déjà métropole d'un évêché, d'un de ces petits évêchés du christianisme jeune, dont l'action rayonnait immédiatement d'un centre urbain sur la campagne environnante, organisation primitive où l'évêque, pour diriger d'une main plus sûre ceux qu'il chargeait de porter la bonne parole autour de la ville, aimait à les faire vivre en communauté près de lui : première origine de cette Cour des Frères (*Bruderhof*) qui occupait l'emplacement actuel du séminaire, à l'orient de la cathédrale, et dont le souvenir se retrouve dans le nom d'une des rues voisines, la rue des Frères; première origine aussi, sans doute, de cette appellation de *monasterium* sous laquelle on a désigné de bonne heure la cathédrale de Strasbourg et dont la tradition s'est conservée à travers les siècles, puisque aujourd'hui encore on l'appelle, dans le pays, le *Münster :* appellation d'ailleurs com-

Strasbourg, Paris, Laurens, 1905, in-4°. — Wentzcke (P.), *Urkunden und Regesten zur Baugeschichte des Strassburger Münster*, dans *Strassburger Münster-Blatt*, IV, V, Strasbourg, Beust, 1907, 1908, in-4°.

M. Paul Vitry, conservateur-adjoint au Musée du Louvre, qui dirige avec tant de compétence et de conscience la collection des *Notices historiques et archéologiques sur les grands monuments*, a bien voulu m'aider de ses conseils au cours de mon travail; M. Lucien Cromback, architecte à Strasbourg, m'a également prêté, à plusieurs reprises, son précieux concours; l'un et l'autre ont relu les épreuves du présent volume; qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression cordiale de mes remerciements.

mune à beaucoup d'églises de la vallée du Rhin (Constance, Bâle, Colmar, Fribourg), sans qu'elle implique nécessairement le souvenir de quelque ancien monastère, au sens propre du mot.

Quant à l'édifice lui-même, son origine n'est pas moins lointaine et remonte également aux premiers siècles du christianisme, mais, jusqu'au commencement de la construction actuelle, en 1015, on ne peut rien affirmer de précis à son sujet. Remplaça-t-il, à cet endroit même, un temple païen? temple de Mars? temple d'Hercule? On l'a cru longtemps. La cathédrale a conservé jusqu'en 1525, dans une petite chapelle (Saint-Michel), un Hercule de bronze que les gens du pays appelaient *Crutzmana*, *Kriegsmann*, héros de la guerre, et qui a disparu au XVIe siècle; d'autre part, un puits situé dans le collatéral droit, près de la chapelle Sainte-Catherine, et qui resta ouvert jusqu'en 1766, aurait servi autrefois aux païens pour laver les victimes qu'ils sacrifiaient à Hercule, avant d'être bénit par saint Rémi pour servir de baptistère : deux preuves plus traditionnelles sans doute que réelles, quoique Albert Dumont s'y soit arrêté.

On ne sait rien que de traditionnel aussi de la construction, en cet endroit, pour remplacer le temple païen, d'une église chrétienne au IVe siècle, contemporaine de saint Amand et de la fondation de l'évêché; — ni de la destruction de cette première église par les barbares en 406-407; — ni de l'église qu'aurait élevée Clovis en 504-510, et dont il était trop tentant de rattacher la construction au célèbre vœu de la bataille de Tolbiac : le roi païen se faisant chrétien s'il remporte la victoire, et, suivant les vieilles chroniques strasbourgeoises, promettant d'ériger des temples à son Dieu nouveau. Specklin, au XVIe siècle, a même donné une description de

l'église de Clovis[1] : édifice construit en bois et en mauvais moellons, de forme rectangulaire, couvert d'une immense toiture, éclairé seulement par une fenêtre ouvrant dans la muraille vis-à-vis de la porte d'entrée; trois nefs séparées par des palissades, la nef du milieu dépassant les autres vers l'ouest et formant une sorte de vestibule, la nef du nord destinée aux femmes, la nef du sud aux hommes, les uns et les autres ne se réunissant, dans la nef centrale, que pour la prédication et pour la célébration du baptême. Mais, en réalité, ici encore, nous n'avons, au point de vue de l'histoire ni de l'architecture, aucune certitude. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il y eut sans doute, à cet endroit, à cette époque, une église chrétienne et construite en bois. Quant à la participation de Clovis à cette œuvre, on n'en voit aucune mention dans son histoire; il n'en reste que quelques traces plus ou moins vagues : une ancienne médaille (aujourd'hui disparue) qu'on aurait trouvée dans une maison voisine de la cathédrale, et où l'on voyait, d'un côté, Clovis à cheval, de l'autre, son église avec trois tours et trois portails; — une phrase d'un chroniqueur, rapportée par Kœnigshoven[2], et qui attribuait à Clovis la fondation de la cathédrale : — et la présence, dès le XIIIe siècle, aux contreforts de la façade prin-

1. Daniel Specklin, ingénieur et architecte strasbourgeois (1536-1589) a laissé un ouvrage manuscrit, détruit dans l'incendie de la Bibliothèque de la ville lors du bombardement de 1870, et dont M. Rod. Reuss a publié les fragments qu'il a pu recueillir : *Les Collectanées de Daniel Specklin, chronique strasbourgeoise du XVIe siècle*, Strasbourg, Noiriel, 1890. in-8°. Voir aussi sur Specklin, ainsi que sur les autres historiens anciens de la cathédrale qui seront cités dans la suite : Rod. Reuss, *De scriptoribus rerum alsaticarum historicis inde a primordiis ad sæculi XVIII exitum*, Strasbourg, Bull, 1898, in-8°.

2. Jacques Twinger de Kœnigshoven (1346-1420), chanoine de Saint-Thomas, auteur d'une compilation qui est restée, dit Seyboth (*ouv. cité*, p. 480), « la chronique strasbourgeoise par excellence ».

cipale, de la statue équestre de Clovis (avec celles de Dagobert et de Rodolphe de Habsbourg) comme bienfaiteur de la cathédrale.

De l'époque carolingienne nous avons du moins un témoignage littéraire curieux. Un moine d'Aquitaine, Ermoldus Nigellus, exilé à Strasbourg, fit la description de l'édifice dans un poème en vers latins dédié à Louis le Débonnaire (826) et qui même lui valut sa grâce[1]. Il semble bien, d'après le poète, que le maître-autel fût dédié à la Vierge Marie — patronne de la cathédrale dès cette époque, par conséquent; — qu'il y eût, à droite du chœur, un autel à saint Paul, à gauche un autel à saint Pierre, au milieu de la nef et dans le fond deux autres autels, l'un à saint Michel, l'autre à saint Jean-Baptiste.

Un incendie survenu en 873 ne nécessita qu'une restauration partielle; et l'ensemble de la construction antérieure — qu'elle fût d'origine mérovingienne ou carolingienne — subsista jusqu'au commencement du XIe siècle, où le ciel et les hommes semblèrent s'unir contre elle. Ce fut d'abord — Hermann, duc de Souabe et d'Alsace, étant l'un des compétiteurs d'Henri II au trône impérial — la lutte de cet Hermann contre l'évêque de Strasbourg, Wernher, partisan d'Henri, et la ville prise d'assaut, et l'église incendiée et pillée (1002). Puis, cinq ans plus tard, le jour et la nuit de Saint-Jean-Baptiste (24 juin 1007), un orage déchaîna la foudre sur la cathédrale, dont il ne resta probablement rien debout.

1. *Carmen elegiacum*, liv. IV (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Milan, 1726, t. II, p. 76-77.)

« *Hæc quoque dum canerem, Strazburc custode tuebar,*
Delicti proprii conscius, atque reus,
Virgo Maria tibi quo templa dicata nitescant... »

II

LA CONSTRUCTION DE LA CATHÉDRALE (DU XIe SIÈCLE JUSQU'A 1275)[1]

C'est après cette destruction de 1002-1007 que commença la construction nouvelle, celle qui devait, après quatre siècles de développements successifs, d'accidents et de réparations, produire la cathédrale telle que nous la contemplons encore aujourd'hui.

Les pillages de 1002 qui avaient ruiné l'église eurent du moins la conséquence heureuse et imprévue de procurer à Wernher le moyen de la rebâtir : vaincu, le duc Hermann avait été contraint par l'empereur de céder à l'évêque la riche abbaye de Saint-Étienne. L'évêque s'en servit sans doute avec discrétion, se contentant de réduire pour un temps les prébendes des chanoinesses, n'affectant au rétablissement de la cathédrale que la différence ainsi disponible; mais c'était déjà un premier fonds, que vinrent grossir, après l'incendie, les cotisations des clercs, les libéralités de l'empereur Henri, les nombreuses collectes faites dans le peuple, qui ne ménagea à Dieu ni son argent ni sa peine. De quinze et vingt lieues à la ronde, des corvées de serfs et de paysans amenèrent de la vallée du Cronthal (entre Wasselonne et Marlenheim) les blocs de grès destinés à l'édification de l'œuvre nouvelle, et

1. Outre les ouvrages cités p. 1, notamment ceux de Grandidier, Schneegans, Piton, Dacheux, Kraus, Dehio, et que nous ne citons plus qu'une fois pour toutes, ayant eu recours à eux dans presque toutes les parties de notre travail : Knauth (J.), *Der Lettner des Münsters — Ein verschwundenes Kunstwerk*, dans *Strasb. M.-Bl.*, 1re année. 1903-1904, p. 33 et suiv. — *Die Bauschäden am Strassburger Münster*, conférence faite à la cathédrale le 13 décembre 1909.

dont la teinte rose donne à la cathédrale un si original et si séduisant aspect. La place aujourd'hui plantée d'arbres qui s'étend au sud, entre la cathédrale et le château de Rohan, a même conservé de cette époque, dans le peuple, le nom de cour des corvées (*Fronhof*[1]) : pendant des années, on y donnait à manger et à boire aux hommes d'enthousiaste foi qui avaient charrié jusque-là, par les pentes et par les plaines, les matériaux de l'œuvre à venir.

En 1015, les fondations furent jetées, à une profondeur moyenne de vingt-trois pieds sous terre. Dans toute la région de Strasbourg, les infiltrations du Rhin et de l'Ill sont nombreuses, et elles l'étaient plus encore à une époque où le cours des fleuves et des rivières n'avait pas encore été endigué, régularisé, civilisé; aussi plus d'une légende se forma, non sans un fond de vérité, mais simpliste jusqu'à la fantaisie, et singulièrement tenace : les fondations de l'immense cathédrale reposant sur des pilotis, ou même sur une grille au-dessous de laquelle on peut se promener en bateau jusqu'au Vieux-Marché-aux-Herbes. En réalité, des fouilles faites au XVIIe siècle, d'autres que nécessita au XIXe l'établissement du paratonnerre, ont montré (outre quelques pilotis, il est vrai) une couche de pierres de taille, au-dessous de laquelle s'étend une terre glaise épaisse artificielle (charbon de terre et brique), puis une épaisseur de terre glaise naturelle, et de gravier enfin, jusqu'à la couche pénétrée par l'eau, dont le niveau varie en effet avec celui de la rivière.

L'église — telle fut l'activité déployée — aurait été achevée dès 1028, l'année de la mort de Wernher, c'est-à-dire après

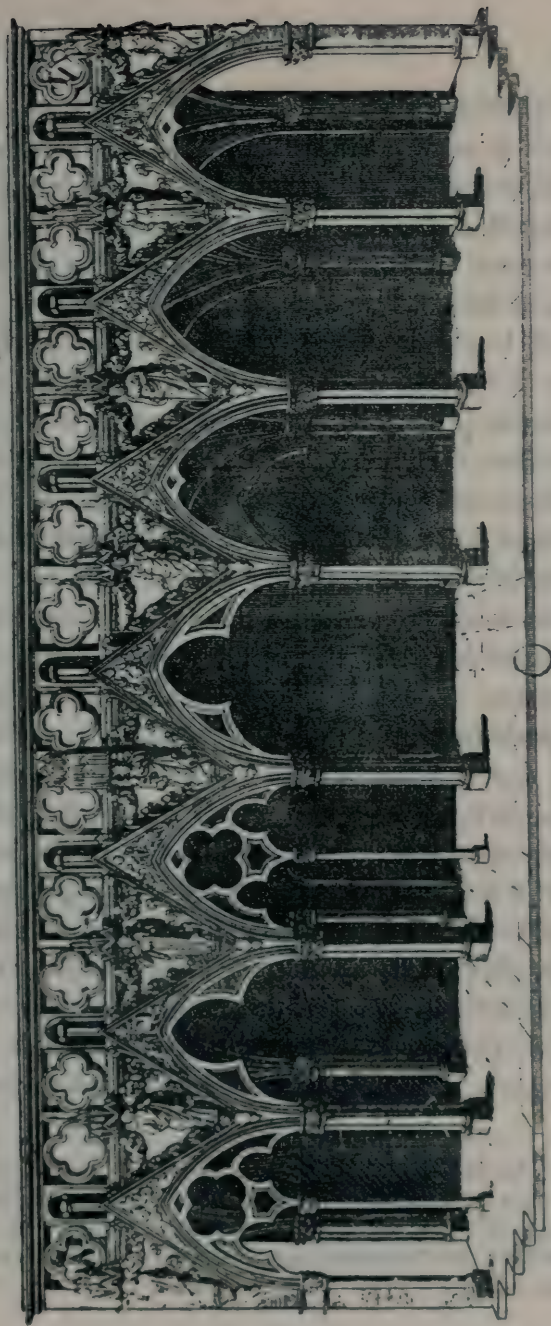
1. D'autres, il est vrai, donnent à ce mot un sens différent : cour du seigneur, c'est-à-dire, ici, de l'évêque.

treize ans de travail. De quelques événements qui suivirent, — comme la confirmation des biens et privilèges de la cathédrale décrétée à Spire par l'empereur Henri III en 1048, ou la visite, deux ans après, du pape d'origine alsacienne Léon IX qui accorda des indulgences pour la continuation des travaux — on ne saurait tirer de conclusion précise sur l'état de l'édifice à ce moment. Mais, à n'en pas douter, on y reconnaîtrait fort mal notre cathédrale d'aujourd'hui. S'il nous reste quelque chose de celle de Wernher, ce n'est sans doute que dans le chœur et dans le transept; la nef, au contraire, si elle demeura dans son état ancien au cours du XIIe siècle — on sait notamment qu'un peuple nombreux s'y pressa, le 23 décembre 1145, pour entendre saint Bernard célébrer la messe, ce qui semble indiquer qu'on n'y faisait pas de grands travaux à cette époque, — devait se transformer et se développer au XIIIe siècle selon le pur style gothique.

D'ailleurs, pendant tout le XIIe siècle, une série d'incendies — en 1130, en 1140, en 1142, en 1150, en 1176 — obligèrent à rajeunir partiellement le passé. Mais on ne sait pas avec exactitude dans quelle mesure ils endommagèrent l'édifice. Il est probable seulement que les travaux ne furent guère, dans les trois premiers quarts du siècle, que de réparation et de restauration; les nouveautés n'apparurent sans doute qu'après 1176.

C'est alors, en effet, que l'évêque Conrad Ier lança des lettres d'indulgence pour la reconstruction de la cathédrale : « *...ecclesia Argentinensis, in qua memoria beatæ Dei genitricis veneratur et colitur, in meliorem statum reedificetur* » : lettres qu'on attribua longtemps à l'évêque Conrad III de Lichtenberg, postérieur d'un siècle, mais qui apparaissent maintenant, pour des raisons de style et d'écriture, comme contempo-

raines de l'incendie de 1176 [1]. Les travaux durent commencer aussitôt : le fait que l'évêque Henri Ier fut enterré en 1190 dans la chapelle Saint-André, entre le chœur et le croisillon sud, laisse supposer que le transept était alors construit jusqu'à une certaine hauteur. Ils avancèrent, — lentement, — aidés par les générosités des particuliers : c'est peu après cette date que



Le jubé, d'après une gravure de Brunn.

1. Ou peut-être de Conrad II (1190-1202), d'après P. Wentzcke, *art. cité*.

se place le premier legs fait à la fondation qui sera connue sous le nom d'*Œuvre Notre-Dame* : celui de « *Hugo dictus Slegeren* » et sa femme « *Metza* », le 31 août 1205. Des chapelles dans le cloître furent élevées, celle de Saint-Georges, consacrée en 1242, celles de Saint-Grégoire et Saint-Blaise, consacrées en 1256.

A la même époque (milieu du XIIIe siècle), — et dû peut-être à l'architecte Werlinus[1] de Nordelahe — remontait l'admirable jubé qui fut détruit en 1682 et dont quatre estampes de Brunn au XVIIe siècle donnent une idée assez précise. Il s'étendait à l'entrée du chœur; du côté du sanctuaire, il présentait deux ouvertures, une également à chacune de ses extrémités latérales, et sept du côté de la nef : de celles-ci, dont l'arc dessinait un tiers-point, la première et la troisième vers le nord étaient partagées elles-mêmes en deux par une mince colonne, un quadrilobe s'ouvrant entre le tiers-point de l'arc supérieur et les arcs tréflés des baies secondaires; chacune de ces sept ouvertures était couronnée d'un gâble élégant; dans chaque tympan, un groupe de petites figures; dans le champ libre entre les gâbles successifs, debout sur des consoles et couvertes d'un dais, les statues de la Vierge avec l'Enfant, et des Apôtres, entre des anges qui planaient, tendant des couronnes vers elles; statues longtemps égarées, qu'on retrouva en 1893, à demi cachées entre des moulures, au bas de la tour octogone, un peu au-dessus de la plate-forme, — beaux spécimens de la sculpture française du milieu du XIIIe siècle, avec

1. Architecte de la cathédrale vers 1250. Nous suivrons, pour les noms et les dates des architectes de la cathédrale, la liste publiée dans le *Strassburger Münster-Blatt*, 2e année, 1905, p. 31-32. On ne trouve dans cette liste, avant Werlinus de Nordelahe, que Hermann Auriga (? vers 1200) et Rodolphe (vers 1230).

beaucoup de grâce tranquille dans les visages, de simplicité dans les attitudes et le vêtement, quelque chose enfin de l'élégance fine et délicate des figures du portail sud. L'autel dit *früh-altar* (« autel du matin », — ainsi appelé parce qu'on y disait la première messe) dut être construit également vers le milieu du siècle (la lettre d'indulgence du cardinal-légat Hugo est de 1252), et indiquait par sa situation, sous le jubé entre le chœur et la nef, l'achèvement des travaux de la partie est; un autre, à côté de celui-là, fut dédié à la Vierge, par un citoyen de Strasbourg, « *vir venerabilis Heinricus, civis Argentinensis, dictus Wehelin* », en 1264. Le renouvellement de la nef était commencé depuis 1250 : « *œuvre nouvelle* », « *œuvre nouvelle grandiose* », disent un cardinal en 1255 et un évêque en 1264, — œuvre aux aspects variés, qui rappelle les fleurs printanières, attire le regard et le séduit[1], écrit le troisième Conrad dans ses lettres d'indulgence du 28 janvier 1275, — l'année même où la nef devait s'achever, le 7 septembre, veille de la Nativité de la Vierge[2].

L'église était donc terminée avant la fin du XIIIe siècle, — mais sans le portail ni les tours ; la façade romane subsistait, avec un narthex : un mur de fond, en effet, fermait sans doute la nef et la séparait de la façade ; il est même probable aujourd'hui que cette disposition subsista lors de l'édification de la façade nouvelle et ne disparut qu'à la fin du XIVe siècle, au moment de la construction de ce raccord entre les deux tours dont nous parlerons plus loin.

1. « *Quia opus ecclesiæ argentinensis sicut flores maii variis ornatibus consurgens in altum oculos aspicientium magis et magis allicit et eisdem dulcibus oblectaminibus alludit...* » (Kraus, *ouv. cité*, p. 362).

2. « *Anno Domini 1275, 7 id. septembris vigilia Nativitatis beatae Virginis completa est structura media testudinum superiorum...* » (*Annales Argentinenses*, dans Kraus, *ouv. cité*, p. 362).

III

LES TRAVAUX D'ERWIN ET L'ACHÈVEMENT DE LA TOUR (1275-1439)[1]

Deux causes activèrent l'achèvement de l'*œuvre grandiose* : une institution, et un homme.

L'institution, c'est l'*Œuvre Notre-Dame*[2]. Les modifications qui se firent dans l'administration financière de la cathédrale, les unes un peu avant, les autres un peu après cette année 1275, avaient contribué à hâter les travaux et contribuèrent plus encore à les rendre réguliers dans l'avenir. Les luttes

1. D***, *L'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg*, dans : *Revue Catholique d'Alsace*, t. IV-V-VI, 1862-63-64. — F. Blumstein et Ad. Seyboth, *Urkunden des Stifs genannt Unser-Lieben-Frauen-Werk (Cartulaire de l'Œuvre de Notre-Dame de Strasbourg*, Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1900, in-8°. — Gérard (Ch.), *Les Artistes de l'Alsace pendant le Moyen Age*, Colmar, Barth, — Paris, Sandoz et Fischbacher, — 1873, 2 vol. in-8°. — Teutsch (A.), *La tombe d'Erwin*, dans : *Revue d'Alsace*, 1836. — Schneegans (L.), *L'Épitaphe d'Erwin de Steinbach*, dans : *Revue d'Alsace*, 1852 ; — *Les Architectes de Strasbourg*, dans : *Annales Archéologiques* de Didron, t. VIII, 1848. — Chardin (F.), *Observations sur une médaille commémorative frappée à Strasbourg en 1565* dans : *Revue d'Alsace*, 1852. — Muntz (Eug.), *Les architectes alsaciens à Milan au XVe siècle*, dans : *Revue alsacienne*, 1888. — Laugel (A.), *L'Art alsacien, ses origines et les conditions de son développement*, Mulhouse, Bader, 1905, broch. in-8°.

2. «... La fondation de l'*Œuvre Notre-Dame* de Strasbourg a pour origine la réunion de dons, de legs, de cotisations du clergé, de libéralités des princes, de quêtes et d'aumônes, provoqués et recueillis en vue ou à l'occasion de la construction, comme aussi de la restauration ou de l'entretien de la cathédrale ; le tout fait en l'honneur et sous l'invocation de la *Sainte-Vierge*, patronne de la Cathédrale et de la ville... Cette Église est ainsi le *Monument*, *Opus*, *Werk*, *l'Œuvre* de la piété des fidèles, voué à la Vierge ; d'où le titre : *Unser-Frowen-Werk*, *Œuvre Notre-Dame ;* par suite aussi la fondation qui a pour cause unique et pour objet spécial la construction, la restauration et l'entretien de ce monument, s'appelle *Fondation de l'Œuvre Notre-Dame*. » (D***, *art. cité*, t. IV. , 1862, p. 391-392.)

LA GALERIE DES APOTRES
(Fragment du projet original)

perpétuelles dont Strasbourg était le théâtre et l'objet, les hostilités souvent sanglantes entre l'évêque et la bourgeoisie, la pénurie d'argent qui en était la conséquence, avaient plus d'une fois, jusqu'alors, entravé le labeur des maîtres et des ouvriers. Après la mort de leur évêque Gautier de Géroldseck, que les Strasbourgeois avaient battu à la journée célèbre de Hausbergen, une transaction fut arrêtée entre la ville et le Grand-Chapitre, qui reconnut la justesse des droits de Strasbourg contre ceux que l'évêque avait réclamés; en outre, pour qu'à l'avenir aucun évêque ne perçût plus les revenus des dons faits pour l'entretien de l'église, « dont les évêques jouissaient sans profit pour la bâtisse, qui tombait en ruines », les chanoines se réservèrent désormais cette gestion, la confiant à celui d'entre eux qui, dans le Grand-Chœur, possédait la prébende de Saint-Florent : il devra administrer la fondation « de manière à en augmenter le mieux qu'il pourrait l'utilité propre »[1] (1263-1264). De la même époque date le *Livre des Bienfaiteurs* (conservé aux Archives de la Ville), où furent régulièrement inscrites les donations des fidèles destinées à former le fonds de construction et d'entretien de la cathédrale, donations variées, témoignages de la foi des humbles comme des riches, — vignobles et châteaux, chevaux de bataille et sommes d'argent, bijoux de nobles dames, tabliers de paysannes, armures de soldats. De cette époque aussi, l'acquisition d'une maison où seraient centralisés les services de cette gestion financière[2].

Administration et domicile, l'*Œuvre Notre-Dame* était donc constituée, — *fabrique* uniquement destinée à subvenir

1. « *Et eidem præsit et prosit, ipsius utilitatem, prout melius fuerit, promovendo* ». (D***, *art. cité*, 1862, p. 430-431).

2. En 1274. La *Maison-Notre-Dame (Frauenhaus)*, « *quo inhabitare solent*

aux frais concernant l'édifice, indépendante de la fabriqu qui supporterait les frais du culte, et bientôt complètemen indépendante aussi du clergé même. On s'aperçut vite, e effet, que la gestion des chanoines, établie par l'accord d 1263, n'était pas une garantie suffisante contre le renouvel lement des erreurs passées : ils avaient sans doute été mauvaise école, puisqu'en 1290, quand il fut question d refaire la toiture de la cathédrale, on constata que les « jeune chanoines », suivant l'expression de Grandidier, avaient dila pidé le fonds. S'agit-il là, en vérité, de dilapidations réelles ou simplement d'incapacité administrative? Depuis plus d trente ans, les membres nobles du chapitre avaient renoncé la vie commune, s'étaient séparés des roturiers, ne leu laissant que neuf canonicats sur trente-six; ils avaient form le *Grand-Chapitre,* tandis que les roturiers, exclus peu à pe de la liste des capitulaires, se constituaient en une corporatio à part, le *Grand-Chœur*. Peut-être ces trente années avaient elles accru la rivalité entre les uns et les autres, ouvert le yeux des « anciens » chanoines, les chanoines du Grand Chœur, sur la légèreté des « jeunes », ceux du Grand-Chapitre nobles qui n'avaient pas l'habitude et le soin des compte financiers? Ces anciens, ces roturiers, connaissaient-ils, pa contre, les qualités d'ordre et de régularité de la bour geoisie? Sentaient-ils même, déjà, confusément que la cathé drale de Strasbourg ne devait pas être et ne serait pas uni quement le signe de l'Église, mais l'âme de la Cité? Ils prièren donc l'autorité municipale, le « Magistrat », — qui certes n demandait pas mieux, — de se charger de l'administratio de la fabrique et d'en nommer les receveurs. Avec discrétion

fabricæ procuratores ». L'acquisition de cette maison indépendante de l'égli est encore un indice de l'indépendance de l'Œuvre. Voir p. 184.

— car, malgré ce transfert de gestion, il s'agissait toujours de biens d'origine ecclésiastique et destinés à un édifice religieux — la ville prit l'habitude de nommer un prêtre-receveur et de lui adjoindre, comme greffier, un chapelain; en outre, il fut convenu que les chanoines seraient présents à la reddition annuelle des comptes. Mais, peu à peu, l'élément ecclésiastique devait disparaître, et l'administration de l'Œuvre Notre-Dame s'est maintenue municipale, à travers tous les changements de régime politique et religieux[1].

L'institution à peine créée, un homme se trouva, qui s'en servit aussitôt brillamment : l'illustre Erwin de Steinbach, l'architecte de la façade occidentale, dont la renommée s'est étendue sur l'œuvre tout entière, qu'on a maintes fois appelée la Cathédrale d'Erwin. Son nom se rencontre pour la première fois dans un document allemand de 1284 : « *Meister Erwin Werkmeister* », « Maître Erwin, maître d'œuvre » ; puis, plus tard, « *magister Erwin* », sur la balustrade de la chapelle de Marie qu'il construisit en 1316 et dont un fragment est conservé à la Maison de l'Œuvre ; enfin, « *magister Erwin gubernator fabricæ ecclesiæ* », sur sa pierre tombale. Aucune de ces mentions ne l'appelle *de Steinbach* : l'inscription où se trouvait cette dénomination, « *magister Erwinus de Steinbach*[2] », quoique se rapportant à un fait de 1277, était certainement de

1. Voir toutefois les réserves que fait A. Hanauer, dans *L'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg* (*Rev. cath. d'Als.*, 1901). — (On peut noter ici que de l'administration de l'Œuvre dépend l'atelier des *tailleurs de pierre* de la cathédrale, installé, encore aujourd'hui, entre les contreforts de la nef, du côté sud, — corps d'ouvriers spécialement et continuellement occupés aux travaux de réparation et d'entretien de l'édifice.)

2. « *Anno Di. M. CC. LXX. VII. in die beati Urbani hoc gloriosum opus inchoavit Magister Erwinus de Steinbach* » : inscription en caractères gothiques qui était placée dans la voûte du portail nord de la façade occidentale, et dont ne subsiste que le souvenir.

beaucoup postérieure à cette date : ce qui n'empêche pas que la tradition maintient le nom de Steinbach accolé à celui d'Erwin, et qu'on a même élevé un monument au maître célèbre dans un petit village homonyme du grand-duché de Bade.

Ce que fut la pensée d'Erwin, il est difficile de le concevoir précisément. Il est vrai que, pour l'étude de cette partie de l'édifice, des documents graphiques invitent à ne pas se contenter de l'habituel collationnement entre des dates de faits historiques et des examens de détails architecturaux : ces documents curieux, conservés à la Maison de l'Œuvre Notre-Dame[1], ce sont les plans dits d'Erwin, quoiqu'un ou deux seulement d'entre eux soient, sinon de sa main, du moins de son temps et sans doute de son inspiration : un ou deux sont antérieurs à lui, tous les autres sont postérieurs ou remaniés postérieurement (XIVe-XVe siècles). Ce qui est certain, d'après l'étude de ces documents, c'est que la façade devait toujours comprendre un étage inférieur avec trois portails, un deuxième étage avec une rose et deux fenêtres latérales. Toutefois, certaines comparaisons qu'on peut faire entre eux permettent de suivre les variations par où l'idée a passé. — Ainsi, au-dessous des fenêtres du deuxième étage devait courir une galerie — réminiscence probable d'Amiens et de Paris — très importante dans le plus ancien, semble-t-il, de ces documents, moins importante dans le suivant, et qui finalement, ne fut pas exécutée du tout. — D'autre part, d'après ce deuxième document, un de ceux où l'on trouve probablement la véritable pensée d'Erwin[2], l'espace au-dessus de la rose serait resté vide, les troisièmes étages des tours, joints

1. Voir p. 184.
2. C'est ce document que nous reproduisons ci-contre, en le simplifiant.

CATHÉDRALE DE STRASBOURG

VUE DU COTÉ NORD
(d'après une ancienne gravure)

Restitution schématique du projet d'Erwin, d'après les dessins de l'Œuvre Notre-Dame.

depuis par une maçonnerie intermédiaire, seraient restés isolés l'un de l'autre ; d'ailleurs, qu'Erwin n'ait été pour rien dans le projet de ce lourd massif de maçonnerie, l'édifice même en offre des preuves non douteuses : sur leurs côtés maintenant masqués, les tours ont des fenêtres tout à fait pareilles à celles des côtés extérieurs ; sur la tour du sud, les ornements de la corniche supérieure sont achevés au côté masqué comme aux côtés extérieurs, et les fenêtres de cette tour sont garnies de leurs meneaux ; si ces ornements de la corniche et si ces meneaux manquent dans la tour du nord, c'est que l'on ne conçut l'idée de s'écarter du plan primitif d'Erwin pour exécuter le massif intermédiaire que juste au moment où la construction et l'ornementation des tours en était arrivée à ce point, c'est-à-dire environ cinquante ans après la mort d'Erwin. — D'après le même document encore, ces troisièmes étages des tours se seraient, à la hauteur de la plate-forme actuelle, prolongés chacun en une flèche pyramidale, dans le genre peut-être de la flèche à jour qui s'éleva, contemporaine de ce document, au milieu de la façade de la cathédrale de Fribourg... On le voit : entre ce qu'a pu vouloir Erwin et ce qui a été réalisé, les différences ne manquent point.

C'est le 2 février 1276, c'est-à-dire exactement six mois après l'achèvement de la nef, que furent jetés solennellement les fondements de la façade occidentale. Ce jour-là, jour de la Purification de la Vierge, l'évêque, Conrad de Lichtenberg, célébra la messe sur l'autel de la patronne de l'église, implora sa bénédiction, fit trois fois, suivi de tout le clergé, le tour de l'emplacement de la façade, le bénit et le consacra, enfonçant une pelle dans le sol et rejetant trois pelletées de terre pour préluder au travail des ouvriers... Une rixe s'ensuivit : cha-

cun des ouvriers voulait travailler avec la pelle de l'évêque et à la place même qu'il avait occupée. Il y eut mort d'homme, et l'évêque, effrayé de ce présage, fit suspendre les travaux pendant neuf jours, au bout desquels il procéda à une nouvelle consécration. Un an après, le 25 mai 1277 (St-Urbain), il posa la première pierre de la tour, cérémonie qui fut rappelée, ultérieurement sans aucun doute, par l'inscription que nous avons citée plus haut : l'*œuvre glorieuse d'Erwin* était enfin commencée. En 1291, — malgré l'ébranlement causé par le tremblement de terre de 1289, — elle s'élevait assez haut pour qu'on pût poser, à la base du deuxième étage où elles sont encore aujourd'hui (refaites), les statues équestres de Clovis, de Dagobert et de Rodolphe de Habsbourg.

Le grand incendie de 1298 contraignit à des réparations dans les parties antérieures et retarda sans doute les travaux de la façade. L'empereur Albert, fils de Rodolphe de Habsbourg, venait de passer quelques semaines à Strasbourg, pour surveiller de là les partisans que son rival Adolphe de Nassau comptait en Alsace. Quand il partit, le jour de l'Assomption, un des valets de sa suite laissa par mégarde brûler une lumière dans l'écurie d'une maison voisine du Fronhof; un incendie se déclara; plus de trois cents maisons de la ville furent réduites en cendres, et, par la corde d'une grue qui servait à monter les pierres de la construction nouvelle, le feu gagna un des échafaudages, puis le toit de la cathédrale.

Les critiques ont longuement discuté sur les dégâts qu'avait dû causer cet incendie[1], mais sans avoir pu jamais les déterminer exactement. Le grand nom d'Erwin dominant toute cette époque, on n'était pas fâché, non seulement de faire

1. Voir surtout Kraus, *ouv. cité*, p. 367-373, et aussi Dehio, *ouv. cité*, p. 172-176.

intervenir l'illustre architecte dans la réparation du dommage, mais encore de le voir présider à une reconstruction totale de la nef que l'incendie aurait rendue nécessaire; aussi a-t-on fait valoir, en faveur de cette hypothèse, des témoignages d'ordres très divers. — Comme le contemporain Ellenhard avait employé l'adverbe *penitus* en parlant de la destruction causée par le feu[1], certains l'avaient traduit par : *de fond en comble*, traduction plus littérale qu'il ne convient aux chroniques de cette époque, particulièrement quand elles sont faites de souvenirs écrits par des tiers et seulement réunis par l'auteur nominal; peut-être fallait-il faire davantage attention au contexte, qui rend possible une autre explication : destruction complète des orgues, cloches et autres objets mobiliers, laissant subsister le corps de l'édifice malgré les atteintes de l'incendie. — Comme, d'autre part, la nef comporte des différences de style sensibles, on en concluait qu'Erwin — qui l'aurait refaite — l'avait refaite en deux fois, les deux travées de l'est d'abord, les cinq autres ensuite, interrompant d'ailleurs pour ce travail celui de la façade : on ne remarquait pas que les vingt-cinq années de durée de la construction de la nef (1250-1275) suffisaient à expliquer normalement ces différences, sans qu'on ait besoin de recourir à une intervention d'Erwin après catastrophe, — et que d'ailleurs les différences sont encore plus sensibles entre la nef et la façade occidentale qu'entre les différentes parties de la nef. Conçoit-on, au reste, qu'Erwin se soit astreint, dans la nef, à la résurrection d'un style antérieur à lui, lorsque, dans toutes les œuvres qui lui sont plus sûrement attribuées, il

1. Voir Kraus, p. 367-368, et, pour Ellenhard : *Chronique de Godefroi d'Ensmingen* (1132-1372), publiée par Joseph Liblin (Strasbourg, Simon, 1868, in-8°), p. 32.

CATHÉDRALE DE STRASBOURG

VUE GÉNÉRALE
(d'après une ancienne lithographie)

s'est montré fidèlement passionné d'un art plus jeune? — On a cherché d'autres preuves encore; on a invoqué, par exemple, la similitude des marques de tâcherons[1], dont plusieurs se retrouvent les mêmes à la façade occidentale, au transept, et dans diverses parties de la nef, en s'appuyant sur cette constatation comme sur un terrain solide : or, si au xve et au xvie siècles les marques d'ouvriers, étant alors employées suivant des modes déterminés, peuvent fournir des indications utiles sur leurs auteurs, il n'en est pas tout à fait de même pour le xiie, le xiiie, même le xive siècles, où elles apparaissent plutôt comme des signes commodes en vue du travail à répartir ou du compte à régler, que comme des signatures; d'ailleurs, en fait, on rencontre les mêmes marques dans des parties de l'édifice qui ne sont évidemment pas contemporaines les unes des autres, ou dans des édifices qui sont d'autres époques : à Saint-Georges de Schlestadt, église du style de transition, par exemple, on retrouve des signes qui, à la cathédrale de Strasbourg, figurent à la coupole du chœur — fin du style roman — et à la façade occidentale — du style gothique avancé.

Il est à présumer, dans ces conditions, que l'incendie de la toiture en 1298 n'a pas affecté plus profondément la nef elle-même que les incendies de 1384, de 1759 et de 1870, — et qu'on se contenta de faire les restaurations indispensables, augmentées sans doute de quelques ornementations nouvelles, comme cette célèbre procession animale[2], qui fut sculptée à ce moment-là sur un chapiteau et qui devint plus tard

1. Klotz et Didron ont compté 242 variétés de signes lapidaires à la cathédrale de Strasbourg (*Les signes lapidaires au Moyen âge*, dans les *Annales archéologiques* de Didron, t. III, p. 31 et suiv.).

2. Voir p. 112.

scandaleuse... S'il n'est donc pas sans vraisemblance qu'Erwin, maître de l'œuvre, ait travaillé à la réparation des dégâts, il est peu probable qu'ils aient provoqué la naissance d'une œuvre nouvelle dont Erwin aurait été le créateur,

On ne saurait attribuer à Erwin, en dehors de la façade occidentale, que le tombeau de Conrad de Lichtenberg et la chapelle de la Vierge. Le tombeau de Conrad de Lichtenberg existe toujours, dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste, où nous le verrons tout à l'heure. Quant à la chapelle de Marie, elle n'existe plus, depuis les remaniements de 1682. Élevée en 1316 entre la chaire et le chœur, à côté du jubé, elle servait au Magistrat de la ville, aux princes, aux hôtes de distinction, qui s'y plaçaient pour écouter le sermon. Elle portait, sur la balustrade, plusieurs inscriptions en grosses lettres, l'*Ave Maria,* le *Credo,* et ce texte commémoratif : « *M.CCC.XVI. Aedificavit hoc opus magister Erwin. Ecce Ancilla Domini. Fiat mihi secundum verbum tuum. Amen* » — dont les derniers mots sont peut-être un rappel touchant de la mort de la femme d'Erwin, survenue cette même année 1316.

Erwin mourut deux ans après. La femme d'Erwin avait légué à l'Œuvre sa robe et son manteau, « *togam et tunicam* » ; Erwin, en mourant, lui légua son cheval et une rente de quatre onces deniers, « *equum et redditus quatuor unciarum* ». Il fut enterré dans un petit cimetière attenant à la cathédrale, qui avait jusqu'en 1290 contenu une chapelle de Saint-Michel et qui était situé derrière la chapelle Saint-Jean-Baptiste, à l'endroit où une petite cour porte encore aujourd'hui le nom de *Leichhöfel*, « petite cour des cadavres ». Son épitaphe, en caractères gothiques du XIVe siècle, y existe toujours, « *an S. Johannis Capell an der Seulen* », comme écrivait Osée Schad au XVIIe siècle, — sur la partie inférieure

d'un des contreforts de la chapelle, où elle demeura longtemps cachée[1]. Gœthe, au XVIIIe siècle, plein de ferveur pour l'œuvre d'Erwin, dit éloquemment sa peine d'avoir en vain cherché la pierre tombale du maître et dédia à des mânes peut-être sans gîte l'hommage de son religieux enthousiasme[2]. C'est seulement en 1816 que Sulpice Boisserée, le promoteur de la reprise des travaux du dôme de Cologne, et le Strasbourgeois Maurice Engelhard retrouvèrent, derrière des tas de charbons amoncelés, la pierre tombale du grand architecte[3].

Elle comprend, à la fois, l'épitaphe de la femme d'Erwin[4] : « *Anno Domini M CCCXVI XII kalendas augusti obiit domina Husa uxor magistri Erwini* », — celle d'Erwin : « *Anno Domini M CCC XVIII XVI kalendas februarii obiit magister Érwinus gubernator fabricæ ecclesiæ argentinensis* », — une troisième enfin, traversée à la troisième ligne par une raie horizontale qui indique une jointure de pierre; c'est la tombe d'un autre maître Erwin, fils du grand Erwin[5] : « *Anno Domini*

1. Osée Schad (1586-1626), diacre de Saint-Pierre-le-Vieux, a laissé une description, illustrée, de la cathédrale de Strasbourg, sous le titre de : *Summum Argentoratensium templum*... Strasbourg, 1617, in-8°.

2. *Von Deutscher Baukunst*, avec la dédicace ; D. M. Ervini a Steinbach (Œuvres de Gœthe, édit. Georg Witkowski, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, in-16), tome 26, p. 171. Voir aussi tome 17, dans *Wahrheit und Dichtung*, livre 9, et tome 26, *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe*.

3. Lors de la pose du paratonnerre en 1835, on creusa la petite cour de la chapelle Saint-Jean-Baptiste pour y établir un puisard ; on découvrit, au cours de cette opération, un vieux cercueil en pierre, à demi brisé, rempli de terre et d'ossements pêle-mêle, des fragments de dalles, d'autres ossements éparpillés dans la terre.

4. Nous ne tenons pas compte, dans la citation de ces épitaphes, des abréviations de l'original ni des singularités orthographiques, comme *apprilis* ou *filiius* dans la troisième.

5. Ou petit-fils, suivant quelques-uns : mais nous ne compliquerons pas encore la discussion...

M CCC XXXVIIII XV kalendas aprilis obiit magister Johannes filius Erwini magistri operis hujus ecclesiæ ».

La différence des titres employés dans ces trois épitaphes a provoqué naturellement de nombreux commentaires. Il semble que *magister,* dans la première, veuille dire simplement *maître Erwin,* tandis que *maître de l'œuvre, magister operis,* titre qui, à Strasbourg, commençait alors seulement à désigner l'architecte plutôt que le receveur, ne se trouve ici que dans la troisième épitaphe, postérieure de vingt-deux ans à la première. Quant à celui qui figure dans la deuxième épitaphe : *gubernator fabricæ ecclesiæ argentinensis,* n'indique-t-il pas qu'on dut conférer à Erwin, dans les dernières années de sa vie, une sorte de direction supérieure et générale? Questions complexes de latinité médiévale et d'architecture, non résolues encore définitivement.

Le XIVe siècle, après la mort d'Erwin, vit s'ajouter à l'œuvre quelques constructions importantes que le maître n'avait pu prévoir.

D'abord, dans les parties de l'édifice auxquelles il ne devait s'intéresser que comme *gubernator :* en 1331, l'édifice s'accrut de la chapelle Sainte-Catherine que l'évêque Berthold de Bucheck fit construire dans l'angle du croisillon et du bas-côté sud ; et, en 1384, après le sixième grand incendie de la cathédrale, on se mit à édifier, au-dessus de la coupole du chœur, cette toiture à huit faces qui fut connue sous le nom de *mitre* et qui subsista jusqu'en 1759 : sur chacune des huit faces, au-dessus de la colonnade, un pignon ou gâble, orné de lobes aveugles, le faîte des huit pignons ne dépassant pas la hauteur du toit de la nef.

C'est à partir de cette époque aussi que l'œuvre artistique personnelle d'Erwin, la façade occidentale, changea d'aspect,

dans sa partie supérieure du moins. En 1365, en effet — si l'on peut se guider avec quelque sûreté dans les expressions de *tour neuve* et de *tour ancienne* employées par le chroniqueur Kœnigshoven [1] — la tour du nord (ou tour neuve) fut achevée, la tour du sud (ou tour ancienne) l'ayant été antérieurement ; et c'est seulement, on l'a vu, après l'achèvement des tours (donc après 1365) que pouvait naître le projet de les réunir par le massif intermédiaire actuel. Quel fut l'auteur de cette construction intermédiaire que notre œil est aujourd'hui habitué à confondre dans l'ensemble du monument, mais dont la massivité ne lui échappe pourtant point [2] ? quel architecte faut-il accabler sous les critiques dont elle a été l'objet ? Gerlach ? Cuntz ? Michel de Fribourg [3] ? on ne sait. On ne sait même pas à quel dessein répondait exactement cette addition : était-elle vraiment nécessaire pour servir d'appui aux tours ?... les cloches ne pouvaient-elles pas trouver un autre logement ?... Peut-être y faut-il chercher une cause profonde où se mêlent des considérations techniques et morales. La bourgeoisie, chaque jour plus puissante, et plus influente aussi chaque jour dans la direction des travaux, poussa moins sans doute à la continuation des deux tours selon le projet primitif qu'au prompt achèvement — et à la surélévation — d'une d'entre elles [4] : ainsi l'amour-propre des Strasbourgeois éprouverait une plus prochaine satisfaction,

1. Dans Kraus, *ouv. cité* p. 381 ; « *...turris nova... turris antiquior...* »

2. Nous avons reproduit (planche II) un fragment du projet pour cette construction intermédiaire ; le document original est conservé à l'Œuvre Notre-Dame. Voir aussi p. 136.

3. Successeurs immédiats du grand Erwin : Jean Erwin (1318-1339), Jean Gerlach (1341-1371), Conrad ou Cuntz (1372-1382), Michel de Fribourg (1382-1397).

4. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que, non loin de Strasbourg, de l'autre côté du Rhin, la tour de Fribourg s'élevait déjà depuis près d'un siècle, et que l'émulation pouvait n'être pas étrangère aux projets des Strasbourgeois.

et plus éclatante; mais, dès lors, tout l'effort étant concentré sur une des tours, pour que l'autre ne parût pas disgracieusement amputée, la nécessité du massif intermédiaire s'imposait. Hypothèses encore...

Pour les travaux de la tour même, on est mieux renseigné. Le premier architecte qui travailla à son prolongement fut Ulrich d'Ensingen, un Souabe. C'est le samedi avant la Pentecôte de 1399 que le nom du nouveau maître apparaît dans les comptes. Peut-être aussi faut-il l'identifier avec un *Ulrico de Frissingen* qui avait été appelé à Milan en 1386? En tout cas, il avait été architecte de la cathédrale d'Ulm, et il interrompit sans doute, pour travailler encore à cet édifice, son séjour à Strasbourg. A Strasbourg, il avança la construction de la tour du nord, désormais octogone, jusqu'au haut des longues baies qui en constituent le premier étage au-dessus de la plate-forme. Il mourut en 1419, laissant à l'Œuvre « *omnia arma et tunicam* ».

Après les grandes baies d'Ulrich d'Ensingen, nous entrons pour un temps dans le domaine d'une histoire très douteuse, presque de la légende. La tradition en effet attribue le petit étage supérieur de la tour octogone aux *Juncker de Prag,* dont l'existence n'a pas laissé de trace certaine à Strasbourg et dont le nom même prête à des interprétations différentes. S'appelaient-ils *Juncker de Prag*? ou *Juncker* était-il un titre[1], et *Prag* le nom de la ville de Bohême? Ils ont certainement existé, car on rencontre des marques de leur passage à Ratisbonne, à Nuremberg, à Breslau. Mais, à Strasbourg, il n'y a rien, dans les comptes de l'Œuvre, qui permette de leur donner une place comme architectes de la cathédrale entre Ulrich d'Ensingen et ses successeurs catalogués; rien non plus

1. « Gentilshommes ».

qui les décèle, dans l'édifice, entre les monogrammes d'Ulrich, lesquels commencent juste au-dessus de la plate-forme pour aller jusqu'à l'extrémité des hautes fenêtres, — et ceux de Jean Hültz, qui commencent immédiatement après. Les Juncker de Prag se trouvent seulement mêlés à la vague histoire d'une statue de la Vierge douloureuse — « *tristem imaginem beatæ Virginis* », dit le *Livre des Bienfaiteurs* — qui fut transportée de Prague à Strasbourg au commencement du xve siècle, offerte à la cathédrale par un appareilleur de l'Œuvre, Conrad de Frankenburg, installée dans une niche du « grand pilier au-dessous et derrière les grandes orgues »[1], — et dont ces artistes furent, suivant quelques-uns, les auteurs. On les reconnaît aussi dans une médaille célèbre[2], mais frappée près de deux siècles plus tard : d'un côté, la cathédrale, avec ces mots : *Turris Argentoratensis,* de l'autre, trois cavaliers en costumes romains, avec ces mots : *Die drei Junckherren von Brag* (sic), *1565*. Témoignages qui ne sont que traditionnels, donc insuffisants pour qu'on puisse attribuer aux Juncker de Prag un rôle important et précis, mais qui n'excluent pas la possibilité d'une collaboration, sous une forme indéterminée : soit qu'ils aient fait l'intérim d'Ulrich d'Ensingen au cours des années 1402-1414, où le maître d'œuvre retourna peut-être à Ulm, soit qu'ils aient été ses aides, travaillant en sous-ordre à l'édification de la tour octogone; peut-être même leur nom se serait-il, comme on l'a supposé récemment[3], plus

1. Grandidier, *ouv. cité*, p. 60.

2. Signalée par J. G. Schweighaeuser dans son *Énumération des monuments les plus remarquables du département du Bas-Rhin* (Strasbourg, Vve Levrault, 1842, in-8°), p. 30, et par Louis Levrault, dans son *Essai sur l'ancienne monnaie de Strasbourg* (Strasbourg, Vve Levrault, 1842, in-8°), p. 336. Voir Kraus, *ouv. cité*, p. 388.

3. Dehio, *ouv. cité*, p. 150.

facilement uni à celui d'Ulrich, à cause des rapports existant entre les écoles de leurs pays respectifs, la Souabe et la Bohême ?

Il est donc probable[1], d'après les monogrammes comme d'après les comptes, et malgré la tradition relative aux Juncker de Prag, que la direction de l'œuvre passa sans intermédiaire d'Ulrich d'Ensingen à Jean Hültz de Cologne[2]. Le nouveau maître ne se crut d'ailleurs pas astreint à un scrupuleux respect de la pensée de son prédécesseur. On pouvait considérer la tour octogone comme terminée à la mort d'Ulrich; Jean Hültz y ajouta pourtant le petit étage supplémentaire au-dessus de l'arc des hautes fenêtres. Hültz lui-même, du reste, varia sans doute dans ses conceptions. Un dessin de l'Œuvre Notre-Dame indique qu'une petite pyramide devait surmonter chacune des quatre tourelles[3] à escaliers qui flanquent la tour octogone, et l'on voit encore aujourd'hui, à l'intérieur des tourelles, des traces de la base des piliers destinés à ces pyramides; or, Jean Hültz ne donna pas suite à ce projet de couronnement et termina carrément les tourelles. Mais l'activité de Jean Hültz ne se borna pas à compléter la tour d'Ulrich. C'est à lui que revient l'honneur d'avoir donné à la cathédrale son aspect définitif : « *Vollbringer des Hohen Thurns hier zu Strasburg* »[4], disait son épitaphe voisine de celle d'Erwin et aujourd'hui disparue. En 1439, le 24 juin, jour de la Saint-Jean-Baptiste, on posa la croix et le bouton sur lequel s'éleva la statue de la Vierge.

1. La question a d'ailleurs provoqué de vives discussions (voir, par exemple, J. W. Ranck, *Das Strassburger Münster und seine Baumeister*, Stuttgart, Greiner et Pfeiffer, 1883, in-18) et elle n'est peut-être pas absolument éclaircie.

2. Qui la conserva trente ans, de 1419 à 1449.

3. C'est sous ce nom de *quatre tourelles* qu'elles sont couramment désignées.

4. « Qui acheva la haute tour ici à Strasbourg. »

LA CRYPTE

La cathédrale chaque jour plus célèbre attirait à elle l'admiration enthousiaste des étrangers. C'est alors (1432) qu'Æneas Sylvius Piccolomini[1] parla de cette tour « merveilleuse qui va cacher sa tête dans les nuages »[2]. Et bientôt Ludovic le More, régent du duché de Milan pour le compte de son neveu Jean Galeas Sforza, écrira (1481) aux membres du Magistrat de Strasbourg, en vantant la magnificence de leur cathédrale, pour leur demander un architecte capable de diriger la construction du dôme de Milan.

Entre ces deux dates, la gloire grandissante de l'œuvre fit rendre à ses ouvriers et à ses maîtres un hommage qu'il est intéressant de noter dans l'histoire de la cathédrale. Lorsque les associations de maîtres-architectes-tailleurs-de-pierre de l'Empire, réunies à Ratisbonne en 1459, s'organisèrent en une association commune, elles arrêtèrent que Jodoque Dotzinger, architecte de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg[3] *et ses successeurs* seraient grands-maîtres et juges suprêmes des ateliers de l'Empire, et que l'atelier de Strasbourg serait le grand-chapitre de l'association.

Ce double hommage, rendu à la gloire de la cathédrale par les autres cathédrales, au labeur de son atelier par les autres ateliers, venait saluer jusque dans le passé déjà lointain la mémoire du grand Erwin, le premier artisan de « *l'œuvre glorieuse* » et aussi le créateur traditionnel de la corporation qui en avait après lui poursuivi et parachevé l'exécution. Tel avait été, en effet, le renom de l'architecte de la façade occidentale que la tradition ne s'était pas contentée pour Erwin d'une seule

1. Ancien étudiant de Strasbourg, humaniste illustre, et futur pape (Pie II).

2. « .... *duabus ornata turribus, quarum altera, quæ perfecta est, mirabile opus, caput inter nubila condit.* » (*Germania*, ch. IX.)

3. De 1452 à 1472.

gloire, mais qu'elle avait ramené à lui toute l'histoire de l'édifice, qu'elle avait fait du maître des dernières années du XIIIe siècle l'organisateur de l'avenir même : c'est ainsi qu'Erwin aurait constitué ses collaborateurs en une association, sous la tutelle de l'évêque Conrad et de l'empereur Rodolphe, association qui aurait obtenu une lettre d'indulgence et des privilèges du pape Nicolas III dès 1278. Beau rôle d'homme d'action, belle vision de précurseur. Mais les preuves manquent. Ce qui est probable, c'est simplement qu'il y avait, dès l'époque d'Erwin, dans l'atelier des tailleurs de pierre de l'Œuvre Notre-Dame, des habitudes qui devinrent peu à peu des traditions, — et que l'éclat de la construction de Strasbourg assura vite à cet atelier un des premiers rangs dans les communautés de tailleurs de pierre qui s'établirent ensuite dans toute l'Allemagne. A Strasbourg même, l'importance des tailleurs de pierre de la cathédrale continua de grandir au cours du XIVe siècle. Confondus, par l'organisation des tribus consécutive à la révolution populaire de 1332, dans les métiers qui formèrent alors la tribu des tailleurs de pierre et des maçons[1], ils s'étaient reconstitués en communauté indépendante en 1402, à la suite de contestations relatives à la grande bannière de la tribu et d'un jugement du grand sénat; enfin, — probablement à l'époque d'Ulrich d'Ensingen, — ils avaient jeté, d'après des traditions remontant à Erwin, les bases de cette association que, quelques années plus tard, Jodoque Dotzinger de Worms, maître d'œuvre de Strasbourg,

1. Le maître-tailleur-de-pierre est supérieur, à Strasbourg, au maître-maçon. Tandis que, de l'autre côté des Vosges, les maçons étaient les maîtres d'œuvre des édifices religieux, ils ne sont ici que des gens de métiers, employés surtout aux constructions civiles; les vrais artistes, ce sont, au contraire, les tailleurs-de-pierre.

réorganise et étend à toutes les associations de tailleurs de pierre de l'Empire, convoquées par ses soins[1]. Les statuts communs qu'adoptèrent ces réunions générales de Spire, de Strasbourg, de Ratisbonne, furent à plusieurs reprises contresignés par l'autorité impériale, et la « loge »[2] de Strasbourg conserva sa situation prépondérante jusqu'à ce que, la ville ayant passé sous la domination française, les autres ateliers furent déclarés indépendants de sa juridiction par décision impériale et la grande maîtrise attribuée au maître d'œuvre de Saint-Étienne de Vienne, — mais à une époque où l'architecture et les mœurs avaient changé de caractère...

L'honneur que l'assemblée de Ratisbonne faisait à Jodoque Dotzinger, maître de l'œuvre en l'an 1459, allait, en même temps qu'à lui, à tous ses prédécesseurs et, d'avance, à tous ses successeurs, — à tous les maîtres et à tous les ouvriers de l'œuvre, — à l'œuvre même.

IV

LA CATHÉDRALE ET LA RÉFORME[3]

Au milieu du XVe siècle, l'œuvre était donc achevée. Seules, peu après ce moment, l'addition de la chapelle Saint-Laurent

1. On sait que ces associations (l'association de Strasbourg, d'abord, puis son extension à tout l'Empire) ont été considérées parfois comme l'origine de la franc-maçonnerie. La cathédrale, c'est le « Nouveau temple de Salomon »; l'ouvrier tué à coups de pelles devant Conrad de Lichtenberg, lorsqu'on jeta les fondements de la tour et que l'évêque tira les premières pelletées de terre, c'est l'histoire d'Hiram, un des ouvriers du temple de Salomon, qui fut tué par trois de ses compagnons ; etc. (Voir Grandidier, *ouv. cité*, p. 415 et s.).

2. *Hütte* en allemand. L'atelier des tailleurs de pierre attaché à la cathédrale s'appelle en allemand *Bauhütte*.

3. Dacheux (Abbé L.), *Un réformateur catholique à la fin du XVe siècle :*

à l'extrémité du croisillon nord par Jacques de Landshut (1495-1505)[1], et la construction de la chapelle Saint-Martin dans l'angle de ce croisillon et de la nef (1515-1520)[2] vinrent affecter le plan de l'édifice du côté nord-est. Dans son ensemble, l'extérieur de la cathédrale se présentait aux yeux, dès lors, tel que nous le voyons aujourd'hui, et si l'aspect intérieur n'est plus le même, ce n'est pas seulement qu'un art nouveau ait prétendu — au XVIIe siècle — à corriger l'ancien : désormais, c'est l'histoire religieuse ou politique de la cité même qui dominera et dirigera, pour ainsi dire, l'histoire de la cathédrale.

Sans doute, si Jodoque Dotzinger fit exécuter, en 1453, le baptistère que nous admirons encore aujourd'hui devant le « portail roman » à l'intérieur du croisillon nord, et Nicolas de Haguenau, en 1501, le beau maître-autel en bois sculpté que nous ne connaissons plus que par une estampe de Brunn ; si le chœur fut réparé en 1455-1460, la voûte de la nef et la toiture refaites en 1459, le contour du chœur bâti et sa voûte peinte en 1486 ; si la statue de la Vierge fut remplacée au sommet de la flèche par une pierre octogone (1488), et si elle se dressa cinq ans plus tard au portail sud, en même temps qu'on y construisit la galerie entre les deux étages et

Jean Geiler de Kaysersberg (Paris, Delagrave ; Strasbourg, Derivaux, 1876, in-8°) ; voir aussi sur Geiler de Kaysersberg, l'article de Rod. Reuss à propos du livre de Dacheux (Mulhouse, Bader, 1877, in-8°). — Sur les « *Roraffen* », les articles du Dr O. Winckelmann, dans : *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* (t. XXII, fasc. 2), et dans : *Strassburger Post* (20 mai 1906).

1. Il fut maître de l'œuvre de 1494 à 1509. Jean Hammerer lui succéda (1510-1515).

2. Par Conrad Wagt, suppléant de Jean Hammerer ? pour l'évêque Guillaume de Honstein qui voulait en faire sa sépulture, mais que les troubles de religion survenus peu après obligèrent à se retirer à Saverne, où il mourut.

CATHÉDRALE DE STRASBOURG

LE PILIER DES ANGES

qu'on éleva au-dessus des deux roses la statue de saint Arbogast : ce sont encore là des manifestations de la vie normale de l'édifice.

Mais déjà la construction de la chaire en 1486 n'est pas sans quelque rapport avec l'état religieux de l'époque. Luther venait seulement de naître et la Réforme ne devait se déclarer que trente ans plus tard, mais, avant même son apparition, l'hérésie des Vaudois, la doctrine de Hüss, qui s'étaient répandues peu à peu en Alsace, lui avaient créé dans la région une atmosphère favorable[1] ; déjà beaucoup d'esprits étaient ébranlés, et les discussions devenaient plus libres. D'autre part, la considération dont jouissaient autrefois les Dominicains, chargés de la prédication à la cathédrale, avait beaucoup diminué : « exaltant les saints de leur ordre », « exagérant sans cesse la vertu des indulgences », ils énonçaient trop complaisamment « des maximes pernicieuses à la morale et aux droits du clergé séculier[2] ». C'est pour remédier à cette situation dangereuse que Pierre Schott, un des premiers citoyens de la République strasbourgeoise, constitua avec quelques amis un fonds pour l'entretien d'un prédicateur séculier et qui serait docteur en théologie : cette fonction fut

1. Peut-être trouverait-on, dans l'histoire de la cathédrale même, quelque trace contemporaine de cette inquiétude qui devait aboutir à la Réforme ; les fresques, attribuées au maître Lienhart de Strasbourg, qui décoraient depuis 1486 la voûte du chœur, représentaient, au milieu, le Christ et Isaïe, Isaïe montrant d'une main le clergé qui officie dans le chœur et tenant de l'autre un phylactère avec ces mots (*Is.*, ch. XXIX) que SCHNEEGANS (*ouv. cité*, p. 118) donne en vieil allemand : « *Dis Volk ehret mich mit iren lipen, aber ir herz st fern von mir* », GÉRARD, (*ouv. cité*, t. II, p. 311-313) en latin : « *Populus ste appropinquat, ore suo et labiis glorificat me, cor autem ejus longe est a me,* » — et dont l'allusion est très significative : les lèvres semblent chanter la gloire de Dieu, mais le cœur est loin de lui.

2. GRANDIDIER, *ouv. cité*, p. 273.

attribuée à Jean Geiler de Kaysersberg[1] en 1478, qui l'occupa jusqu'à sa mort (1510); et c'est en l'honneur de ce premier prédicateur séculier de la cathédrale, dont l'éloquence rude, honnête, pleine d'anecdotes personnelles, imagée et simple à la fois, savait attirer et retenir le peuple[2], que fut construite la belle chaire en pierre richement sculptée, d'après les dessins de Jean Hammerer.

Du haut de cette chaire, Geiler de Kaysersberg vitupéra le relâchement de la foi et des mœurs, la facilité avec laquelle, comme il disait, « on mettait des coussins sous tous les coudes et des oreillers sous toutes les têtes » ; de là, pendant trente ans, jusqu'à sa mort, il lutta contre des abus dans lesquels il pouvait reconnaître parfois d'anciens usages touchants, mais déformés maintenant et qui ne s'accordaient pas avec le respect dû au saint lieu. — Ainsi, pour la fête de la Dédicace, les fidèles, ceux de Strasbourg et ceux de la campagne environnante, se réunissaient en foule à la cathédrale, dès la veille de la fête; un tonneau de vin était installé dans la chapelle Sainte-Catherine; et la nuit était joyeuse de joies toutes profanes... — Ainsi encore, suivant l'ancien rituel de la cathédrale, la fête des Innocents devait être célébrée par les clercs des ordres inférieurs, qui étaient primitivement de paisibles élèves de l'école épiscopale, et ne manquaient sans doute pas de gravité en tenant l'office, ni même, au sortir de la cérémonie, en allant par la ville chanter des cantiques, représenter le Mystère de la Nativité ou celui de l'Adoration des Mages ;

1. Ainsi appelé du nom de la petite ville de Kaysersberg, en Alsace, où il avait été élevé chez son grand-père. Il était né à Schaffhouse, en Suisse.

2. Il n'y avait jusqu'alors à la cathédrale qu'une petite chaire placée dans le croisillon nord, où se faisait l'office de la paroisse (Saint-Laurent), et où la foule des auditeurs de Geiler devint bientôt si nombreuse qu'il fallut transporter le sermon dans la nef.

mais les enfants de chœur qui leur avaient succédé, mêlèrent à ces jeux sacrés quelque irrévérence : ils avaient pris l'habitude d'élire évêque l'un d'entre eux, et lorsque aux vêpres de la Saint-Jean le chœur chantait le *Deposuit potentes* du *Magnificat*, l'évêque des enfants de chœur, « *episcopus puerorum* », en habits pontificaux, disait les oraisons, donnait la bénédiction, puis, le jour de la fête, se faisait promener en pompe dans toute la ville. — Ainsi encore les audacieuses satires des « *Roraffen* », le jour de la Pentecôte. Les « *Roraffen* »[1] étaient trois grandes figures de bois sculpté et peint, placées l'une à la partie inférieure du buffet d'orgue, les deux autres sur des consoles de chaque côté de l'orgue et un peu plus haut que la première ; celle-ci représentait Samson ouvrant la gueule du lion ; celle de gauche, un héraut avec une trompette à la main ; celle de droite, un bourgeois barbu, le chef couvert d'un bonnet rouge et blanc — couleurs de la ville —. Ces figures étaient articulées, et, de l'orgue, on pouvait aisément les manœuvrer par des fils. Or, le jour de la Pentecôte, — où les paysans des environs venaient en foule à la cathédrale, avec bannières et reliques, — à peine leur procession avait-elle franchi le seuil de l'église que les Roraffen s'agitaient : Samson ouvrait et fermait la gueule de son lion, le héraut faisait le geste d'emboucher sa trompette, et le troisième personnage, non content de remuer tête et bras, lançait des quolibets sur la foule, ricanait, chantait, criait, fût-ce au beau milieu du sermon ou de la messe ; et le bedeau qui, placé derrière ou peut-être dans la statue, lui prêtait ainsi sa verve cynique, touchait même un pourboire sur les fonds de l'Œuvre Notre-Dame !...

1. Sans doute de deux mots du haut allemand ; *rôren* ou *rêren*, crier, bramer, et *Affe*, singe, poupée grotesque, — fréquent dans cette dernière acception au moyen âge.

Geiler de Kaysersberg obtint qu'on supprimât les fêtes nocturnes de la Dédicace; il obtint qu'on défendît à l'évêque des enfants d'encenser l'autel et de chanter l'oraison, la veille des Innocents; mais, contre les Roraffen, il ne put rien : la tradition, à laquelle tenait jalousement la bonne humeur volontiers railleuse des Strasbourgeois, fut plus forte que les indignations de l'ardent prédicateur[1].

Geiler de Kaysersberg n'était, comme l'a appelé son biographe Dacheux, qu'un « réformateur catholique », fidèle aux dogmes et respectueux des mystères; il s'attaqua surtout aux mœurs de ses contemporains, et ne toucha, dans la cathédrale, qu'à des traditions qui n'avaient plus rien de religieux. La Réforme de Luther alla plus loin. Non pas, certes, tout d'un coup, et comme un régime religieux depuis longtemps constitué qui serait survenu du dehors pour remplacer de toutes pièces le régime existant : la doctrine nouvelle prétendait pénétrer dans l'Église pour la réformer, non pour la détruire. Et ce fut, pendant plusieurs années, une lutte de tous les jours, — avec d'étranges promiscuités dans le même édifice, le culte nouveau se développant à côté de l'ancien,

1. La Réforme seule mit fin à cet usage. Mais les Roraffen restèrent à leur place, et ce n'est que tout récemment qu'on les a relégués au Musée de l'Œuvre Notre-Dame. — Quant à l'activité de Geiler, elle ne se contenta pas, comme bien on pense, de lutter contre des messes d'enfants et des plaisanteries de mannequins. Il fit, en 1500, pour répondre au Magistrat — qui lui demandait des explications sur la violence de ses attaques constantes — un mémoire en vingt et un articles où il exposait ses idées et ses critiques ; il y était question des Roraffen, certes, mais aussi des legs aux ecclésiastiques, des legs faits aux pauvres ou pour le service de Dieu par des laïques, du testament des ecclésiastiques, de l'insuffisante sévérité dans la punition de l'homicide et du viol, des impôts exigés à tort du clergé ; « avant-coureur » de la Réforme, peut-être, a dit de lui M. Reuss, mais avant-coureur « inconscient et surtout involontaire ».

lequel n'abandonnait la place que pied à pied, — avec de singuliers personnages aussi (au regard de notre temps, du moins, habitué à voir une démarcation nette entre le catholicisme et le protestantisme) : des curés prêchant les idées de Luther, et qui veulent rester curés, — de grands dignitaires de l'Église qui les encouragent, les protègent, les couvrent de leur autorité, mais sans se démettre de leurs titres et fonctions.

Il y eut d'abord (1518) quelques bourgeois pour afficher à la porte de la cathédrale les propositions contre les indulgences que Luther venait de soutenir; puis un curé, Pierre Philippi, qui prêcha la doctrine de Luther dans son église de Saint-Pierre-le-Vieux (1520); puis d'autres curés [1], Antoine Firn, de Saint-Thomas, et ce Mathieu Zell, curé de Saint-Laurent à la cathédrale, orateur si emporté contre les dogmes de l'Église romaine qu'on lui interdit la chaire de sa chapelle et qu'on mit une serrure à celle de la nef pour l'empêcher d'y monter! — et les « prédicateurs », successeurs de Geiler : Pierre Wickgram, son neveu, remplacé, à cause de ses imprudences de langage, par Symphorien Pollion (1521), remplacé lui-même par Gaspard Hédion (1523) : les prédicateurs se succédaient rapidement, parce que, de l'un à l'autre, se transmettaient les mêmes audaces rapidement punies.

1. Toutefois, le chanoine Dacheux (*Cathédrale de Strasbourg*, p. 61) fait remarquer qu'il n'y avait pas, à proprement parler, de curés à cette époque à Strasbourg. Les titulaires des bénéfices ne résidaient pas, et faisaient remplir leur fonctions par des prêtres « mercenaires », ou « plébans », comme on les appela; il cite nommément Firn et Zell comme les plébans de Saint-Thomas et de la cathédrale; et l'on devrait rechercher, ajoute-t-il, le rôle que jouèrent lors de l'introduction du protestantisme beaucoup de ces hommes « pleins de talent et instruits, mais forcément mécontents et aigris, car ils représentaient en quelque sorte les exploités, le prolétariat du clergé ».

Mais le Magistrat soutenait les réformateurs, et le grand-doyen de la cathédrale, Sigismond, comte de Hohenlohe, leur était également favorable. Si bien que dans le tumulte qui agitait la ville et sous couleur de ramener la paix, le Magistrat en vint rapidement à prendre des pouvoirs qu'on s'étonne de trouver entre ses mains; il donna à Mathieu Zell, à Antoine Firn, et à quatre autres réformateurs l'autorisation de prêcher l'Évangile suivant le texte pur et simple des Écritures; bientôt même, malgré l'émotion que souleva le mariage de Zell et de quelques autres prêtres, malgré les sentences d'excommunication que l'évêque prononça contre eux, Mathieu Zell fut solennellement installé par le Magistrat dans la cure de la cathédrale (29 novembre 1524) et il y communia sous les deux espèces avec Catherine Schützin, sa femme. Quant au grand-doyen, au même moment, il préparait pour le Grand-Chœur une instruction qui « renferma ou découvrit la plupart des nouvelles opinions », dit l'abbé Grandidier, mais tout enveloppées « sous le voile de l'onction et de la pureté de l'Écriture Sainte » [1]. Il est vrai que le Grand-Chœur en porta plainte au Grand-Chapitre, lequel déposa son doyen (1527) [2]. Mais le mouvement était déjà trop fort pour que le Grand-Chœur ni le Grand-Chapitre pussent l'arrêter. Il ne restait plus aux catholiques, dans la cathédrale, que le chœur : le nouveau culte occupait dès lors la nef, ainsi que la chapelle paroissiale de Saint-Laurent; et ses partisans faisaient restreindre peu à peu le nombre des messes en latin, supprimer la béné-

1. Grandidier, *ouv. cité*, p. 91.

2. Sigismond de Hohenlohe quitta Strasbourg et se rendit à la cour de François Ier, roi de France, où la protection de Marguerite, sœur du roi, lui valut le commandement d'un régiment. Il se retira ensuite à Augsbourg, où il mourut, en 1534, « dans les mêmes sentiments, dit Grandidier, qu'il avait voulu introduire dans la cathédrale ».

diction des Rameaux et les autres cérémonies de la Semaine Sainte, lever l'interdiction de la viande pendant le Carême. Enfin, le 20 février 1529, l'assemblée des trois cents échevins convoquée par le Magistrat, décida, par 184 voix sur 279 membres présents, qu'il fallait « suspendre la messe jusqu'à ce que ceux qui la maintenaient eussent prouvé qu'elle était un culte agréable à Dieu »[1].

En même temps on peut suivre à l'aspect intérieur de l'église les progrès du culte nouveau. La *Vierge douloureuse* venue de Prague, qui était l'objet d'une grande dévotion populaire et recevait beaucoup d'offrandes, avait été enlevée, dès 1523, et son emplacement marqué par une pierre avec un texte significatif de saint Luc rappelant les fidèles à leur devoir d'adoration envers Dieu seul[2]. Puis ce fut la Vierge de la chapelle d'Erwin qui disparut, puis le grand crucifix du chœur, et les autels, et toutes les images, et les drapeaux pris à Morat et à Nancy sur Charles le Téméraire, que les contingents strasbourgeois, avaient, au retour, consacrés à la Vierge. Une table de cène en bois fut placée devant le jubé. Enfin, comme le Magistrat avait interdit d'enterrer désormais dans les églises, on fut d'autant plus à l'aise pour enlever et briser les épitaphes et refaire en pierres unies le pavage de la cathédrale (1534).

La victoire, toutefois, n'était pas encore assurée aux protestants. Les deux religions restaient hostiles en face l'une de l'autre, incapables de renoncer à la possession de la cathédrale ou à l'espoir de la reprendre. On sait que Charles-Quint crut à cette époque rétablir la paix dans l'Empire par le règlement provisoire connu sous le nom d'*Intérim* d'Augsbourg (1548) : concessions réciproques des deux partis, et *modus vivendi* jus-

1. Grandidier, *ouv. cité*, p. 94.
2. « *Deum tuum adorabis et illi soli servies* ». (Luc, IV, 8).

qu'au règlement définitif par un concile. La ville de Strasbourg se soumit à l'Intérim à la fin de 1549. D'après la transaction, la cathédrale fut rendue au culte catholique. Non pas complètement sans doute, puisque Gaspard Hédion conservait encore la liberté d'y prêcher les dimanches et fêtes, sous réserve de ne rien dire contre l'Intérim. Mais, comme le Grand-Chapitre voulut encore exiger de lui qu'il prêchât en surplis, selon l'usage catholique, Hédion s'y refusa, et les catholiques restèrent seuls maîtres de la cathédrale (1er février 1550) : le Magistrat donna aux protestants, en compensation, l'ancienne église des Dominicains (qui fut connue désormais sous le nom de Temple-Neuf). Solution pratique, qui ne fut qu'une solution provisoire, quoique la Paix d'Augsbourg eût confirmé, en 1555, la situation que l'Intérim avait faite à la cathédrale. C'est qu'en effet le Magistrat veillait : il voulait bien que la cathédrale n'appartînt qu'à un seul culte, à la condition que ce fût au nouveau. On était en 1559. Il rappela que, s'il avait promis sa protection aux membres du Grand-Chœur lors de l'établissement de l'Intérim, ce n'était que pour dix ans, et que la dixième année approchait : le Grand-Chœur devait en conséquence cesser de faire le service divin le 2 février suivant (1560), jour anniversaire de celui où le culte catholique avait recommencé à la cathédrale dix ans plus tôt. Le peuple, impatient, n'attendit pas jusque-là : le dimanche 19 novembre 1559, tandis que Jean Delphius, évêque de Tripoli, suffragant de l'Évêché et membre du Grand-Chœur, expliquait en chaire la première Épître de saint Paul aux Colossiens, une foule surexcitée pénétra dans l'église ; des pierres, des boules de neige, des chaises volèrent en l'air, des bancs furent brisés, des chapelets arrachés aux mains des femmes ; le malheureux évêque de Tripoli et les

DÉTAILS DU PILIER DES ANGES
(Moulages du Musée du Trocadéro à Paris)

autres prêtres eurent beaucoup de peine à échapper à la fureur de la populace. « Un si indigne traitement, que le clergé de la cathédrale venait d'essuyer, lui fit voir, dit Grandidier, la nécessité d'abandonner une église où il ne lui était plus possible de se maintenir. » Après que la cathédrale, à la suite de ces incidents tumultueux, eut été laissée quelques mois à l'abandon, le Magistrat la fit fermer, le 18 août 1560; puis, quelques mois plus tard, quoique l'empereur Ferdinand Ier eût rappelé à la ville les prescriptions de la Paix d'Augsbourg qui confirmaient aux catholiques le droit d'exercer leur culte dans la cathédrale, le Magistrat la fit rouvrir, non pour les catholiques, mais pour les protestants, le 17 mai 1561. Depuis ce moment jusqu'à la prise de possession de la ville par Louis XIV en 1681, la cathédrale resta protestante.

Pendant ce long espace de temps, presque rien n'y fut changé. Mais les passions continuèrent à s'agiter autour d'elle : l'histoire religieuse, ce fut, pendant près de deux siècles (XVIe-XVIIe), presque toute l'histoire de Strasbourg. C'est l'époque où la France et l'Allemagne sont le plus violemment troublées par les luttes religieuses. Quant à Strasbourg même, la réouverture de la cathédrale avec un régime qui devait pourtant durer plus de cent ans, n'était qu'un incident, et qui ne réglait rien. Les deux religions n'étaient pas encore assez complètement séparées l'une de l'autre, assez dégagées, si l'on peut dire, de tout esprit de pénétration réciproque, et derrière les questions de dogmes et de pratiques apparaissaient trop d'intérêts territoriaux et politiques, pour que la paix fût possible. Aussi, ce fut la guerre : division du chapitre en chanoines catholiques et chanoines protestants; les uns et les autres élisant leur évêque; la *Guerre des Évêques* qui pendant plus de dix ans désola

l'Alsace (1592-1604); l'élu des chanoines catholiques, Charles de Lorraine, reconnu comme seul évêque de Strasbourg, exclu pourtant de sa cathédrale, et transférant à Molsheim, ville du domaine de l'évêché, les débris du Chapitre et du Grand-Chœur; l'empereur Ferdinand II ordonnant de remettre toutes choses en l'état prescrit par la Paix d'Augsbourg, c'est-à-dire, entre autres mesures, de restituer la cathédrale aux catholiques; le Magistrat louvoyant — on était en pleine guerre[1] — jusqu'à l'arrivée des troupes de Gustave-Adolphe; le roi de Suède payant l'alliance de la ville en lui abandonnant tous les biens des églises, des couvents et de l'évêché même; et, enfin, les traités de Westphalie (1648) rendant leurs biens aux États ecclésiastiques tels qu'ils étaient en leur possession au 1er janvier 1624... Par ces mêmes traités, on le sait, comme récompense de l'appui prêté par le roi de France aux princes protestants d'Allemagne, l'Alsace, presque tout entière, devenait française; et, en 1681, par suite d'un arrêt de la Chambre de réunion du Conseil de Brisach[2], par suite surtout des tergiversations où l'indépendante République de Strasbourg s'était parfois maladroitement complu au cours de la guerre dite de Hollande, les troupes de Louis XIV enveloppèrent la ville, qui, le 30 septembre, signa sa capitulation : depuis les traités de Westphalie, il était fatal qu'un jour ou l'autre Strasbourg achevât de se détacher de ce « vaste Empire sans

1. La Guerre de Trente ans.

2. 22 mars 1680. Le traité de Nimègue (1679) venait de confirmer ceux de Westphalie en ce qui concernait l'Alsace; l'arrêt du Conseil supérieur de Brisach ne fut qu'une sorte de commentaire, à fin d'unité, du traité de Nimègue; il proclamait le principe de la souveraineté absolue du roi dans la basse Alsace aussi bien que dans la haute, et, par voie de conséquence, il « réunissait » la dernière enclave, Strasbourg, que les troupes impériales avaient évacuée depuis la paix. Par le traité de Ryswick (1697), la ville fut rayée de la matricule de l'Empire.

homogénéité »[1] dont la séparait le Rhin, pour tomber dans l'unité française.

V

DE LOUIS XIV A LA RÉVOLUTION (1681-1789)[2]

L'unité française, c'était aussi — *Ludovico regnante* — l'unité religieuse et l'unité artistique. Non que Louis XIV ait voulu étendre à la ville de Strasbourg sa politique d'hostilité violente contre la *religion prétendue réformée* : le texte de la capitulation que les délégués du Magistrat avaient soumis à Louvois et à Montclar, porteurs des pleins pouvoirs du roi, confirmait à la ville ses droits et privilèges, son régime municipal, ses institutions ecclésiastiques, et les représentants de Louis XIV avaient presque tout accepté; mais, parmi les trois ou quatre conditions que Louvois avait imposées en retour, se trouvait celle-ci : que la cathédrale serait rendue au culte catholique[3]. Le 21 octobre 1681, l'évêque, François-Egon de Fürs-

1. A. Legrelle, *Louis XIV et Strasbourg*, p. 9 (Paris, Hachette, 1881, in-8°).

2. Reuss (Rod.), *L'Alsace au XVIIe siècle*, Paris, Bouillon, 1897-98, 2 vol. in-4°. — Marcel (Pierre), *Inventaire des Papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte...*, Paris, Champion, 1906, in-8°. — Dr Eissen, *Un chapitre inédit de l'Histoire de la Cathédrale de Strasbourg*, dans : *Revue d'Alsace*, 1854.

3. Comme d'ailleurs les empereurs l'avaient en vain demandé depuis longtemps. — Les protestants retournèrent alors au Temple-Neuf. — Par l'article 3 de la capitulation, la ville demandait que le roi laissât « le libre exercice de la religion, comme il avait été depuis l'année 1624 jusques alors, avec toutes les églises et écoles, et ne permît, *à qui que ce fût*, d'y faire des prétentions, ny aux biens ecclésiastiques, fondations et convents, mais les conservât à perpétuité *à la ville et à ses habitants*. » Le roi accorda la demande — « à la réserve *du corps de l'église de Notre-Dame*, appelée autrement le Dôme, *qui doit être rendu aux catholiques*. » La garantie donnée quant aux droits de la

temberg, réconcilia solennellement la cathédrale; deux jours après, Louis XIV entra en grande pompe dans la ville, et, le 24, l'évêque, qui d'ailleurs avait été l'auxiliaire dévoué de la politique royale, recevait le roi à la porte de l'église, avec une joie pareille, dit-il, à celle du bienheureux Siméon recevant l'Enfant Jésus au Temple de Jérusalem. La cathédrale était désormais de la religion du roi. Et l'art du roi allait y entrer à son tour. On voulut faire grandiose, étendre la vue : on détruisit le jubé, qui arrêtait les regards à l'entrée du chœur, et, en même temps que le jubé, la chapelle de Marie, œuvre d'Erwin[1]; puis, on donna à l'abside une forme demi-circulaire par un mur désormais sans saillie où l'on pût adosser boiseries et stalles, les arcs en retrait des côtés et ceux du chevet furent murés, le tout formant une « espèce de décoration en plâtre d'un goût détestable », dira plus tard Mérimée[2]; enfin, le maître-autel de Nicolas de Haguenau fut remplacé (1685) par celui de Frémery, qui s'éleva entre quatre colonnes de marbre avec bases et chapiteaux de métal, sous un lourd baldaquin sculpté en bois avec la couronne de France au milieu et quatre anges aux coins, portant l'encensoir, la navette, les burettes et le missel.

L'agrandissement du chœur fut encore repris plus tard :

ville et des habitants tels que les formulait l'article 3 de la capitulation, était une nouvelle consécration de l'indépendance de l'Œuvre Notre-Dame (Voir D**, *art. cité*, t. IV, 1863, p. 148-149).

1. L'évêque, Guillaume-Egon de Fürstemberg, frère et successeur de François-Egon, paya tous les frais : l'architecte reçut de lui pour ce travail onze mille livres, trois foudres de vin et trente sacs d'orge. L'architecte était alors Jean-George Heckler, qui avait hardiment réparé en 1654 le dégât causé par la foudre à la flèche de la cathédrale : il avait dû pour cela démolir et reconstruire la flèche sur une hauteur de plus de vingt mètres.

2. *Rapport à la Commission des Monuments historiques* (séance du 24 mai 1844). Voir p. 64.

LA CHAPELLE SAINT ANDRÉ

en 1732, on y ajouta la première travée de la nef. Il semble même qu'on procéda assez sommairement pour mettre le sol de cette travée de la nef au niveau du chœur, puisque les remaniements du siècle suivant firent découvrir qu'un amas de décombres avec quelques couches de maçonnerie servait de fondation aux marches et au dallage supérieur. En même temps que le chœur s'étendit ainsi jusque dans la nef, deux tribunes furent construites de chaque côté de la nouvelle travée conquise par le chœur, entre les énormes piles qui limitaient le chœur jusqu'alors et les anciens premiers piliers de la nef. En même temps aussi, les deux escaliers de pierre qui conduisaient de la nef à la crypte furent détruits et cette communication fut reportée du côté des croisillons, où les deux escaliers nouveaux vinrent s'ouvrir au pied des deux fortes colonnes latérales du carré du transept ; un mur à hauteur du premier étage sépara le chœur et les croisillons. — Quelques années plus tard, en 1744, Massol, architecte du cardinal de Rohan, artiste élégant et somptueux, accola à la cathédrale, entre la sacristie Saint-Laurent et la chapelle Saint-Jean-Baptiste, la belle sacristie octogonale du Grand-Chapitre, qui n'a d'autre défaut que d'être une addition sans harmonie avec le reste de l'édifice : « plutôt un élégant boudoir qu'une sacristie », dit un peu sévèrement Seyboth[1].

Ainsi déchargée d'une partie de son gothique et rajeunie peu à peu au goût du temps, la cathédrale parut sans doute plus digne des aimables et brillants cortèges du siècle de Louis XV : d'abord, en 1725, à l'aurore du règne, celui qui accompagna Marie Leczinska[2], lorsque Louis, duc d'Orléans,

1. *Ouv. cité*, p. 554.

2. Elle résidait en Alsace, à Wissembourg, avec son père, le roi détrôné de Pologne.

premier prince du sang, vint l'épouser par procuration au nom du roi; puis, en 1744, le triomphe du *Bien-Aimé* lui-même, dans l'allégresse populaire, après la maladie de Metz; — et ce sera, plus tard (1770), dans la douceur ensoleillée d'une de ces matinées de mai où l'avenir même semble sourire, le passage de Marie-Antoinette, venant de Vienne pour épouser le futur Louis XVI, reçue à la cathédrale par l'élégant coadjuteur, le prince Louis de Rohan, — l'*Autrichienne* saluée par le *Cardinal Collier* : « ...La France vous attend pour couronner ses vœux... C'est l'âme de Marie-Thérèse qui va s'unir à l'âme des Bourbons : d'une si belle union doivent naître les jours de l'âge d'or... »

Malgré l'universel besoin de corriger et d'embellir auquel on doit la disparition du jubé et la réfection du chœur en style de luxe, le dernier grand travail exécuté à la cathédrale avant la Révolution fut un curieux essai d'*harmonisme*[1] : la reconstruction « gothique » des vieilles boutiques adossées à l'édifice, qui en masquaient la partie inférieure sur tous les côtés et permettaient à peine l'entrée de l'église : « flacons d'eau-de-vie », tabac, savon, harengs, « fromages puants[2] », se débitaient au pied de la cathédrale et souvent des piles de poteries barraient le grand portail[3].

Or, on s'occupait précisément alors de mesures d'ordre et de précaution. En 1759, un des innombrables coups de tonnerre qu'on rencontre à toutes les époques dans les annales de l'édifice, avait provoqué un incendie particulièrement grave : en moins d'une heure, le toit de la nef, puis toute la voûte

1. Le mot est du Dr Eissen, dans son article intéressant et plein de verve.
2. Document du commencement du XVIIIe siècle, dans Seyboth (*ouv. cité*, p. 554).
3. Grandidier, *ouv. cité*, p. 198.

en feu, le plomb fondu du toit tombant sur le pavé de la nef, sur le maître-autel de Frémery qui fut détruit ; la *mitre*[1] consumée par les flammes, deux de ses pignons s'écroulant, l'un sur la voûte de la salle du premier étage au-dessus de la chapelle Saint-André, l'autre dans la première travée de la nef. Des travaux importants s'ensuivirent : le toit de la nef fut refait en cuivre rouge, la *mitre* remplacée par une simple toiture octogonale, en cuivre également, un nouveau maître-autel élevé d'après les dessins de Massol, quatre cent mille livres dépensées en quatre ans pour réparer le dommage.

L'abbé Antoine Rauch, maître des cérémonies, profita de ce grand travail de rénovation pour mettre fin à quelques abus : il dégagea le chœur, où les officiers de la garnison venaient s'asseoir dans les stalles des chanoines et que les chaises des dames encombraient jusqu'à côté du maître-autel, il créa deux emplois de Suisses pour faire observer la police dans l'intérieur de la cathédrale, il attira enfin l'attention du Grand-Chapitre (1765) sur l'indécence du voisinage des petites boutiques et les dangers qu'elles faisaient courir à l'édifice : deux fois le feu y avait pris. Toutefois le Grand-Chapitre n'agit pas tout de suite ; il fallut, pour le convaincre, qu'on eût trouvé, un matin, « sur la petite galerie, qui est près des fenêtres inférieures »[2], le cadavre d'un « garde » de la cathédrale, percé de vingt-trois blessures, et, en même temps, constaté la disparition de huit chandeliers neufs de cuivre argenté qui se trouvaient dans la chapelle Sainte-Catherine : l'abbé Rauch saisit cette occasion pour faire de nouvelles représentations au

1. La construction octogonale qui couronnait la coupole du chœur depuis 1384.

2. Grandidier, *ouv. cité*, p. 196. Sans doute, le chemin de ronde. « A la quatrième colonne du collatéral méridional. »

Grand-Chapitre et l'engager plus énergiquement à demander la suppression des vieilles boutiques qui avaient peut-être facilité aux assassins l'entrée de l'église. Le Magistrat ayant décidé alors de démolir celles des boutiques qu'il donnait lui-même à location et de ne laisser subsister que celles qui appartenaient à des particuliers, Rauch proposa un plan dont l'initiative semble appartenir à celui qui l'exécuta, Jean-Laurent Gœtz[1], architecte de la cathédrale; ce plan consistait à dégager complètement toute la façade occidentale, à établir un parvis sur toute sa longueur. et à rebâtir de nouvelles boutiques sur les côtés nord et sud de la cathédrale, mais — mesure de prudence — en laissant un vide entre ces bâtiments extérieurs et le corps de l'église, et — conception artistique originale à cette époque — en les construisant « dans une forme d'ornement et dans un goût analogue au reste de l'édifice »[2]. Gœtz édifia donc (1772-1778) dix-huit boutiques nouvelles, sur un modèle uniforme, et en les entourant d'une ligne d'arcades en style gothique, du reste assez fantaisiste, qui existent encore aujourd'hui sur les côtés de la cathédrale. Mais contre le « roturier » strasbourgeois les clameurs avaient été grandes « dans le camp des petits-maîtres connaisseurs[3] », et, pour se venger d'eux, il affubla de différents spécimens des coiffures à la mode, coiffure « à la grecque », « petite palissade » et « double palissade », quelques-unes des têtes de monstres qui servirent de gargouilles à sa corniche.

1. Le Dr Eissen, *art. cité*, et Ad. Seyboth (*ouv. cité*,, p. 555), l'appellent Jean-Georges Gœtz. Mais celui-ci ne fut architecte de la cathédrale que plus tard, de 1785 à 1794 (d'après la liste publiée par le *Strassburger Münster-Blatt*, 1905). Il vaut mieux sans doute, avec Grandidier (p. 200), attribuer ce travail à Jean-Laurent Gœtz, prédécesseur de Jean-Georges (1764-85).

2. Grandidier, *ouv. cité*, p. 200.

3. Dr Eissen, *art. cité*.

CATHÉDRALE DE STRASBOURG

TRANSEPT MÉRIDIONAL

Mais c'en était bientôt fini des sacristies à la Pompadour et des gargouilles ironiques. Le « beau tapage » prédit par Voltaire approchait.

VI

LA CATHÉDRALE DEPUIS LA RÉVOLUTION JUSQU'A NOS JOURS[1]

Plus d'une cause devait, dès le début de la période révolutionnaire, éveiller les passions autour de notre cathédrale. Aucun chapitre dans tout le royaume ne pouvait rivaliser en

1. Reuss (Rod.), *La Cathédrale de Strasbourg pendant la Révolution*, Paris, Fischbacher, 1888, in-16. Nul ne saurait écrire sur la Cathédrale pendant cette période sans recourir presque constamment à ce livre du grand historien de Strasbourg et de l'Alsace, à la science et à la bienveillance duquel nous sommes heureux de rendre ici un hommage de gratitude respectueuse. (Voir aussi : Hermann (J.-F.), *Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg*, Strasbourg, Levrault, 1817, 2 vol. in-8°. — Spach (Louis), *Frédéric de Dietrich*, Strasbourg, Berger-Levrault, 1857, in-8°. — Seinguerlet (E.), *Strasbourg pendant la Révolution*, Paris, Berger-Levrault, 1881, in-8°.) — Pour le xixe siècle : Reiner, *Restaurations de la Cathédrale*, dans *Revue d'Alsace*, 1835 (suite à sa polémique avec F. Fries, *ibid.*, 1834). — *Congrès scientifique de France, 10e session* (1842), Paris, Derache, 1843, 2 vol. in-8°. — *Congrès archéologique de France, 26e session* (1859), Paris, Derache, 1860, in-8°. — Laugel (Anselme), *Ph. Grass, sa vie et ses œuvres*, dans : *Revue alsacienne illustrée*, VIII, 1906. — Fischbach (G.), *Le Siège de Strasbourg*, Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1897, in-4°. — Raymond Signouret (P.), *Souvenirs du Bombardement et de la capitulation de Strasbourg*, Bayonne, Cazals, 1872, in-18. — Klotz (G.), *Réparation des dégâts causés au sommet de la flèche par le bombardement* (Rapport présenté à M. Kuss, maire de la ville), Strasbourg, Winter, 1871, in-8° ; — *Réparation générale des dégâts causés par le bombardement* (Rapport à M. Lauth, maire), *ibid.*, 1872, in-8° ; — *Projet de couronnement à établir sur la coupole du chœur*, Strasbourg, Schultz et Winter, 1875, in-8° ; — 2e rapport, 1878. — Ménard (René), *L'Art en Alsace-Lorraine*, Paris, Delagrave, 1876, in-4°. — Bœswillwald (E.), *Rapport sur la Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, F. X. Le Roux, 1889, in-8°. — Knauth, *Windfanganlage am nördlichen Seitenschiffe, Strassb. M.-Bl.*, II, 1905.

noblesse et en richesse avec celui de la cathédrale de Strasbourg, et si le clergé devait souffrir un jour du mouvement révolutionnaire, le clergé d'Alsace aurait à perdre plus que tout autre au nouvel ordre de choses. L'évêque de Strasbourg est prince d'Empire et landgrave d'Alsace — et l'évêque d'alors était un des plus grands personnages du royaume, ce cardinal Louis-René-Édouard de Rohan, qui avait été ambassadeur du roi à Vienne et grand aumônier de France, et que l'Affaire du Collier venait de rendre trop célèbre. Ses chanoines, des Rohan, des Hohenlohe, des Croy, des La Trémoïlle, des Salm, des Kœnigsegg, sont presque tous princes; Louis XVI a reconnu au Grand-Chapitre de Strasbourg des prérogatives qui lui assurent « le premier rang parmi tous les corps ecclésiastiques affectés à la haute noblesse » et accordé à ses chanoines une décoration particulière qu'ils pourront porter partout, même hors de leur église et de leur ville, contrairement aux autres chanoines de France. L'étendue des territoires du prince-évêque en Alsace, et même au delà du Rhin, est considérable, son influence très forte, dans les villes, sur toute une bourgeoisie de fonctionnaires ecclésiastiques, dans les campagnes, sur la masse des paysans, dévouée à l'Église; et, à Strasbourg, en dehors même de l'influence du clergé, beaucoup de bourgeois, fiers d'une sorte d'indépendance qu'ils ont toujours conservée à leur ville, attachés à tous ses anciens droits, ne verront pas disparaître sans regret son organisation ecclésiastique.

En revanche, à côté de ceux-là, d'autres bourgeois, et surtout beaucoup d'habitants non admis au droit de bourgeoisie, fonctionnaires royaux, officiers, professeurs, commerçants, forment une société libérale moins fermée aux idées du dehors, et attendent la Révolution avec plus de

confiance que de crainte. Quant au populaire, mécontent d'être toujours tenu à l'écart par les grandes familles bourgeoises de la ville, il se laissera facilement gagner, lui aussi, par l'espoir du changement; bientôt, du reste, le libéralisme d'une élite éclairée ne lui suffira plus, des hommes nouveaux le dirigeront, venus d'Allemagne, comme Euloge Schneider, ou de l'intérieur de la France, comme Téterel, Lyonnais, ou Monet, Savoyard, — également étrangers à la ville, à ses traditions, au bon sens strasbourgeois. En outre, les protestants, nombreux à Strasbourg, n'avaient pas les mêmes raisons que les catholiques d'être attachés au passé, — et leur part d'influence sera grande sur les destins de l'Église même et de la cathédrale, soit comme membres de la municipalité ou du « Département », soit simplement comme électeurs : sans distinction de culte, en effet, *tous* les citoyens actifs seront appelés, de par la Constitution civile du clergé, au scrutin pour l'élection des curés, et *tous* les électeurs du second degré pour l'élection des évêques. Enfin, plus que toute autre raison peut-être, la proximité de la frontière devait accroître, ici, l'effervescence révolutionnaire : lorsque le cardinal de Rohan se sera retiré dans la partie transrhénane de son diocèse, inspirant de là ses fidèles restés en Alsace, — lorsque l'affaire des « princes possessionnés »[1] aura provoqué le conflit avec l'Empire, — Strasbourg tressaillira d'autant plus fiévreusement qu'elle se sentira plus directement menacée par l'invasion étrangère.

1. On appelait ainsi un certain nombre de princes d'Empire (dont le prince-évêque de Strasbourg), qui possédaient de vastes domaines en Alsace, où ils exerçaient encore quelques-uns de leurs anciens droits féodaux; l'Assemblée Nationale ayant aboli, le 4 août 1789, le régime féodal dans tout le royaume, les princes possessionnés protestèrent, puis en appelèrent à l'empereur.

Sans doute, le dimanche 15 mars 1789, quand lecture fut donnée au prône de l'arrêté du Magistrat de Strasbourg qui, conformément à l'ordonnance royale du 7 février, fixait la date des opérations électorales en vue de la réunion des États-Généraux, l'auditoire n'imaginait pas de quels tumultes sa cathédrale allait bientôt retentir. Quelques beaux élans d'enthousiasme donnèrent d'abord l'illusion de la concorde. Le 18 mars 1790, la municipalité élue en conséquence de l'organisation nouvelle, célébra solennellement son entrée en fonction; le maire, Frédéric de Dietrich, et ses collègues, après avoir, à l'Hôtel de Ville, reçu le pouvoir des mains du Magistrat intérimaire et prêté le serment civique sur la Place d'Armes, se remirent en marche, au son des cloches, au bruit du canon, vers la cathédrale. Là, montant en chaire, l'abbé de Kentzinger rendit hommage au zèle et aux talents de Dietrich, « avec autant d'empressement, lui dit-il, que si vous étiez né dans notre Église », prévoyant l'union de tous pour le salut de la patrie, l'union aussi dans « le respect que les peuples les plus éclairés se sont fait une gloire » d'accorder à la religion; en un mot, termina-t-il, « nous serons chrétiens, frères, amis, Français, nous crierons tous : Vive la Nation, vive la Loi, vive le Roi! » Quelques semaines plus tard, à l'occasion de la grande fête patriotique des gardes nationales d'Alsace, de Lorraine et de Franche-Comté, le maire — ce même Dietrich chez qui, bientôt, Rouget de Lisle chantera son *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin* — reçut leurs délégués sur la plate-forme de la cathédrale : ils avaient obtenu « la permission de pavoiser les tourelles et la pointe de la flèche de pavillons aux couleurs de la Nation ». Ce furent les premiers drapeaux tricolores déployés à Strasbourg, et « ce spectacle vu des rives opposées du Rhin, dit le procès-verbal

officiel, apprit à l'Allemagne que l'empire de la liberté est fondé en France ».

Mais la concorde ne pouvait être qu'illusoire et passagère. Le décret sur les biens ecclésiastiques mis à la disposition de la nation (novembre 1789), le départ du cardinal de Rohan pour sa résidence d'Ettenheim — sur territoire allemand, au delà du Rhin — (juin 1790), la promulgation de la Constitution civile du clergé (juillet-août 1790), la protestation du cardinal (novembre 1790), soulevaient violemment l'émotion publique. Pourtant, malgré l'agitation des esprits, la cathédrale était encore intacte. On y toucha pour la première fois à la suite de l'élection de l'évêque constitutionnel, l'abbé Brendel (6 mars 1791) : le Conseil général de la Commune décida de faire enlever, avant la célébration de la messe d'intronisation du nouvel évêque, les armoiries des Rohan sculptées sur le trône épiscopal et celles des chanoines du « ci-devant » Grand-Chapitre sculptées sur les stalles du chœur, emblèmes survivants d'une féodalité abolie. C'était une dégradation encore timide et qui ne fut, pendant longtemps, suivie d'aucune autre. Même, avec l'imminence de la guerre, avec l'ouverture des hostilités, avec l'invasion de la France, la surexcitation eut beau grandir : à ce moment, et jusqu'au dernier trimestre de 1793, un reste de respect faisait encore hésiter, retenait les gestes dans les limites d'une honnête audace. Quelques brutalités entre « jureurs » et « non-jureurs », comme l'évêque Brendel et le curé Jæglé, un jour de mars 1791, devant l'autel de saint Laurent; quelques sermons étranges, comme celui du vicaire épiscopal Schwind, sur « *les Papes dans toute leur nudité, parallèle entre la vie de Jésus et celle de ses successeurs* »; et c'était tout. Il est vrai qu'en transmettant aux Strasbourgeois l'ordre de l'Assemblée Lé-

gislative du 14 août 1792 de convertir en canons le bronze de tous les monuments publics, l'arrêté municipal ajouta que tous les emblèmes de la féodalité et du fanatisme qui se trouvaient encore dans les édifices publics devaient être détruits immédiatement, et qu'en exécution de cet arrêté sans doute, on enleva leurs sceptres et leurs couronnes de pierre aux trois statues équestres de Clovis, Dagobert et Rodolphe de Habsbourg qui se trouvaient dans les contreforts évidés de la façade occidentale, au-dessus des portails, à la hauteur du premier étage. Mais on apporta beaucoup de ménagements à l'opération, et ce découronnement de trois statues n'apparaissait pas nécessairement comme une manifestation haineuse contre la religion. De même, quand, près d'un an plus tard, le 12 juillet 1793, on installa le télégraphe optique sur la plateforme de la toiture qui, depuis l'incendie de 1759, remplaçait l'ancienne *mitre* au-dessus de la coupole du chœur; ou que, le 11 septembre, les délégués du Comité de Salut Public requirent la municipalité de faire exécuter les décrets relatifs à la fonte des cloches ordonnée par toute la République[1], on ne peut pas considérer non plus qu'il s'agît déjà de prescriptions vexatoires ou méchamment destructrices.

Cependant d'autres indices apparaissaient, plus inquiétants. La situation générale dans la ville, l'état des esprits s'étaient peu à peu modifiés. Les meneurs des clubs étaient arrivés au pouvoir. Les sincères de l'Église catholique *conformiste* n'avaient plus personne pour les soutenir; et les violents, abjurant le sacerdoce, allaient de plus en plus à la politique. La chaire de la cathédrale, une fois par semaine, devenait laïque, le citoyen Lanfrey étant chargé d'y lire et commenter

1. Voir p. 183.

tous les huit jours, au nom de la municipalité, les pièces envoyées par la Convention. On n'en était plus au temps où Euloge Schneider, vicaire épiscopal, lui aussi, comme le fougueux Schwind, et dès lors ardent révolutionnaire, engageait encore ses auditeurs à ne pas haïr leurs frères « malades du fanatisme », comme il disait. Libre maintenant de tout lien avec son ancienne carrière, il s'était fait nommer accusateur public près le Tribunal criminel du Bas-Rhin, réclamait l'établissement d'un tribunal révolutionnaire affranchi des formes légales, et ne gardait guère de son passé que des habitudes de style : quand le représentant Dentzel apporta à Strasbourg (le 8 juillet) le texte de la Constitution de 1793, Euloge Schneider salua en lui « le porteur du nouveau Livre de vie »... L'automne de 1793 approche. Le danger national grandit. La levée en masse, décrétée par la Convention le 23 août, est promulguée à Strasbourg depuis le 9 septembre. Voici octobre, les lignes de Wissembourg forcées par l'ennemi, l'entrée triomphale des émigrés à Haguenau, la population de quelques villages catholiques allant tout entière à leur rencontre, drapeau blanc en tête; Saint-Just et Lebas, représentants en mission, organisent le tribunal révolutionnaire, frappent un impôt forcé de neuf millions de livres sur les riches, réquisitionnent deux mille lits, dix mille paires de souliers...

C'est dans cette atmosphère que naquit le projet de fête de la Raison. Le 25 brumaire[1], la municipalité avait reproduit la défense du Département relative à l'exercice d'un culte quelconque. Le 27, à l'instigation du maire, Monet, elle arrête que le *décadi* sera le seul jour de repos à l'avenir et

1. An II : 15 novembre 1793.

que « l'édifice de l'église catholique sera destiné à servir à la célébration du culte national ». Aussitôt grande réunion préparatoire à la cathédrale : discours de Monet : « Le prêtre a toujours été d'accord avec le tyran... » ; serment du peuple déclarant qu'il ne veut plus reconnaître de prêtres ; enfin, au milieu des acclamations générales, le maire annonce qu'au prochain jour décadaire le lieu de la séance sera consacré à un Temple de la Raison. Fol enthousiasme qui ne manquait pas de générosité : cette foule n'éprouvait pas seulement la joie d'avoir entendu pour la première fois — dit Schneider dans son journal *Argos* — « l'antique cathédrale retentir de paroles inspirées par la Raison pure » ; un autre sentiment encore l'animait, quand s'éleva sous les voûtes, entonné par des milliers de voix, l'hymne qui était parti de Strasbourg pour devenir celui de la nation : *Amour sacré de la Patrie !*

Le grand jour arriva, « le jour de la troisième décade ». « A la voix de la Philosophie », dit une relation contemporaine[1], la cathédrale avait été « purifiée », entre le 27 et le 30 brumaire, de « tous les ornements ridicules qui servaient aux cérémonies du fanatisme » : coût de cette destruction : 393 livres. Quand le cortège populaire, précédé du buste de Marat au milieu de faisceaux et de piques, arriva à la cathédrale, il put voir un immense drapeau déroulant ses plis au-dessus du grand portail de la façade, et un écriteau portant ces mots : « *La lumière après les ténèbres* ». Puis, le portail franchi, au bout de la nef ornée de drapeaux tricolores, à la place de la vieille chaire de Geiler de Kaysersberg — qui avait été démolie, avec précaution, heureusement — une large

1. « Description de la fête de la Raison, célébrée pour la première fois à Strasbourg, le jour de la 3e décade de brumaire de l'an II de la République », dans R. Reuss (*ouv. cité*, p. 432 et suiv.).

Monument élevé dans le chœur de la Cathédrale pour la fête de la Raison (30 brumaire an II). (D'après une gravure du temps.)

tribune, sur laquelle flottaient deux bannières portant en lettres d'or, l'une : « *Le trône et l'autel avaient asservi les hommes* », l'autre : « *La raison et la force leur ont rendu leurs droits* ». Enfin, au fond du chœur, un échafaudage en planches, supportant une espèce de décor de théâtre hâtivement brossé[1]. Tout au sommet, une figure en terme, la Nature aux nombreuses mamelles; près d'elle, la Liberté brandissant au bout d'une pique le bonnet phrygien; de chaque côté, des génies ailés (on voudrait les appeler des anges) font gracieusement des gestes énergiques : deux d'entre eux, à droite, unissent leurs forces pour porter un faisceau « lié par un ruban tricolore, symbole des quatre-vingt-cinq départements réunis, appuyé sur la tête du fanatisme » qui gît à leurs pieds; le troisième petit génie, à gauche, manie la forte massue dont il frappe encore tous ces « monstres à face humaine » enfin abattus, le fanatisme et ses amis, avec leurs attributs, livre trompeur, ciboire, encensoir, tous ces « reptiles à demi ensevelis sous les éclats de rocher » par cette « catastrophe terrible » qui « s'était nouvellement passée dans le sein » de la montagne. Plus bas, « des prêtres de toutes les sectes : des rabbins avec les feuilles lacérées du Talmud, des ministres catholiques et protestants qui semblaient se charger encore de leurs anathèmes réciproques. Parmi ces prêtres on en remarquait un surtout, couvert d'un costume religieux, cachant la perversité de son âme sous les dehors de la pénitence et cherchant à séduire l'innocence d'une jeune vierge qu'il voulait corrompre... » Et, tout au bas de la montagne, « un marais

1. Voir R. Reuss (*ouv. cité*, p. 436). Ce n'étaient certainement pas des figures sculptées, et c'était probablement autre chose qu'une simple peinture. Ou peut-être des tableaux vivants? On manque de renseignements précis sur ce point.

d'où semblaient s'élever des exhalaisons impures », symboliques, apparemment, des « impostures » du passé... Voilà pour le décor. — Quant à la cérémonie, elle ne fut pas moins pompeuse. La foule frémissante s'installe sur de vastes gradins étagés le long des murs; l'« *Hymne à la Nature* » s'élève, entonné par dix mille chanteurs, dit le procès-verbal; puis, le maire Monet monte à la tribune, puis le citoyen Adrien Boy, chirurgien en chef de l'armée du Rhin, puis Euloge Schneider; puis de nouveaux chants se font entendre, et des prêtres défilent, abjurant « leurs erreurs », promettant « de ne plus tromper le peuple »; — et la place de la Cathédrale va s'appeler place de la Responsabilité.

Pourtant, si la religion était travestie, l'édifice lui-même n'avait pas encore subi les irrémédiables dégradations. L'heure en était proche, maintenant. Le 4 frimaire an II (24 novembre 1793), les représentants en mission chargèrent la municipalité « de faire abattre dans la huitaine toutes les statues de pierre qui sont autour du temple de la Raison ». La majorité du corps municipal temporisa, résista même, déclarant, par sa délibération du 12 frimaire, que l'administrateur des travaux publics avait déjà « donné les ordres pour faire abattre toutes les statues isolées placées à l'extérieur dudit temple[1]; qu'une partie en était actuellement abattue [*probablement les statues équestres de Clovis, Dagobert et Rodolphe*] et que l'autre le serait aussi vite que la rareté actuelle des ouvriers le permettait; que, quant au grand nombre des statues qui font partie de l'architecture même, et qui ne pourraient être enlevées sans dégrader l'édifice », l'administrateur des travaux publics « croyait que la loi s'opposait à leur démoli-

1. « Qui auraient pu, — lit-on dans une des pièces-annexes —, nous rappeler le souvenir de notre esclavage ou réveiller nos anciens préjugés. »

tion » ; qu'en effet le décret de la Convention Nationale du 6 juin 1793 « prononce la peine de deux années de fers contre quiconque dégradera les monuments nationaux » ; qu'il y a lieu d'approuver « les mesures susdites prises par l'administrateur des travaux publics » ; qu'il en sera fait part auxdits représentants du peuple, et qu' « il leur sera observé en même temps que l'édifice de la Cathédrale tenant un rang distingué parmi les monuments nationaux, la commission municipale croit que ce serait contrevenir à la susdite loi en abattant les statues qui font partie de l'architecture dudit édifice. »

Le maire, Monet, essaya de faire rapporter cette partie de l'arrêté, ou d'en restreindre la portée : il voulut demander la conservation des seuls ornements dont la destruction nuirait à la solidité de la cathédrale. La municipalité résista au maire. Elle ne changea rien à sa motion. Et pourtant, à cette heure même, elle donnait plus d'un témoignage non douteux de son dévouement au culte de la Raison. Mais elle aimait sa Cathédrale, tandis que Monet, Savoyard, n'avait sans doute pas les mêmes raisons de l'aimer. Irrité de n'avoir pu convaincre ses collègues, il ordonna directement et immédiatement à l'administrateur des travaux publics, Gérold, « de faire enlever dans le plus bref délai, en conséquence de l'arrêté des représentants du peuple Saint-Just et Lebas, toutes les statues du temple de la Raison ; en conséquence, de requérir non seulement les ouvriers, mais les citoyens en état de se servir d'un marteau, pour les abattre le plus promptement possible. » Dernière tentative de résistance : l'administrateur des travaux publics fit desceller, avec précaution, par quelques ouvriers experts, les statues qui couvraient la façade ; il en sauva ainsi soixante-sept, qu'il cacha soigneusement. Mais il ne put faire davantage : les « citoyens en état de se servir d'un marteau »

LE PORTAIL MÉRIDIONAL

survinrent, et les marteaux firent leur office. Par bonheur les ouvriers de l'Œuvre Notre-Dame ne mettaient aucun entrain à cette besogne de destruction, et les autres, iconoclastes sans héroïsme, ne se risquaient pas à monter très haut dans l'édifice. Au bout de deux jours, le 19 frimaire, on déclara le travail terminé[1]. Pendant l'opération, un savant professeur de la

1. J. F. Hermann, t. I, p. 382, a donné une nomenclature de ces destructions et mutilations d'après le procès-verbal du 6 germinal an III : « Au grand portail, on démonta quinze grandes statues sur piédestaux ; on abattit un grand nombre de figures représentant soixante et dix faits historiques de la Bible, taillées dans des cannelures en bosse ou bas-reliefs. On détruisit encore [*en partie, nous le verrons plus loin*] le grand bas-relief placé au-dessus de la porte et représentant un grand nombre de faits historiques ; vingt-quatre statues placées entre des colonnes de très petit module, très artistement travaillées ; de même douze statues appelées les musiciens [*disposées sur un des deux gâbles au-dessus du grand portail*]. — Aux deux portails latéraux, on démonta vingt-quatre statues sur piédestaux ;... toutes les figures en bosse placées dans les cannelures des cintres des deux portails ; les deux bas-reliefs au-dessus des deux portails ; les trois grandes statues équestres représentant les rois Clovis et Dagobert et l'empereur Rodolphe d'Habsbourg ; treize statues au-dessus de la rosace avec des figures en bas-relief, travaillées en bosse... Quatre pommes de pin, servant d'ornement aux tourelles, furent abattues ; les ignorants vandales les prenaient pour des fleurs de lis. — Au portail connu sous le nom de Saint-Laurent furent abattues dix statues sur des piédestaux ; sous un baldaquin, saint Laurent couché sur un gril, au-dessus du portail ; trois autres statues dans l'intérieur du baldaquin... — A la façade vis-à-vis du château royal, ci-devant palais épiscopal : quinze statues sur piédestaux ; deux bas-reliefs en bosse au-dessus des deux portes... — A la prétendue croix, au sommet de la flèche, on a abattu les ornemens arabesques et les extrémités regardées à tort comme des fleurs de lis... — Dans la chapelle de la Croix ou de Sainte-Catherine, cinq statues... » — Malgré l'apparente précision de cette nomenclature. il règne encore, à notre avis, quelque incertitude sur les dégâts causés à l'édifice pendant ces journées révolutionnaires : ainsi, le fait que certaines séries de ces statues ont été conservées presque intactes et que telle autre a complètement disparu (les *Apôtres* du portail du croisillon sud), pourrait provoquer plus d'une question. Peut-être la nomenclature rapportée par Hermann mériterait-elle un examen approfondi, au lieu de servir simplement de base à des appréciations diverses où apparaissent parfois des velléités de comparaison entre le « vandalisme » de la Réforme et celui de la Révo-

ville, Hermann[1], avait eu le courage d'écrire au Département pour rappeler que, d'après la volonté de la Convention, « les pièces de l'art et de la curiosité qui pourront servir à l'instruction » doivent être conservées; que les statues de la cathédrale méritent « d'être conservées dans le cabinet national servant à l'histoire de l'art de la sculpture, du costume des temps où elles ont été faites et à l'histoire en général, plusieurs étant allégoriques et exprimant le génie et les idées de ces siècles reculés »; qu'en conséquence il convient « de ménager ces statues le plus possible et de leur faire assigner une place où elles soient à l'abri de toutes injures, jusqu'à ce qu'elles puissent en trouver une où elles seront disposées d'une manière qui réponde aux vues de la Convention Nationale ». Hermann réussit à recueillir un certain nombre de têtes mutilées qu'il déposa à la Bibliothèque de la ville en les ornant d'épigrammes latines contre Monet et ses amis.

Avant la fin de l'époque troublée, la cathédrale faillit subir une dégradation plus grave encore que celle des journées de frimaire. En floréal-prairial an II (mai-juin 1794), le citoyen Téterel — un Lyonnais, comme on l'a vu — reprit comme officier municipal la motion qu'il avait faite quelques mois auparavant aux Jacobins, de faire abattre la flèche de la cathédrale, qui blesse profondément le sentiment de l'égalité. La municipalité eut recours à un subterfuge : mieux valait pour produire le même effet et à meilleur compte, arborer sur la croix, tout en haut de la flèche, au-dessus de la couronne, le symbole de la liberté. On hissa donc jusqu'à cette place un immense bonnet phrygien en tôle, de couleur rouge vive, d'où

lution (Voir G. Save, *La Panagia du Dôme de Strasbourg*, Strasbourg, 1877, p. 64 et suiv.).

1. Frère de l'auteur des *Notices*... ci-dessus.

descendaient, pour couvrir les bras de la croix, d'immenses guirlandes de feuilles de chêne, en tôle également[1]. — C'est ainsi que le dévouement des Strasbourgeois à leur cathédrale retarda, puis limita les effets de la fureur où s'égaraient quelques révolutionnaires généralement venus du dehors; pour ceux-ci la cathédrale n'était qu'une église, — pour ceux-là, elle était quelque chose de leur vie et de leur cœur.

D'autres fêtes aussi que la fête de la Raison, souvent calquées sur elle, furent célébrées dans la cathédrale, jusqu'à ce qu'y revînt définitivement la paix de l'Église catholique. Fête des défenseurs invalides de la patrie ou installation solennelle de la nouvelle Commission révolutionnaire, fête en l'honneur de l'Être Suprême, fêtes décadaires, anniversaire de « la juste punition du dernier roi des Français » ou cérémonie funèbre en l'honneur des plénipotentiaires français assassinés à Rastatt, fête de la Souveraineté du peuple, fête de la Reconnaissance, — ce fut toujours la même fureur philosophique, le même lyrisme pompeux, la même musique de Pleyel, et des « accessoires » sans doute de plus en plus nombreux, puisqu'on dut créer, au temple de l'Être Suprême, un « magasin de tous les objets de représentation pour orner les fêtes publiques ».

Enfin, après avoir, à travers les vicissitudes religieuses des dernières années du siècle, servi parfois simultanément aux catholiques apostoliques romains, aux prêtres constitutionnels, aux associations religieuses de laïques, au culte décadaire,

1. Quelques semaines après la motion de Téterel, les Administrateurs du Bas-Rhin écrivaient à Hentz et Goujon, représentants en mission (7 thermidor an II, 25 juillet 1794) : « .. Ordonnez donc, citoyens représentants, que tous les clochers et tours soient abattus, excepté cependant ceux qui, le long du Rhin, seront reconnus être utiles aux observations militaires, et celui du temple dédié à l'Être Suprême, à Strasbourg, qui présente un monument aussi hardi que précieux et unique de l'ancienne architecture... »

sans que jamais la municipalité, quoique en majorité protestante, songeât à la reprendre pour ses coreligionnaires, — la cathédrale fut rendue, définitivement et exclusivement, au culte catholique, le 4 octobre 1801[1].

Au cours du XIXe siècle, — outre la réparation des dommages causés par les révolutionnaires et à laquelle s'employèrent énergiquement les trois sculpteurs Malade, Vallastre (1765-1833) et Grass (1801-1876), — quelques additions et suppressions ont été faites à l'édifice. Une statue équestre de Louis XIV a été placée, sous la Restauration (1823), dans la niche vide du quatrième contrefort de la façade[2]. On a établi le paratonnerre, en 1835[3]. Le parvis a été abaissé d'environ un mètre, ce qui « a allongé démesurément les jambages des trois portes »[4] et ne permet plus de voir que « sous un angle aigu » les belles statues du portail[5]. A la même époque, on

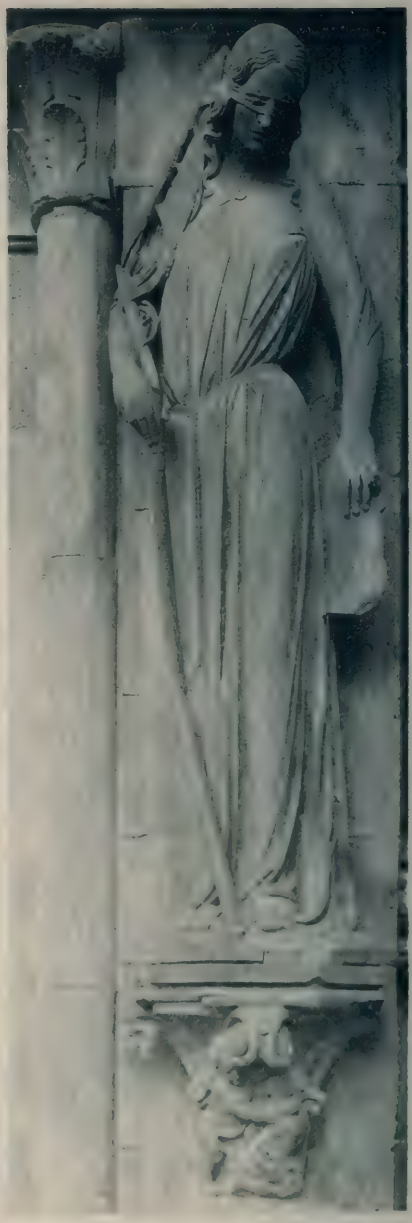
1. Par suite d'une application erronée du décret du 13 frimaire an II concernant les *Fabriques*, les biens et les revenus de l'Œuvre Notre-Dame furent mis à la disposition de la nation (4 thermidor an III). L'ancien état de choses fut rétabli par le décret du 3 frimaire an XII.

2. Au premier étage ; les trois niches des autres contreforts étant occupées, comme on sait, par les statues de Clovis, Dagobert et Rodolphe de Habsbourg.

3. Dès 1780, Barbier de Tinant, commissaire des guerres, avait, dans un mémoire à l'Académie des sciences, proposé l'établissement d'un paratonnerre sur la flèche de la cathédrale ; et Franklin, rapporteur lui-même du projet, avait conclu favorablement.

4. *Rapport* de Viollet-le-Duc (*Inspection générale des Monuments Diocésains*, 1853).

5. *Rapport* de Prosper Mérimée à la *Commission des Monuments historiques* (séance du 24 mai 1844). Nous avons consulté ces deux rapports inédits, ainsi que la lettre de Mérimée dont il est question plus loin, au Sous-Secrétariat d'État des Beaux-Arts. Que MM. Paul Léon, chef de la division d'architecture, et J. Berr de Turique, chef du bureau des Monuments historiques, dont l'aimable obligeance nous a facilité l'accès de ces documents, veuillent bien recevoir ici nos remerciements sincères.



L'ANCIEN ET LE NOUVEAU TESTAMENT
(Portail méridional)

a supprimé les petites boutiques sur le côté nord, en laissant seulement subsister, et après de vives polémiques[1], les arcades qui leur servaient de façade (1848); mais on ne *vida* point le côté sud, où l'atelier des tailleurs de pierre continue de s'abriter derrière l'ingénieuse construction de Gœtz. Le télégraphe à bras de la coupole a été enlevé (1852).

Mais d'autres travaux, ou d'autres circonstances, ont affecté plus généralement la cathédrale, pendant les cent dernières années, que ces modifications de détail[2].

D'abord, le badigeonnage de 1836[3], badigeonnage de l'inté-

1. On perçoit sans doute un écho de ces discussions dans les appréciations fort divergentes de Mérimée et de Viollet-le-Duc (*Rapports* ci-dessus). La destruction de ces arcades, dit Mérimée, « serait regrettable sans aucun doute. Il est à remarquer que cette construction exécutée au XVIIIe siècle, imite assez bien le style de la cathédrale, et que l'effet général en est satisfaisant. Enfin qu'elle empêche d'approcher du pied des contreforts et d'y apporter des immondices. La suppression des boutiques, et l'ouverture des arcades donnerait de l'air aux murs de l'église, et la clôture les protégerait de toute insulte. Cette disposition consacrée par un siècle d'existence paraît devoir être respectée ». Viollet-le-Duc, au contraire : « Dans le siècle dernier on a élevé des deux côtés de la nef des boutiques avec devanture en pierre ayant la prétention de rappeler le style de la cathédrale; du côté nord les boutiques ont été *vidées* et il ne reste que la devanture que l'on considère probablement comme une œuvre d'art remarquable. Cette devanture n'est qu'une clôture percée de fenêtres à meneaux fort laides et sans aucune utilité; quoique ce mur ne soit qu'une claire-voie, il entretient cependant de ce côté l'humidité à la face de l'édifice. Du côté sud, les boutiques servent de magasins et de chantiers, on a l'intention de les vider comme celles du nord et de restaurer ces fenêtres sans but; le mieux serait de dégager franchement l'édifice d'une ridicule décoration qui le déshonore, d'autant plus que les anciens bas-côtés sont fort beaux ».

2. On ne parle pas ici des travaux concernant les vitraux, l'horloge, etc., dont il sera question plus loin (voir p. 152 et suiv.).

3. Ce n'était pas le premier : il y en avait eu au moins deux auparavant; mais ce fut le dernier. Le précédent — blanchissage à la chaux, 1769 — avait déjà provoqué les regrets de Grandidier (*ouv. cité*, p. 260) : la nef, disait-il, « a perdu par là cette teinte vénérable et cette obscurité imposante, qui augmente dans les temples le respect religieux ».

rieur de la nef, puis des murs et des piliers du transept, le tout en « couleur de nankin »[1], entrepris malgré de violentes discussions où faillirent se rallumer « les vieilles querelles de religion », dit Prosper Mérimée, inspecteur général des Monuments historiques, dans une lettre au Ministre[2] : « car les badigeonneurs étaient soutenus par les protestants et les anti-badigeonneurs, catholiques pour la plupart, se plaignaient que la direction des travaux d'une église catholique fût confiée à un protestant ». En même temps, on rétablissait l'ancienne peinture — bleu, rouge et or — aux nervures des chapelles latérales, et « le pitoyable badigeon qui couvre tout le reste » en ressortit encore davantage : ainsi, ajoute Mérimée, « ces jeunes gens qui laissant croître leur barbe et leurs cheveux, d'ailleurs portant des fracs et des pantalons, se croient un costume du moyen âge. » Il fallut cette intervention énergique pour provoquer l'ordre de ne pas pousser plus loin « ce barbouillage ».

Vint, en revanche, quelques années plus tard, une période de restauration raisonnée. En 1842, la Société française d'archéologie, tenant à Strasbourg son 10e Congrès, s'occupa de la question du chœur, pour essayer de lui rendre enfin son caractère primitif trop longtemps défiguré par des transformations successives. Les principales conclusions de la commission furent : qu'il fallait le débarrasser de la décoration dont l'avaient orné les dernières années du XVIIe siècle et que le XVIIIe avait perfectionnée à sa manière ; le restaurer en se conformant au type romano-byzantin de transition ; et, entre autres mesures complémentaires, couvrir d'une fresque à fond

1. Dr Eissen (*art. cité*, p. 199).

2. Datée de Strasbourg, 15 juin 1836. (*Archives des Monuments historiques*). Voir *Revue alsacienne illustrée*, n° III de 1910.

d'or la voûte de l'abside, ainsi que celle de la coupole. Il y eut bien une protestation : celle d'André Friederich, le sculpteur strasbourgeois : « vouloir faire de l'histoire dans une église, non seulement en conservant, mais en restaurant des parties qui ne s'harmonisent pas à l'ensemble, ce n'est pas servir l'art...[1] », il ne faut pas « faire de l'histoire », mais de l'unité ; et Friederich, même après la décision du Congrès, essaya de faire triompher son opinion, dans une lettre destinée au Ministre, et qui se terminait par cette formule énergique : « point de peintures, point de byzantin[2]... » Ce fut en vain. Les travaux furent exécutés selon le programme de 1842. Activement et ingénieusement, l'architecte Klotz[3] s'appliqua à réaliser la pensée du Congrès (1848-1850). C'est dans la préparation ou au cours de son travail qu'on s'aperçut que les ornements du XVIIe et du XVIIIe siècles, en bois et plâtre, avaient été simplement fixés au mur de l'abside par des crampons de fer ; que cette décoration n'avait, par son exécution, et malgré son luxe apparent, qu'un caractère provisoire ; et que rien d'essentiel n'avait été enlevé à la construction primitive. En même temps, Klotz ramena le chœur à ses dimensions d'autrefois, rendant à la nef la première travée qu'elle avait abandonnée au chœur en 1732 ; et cette opération fit découvrir le vieil escalier central de la nef à la crypte, sous un mon-

1. *Congrès scientifique*, t. I, p. 482.

2. Lettre du 3 mai 1843 à M. E. Grille de Beuzelin (*Archives des Monuments historiques*).

3. Les architectes titulaires de la cathédrale au XIXe siècle ont été : Antoine Klotz (1794-1811), — Spindler (1823-1835), — Gustave Klotz (1838-1880), — Aug. Hartel (1889-90), — Fr. Schmitz (1890-1894), — Louis Arntz (1897-1902). L'architecte actuel est l'éminent M. J. Knauth. M. Knauth a bien voulu nous donner les plus grandes facilités pour poursuivre utilement notre étude sur place ; qu'il nous permette de lui réitérer ici nos remerciements pour l'amabilité de son accueil.

ceau de décombres qui servaient de fondations et parmi lesquels se retrouvèrent des fragments du jubé. Pourtant, ce n'est pas par cet escalier central enfin dégagé qu'on rétablit la communication ordinaire avec la crypte, mais par deux nouveaux escaliers latéraux qu'on disposa à la place même où descendaient autrefois ceux qui avaient été purement et simplement détruits en 1732. En conséquence, les deux escaliers construits en 1732 dans les croisillons, au pied des grosses colonnes latérales du chœur, furent supprimés; détruits, de même, les murs à hauteur du premier étage qui, depuis la même époque, séparaient à cet endroit le chœur des croisillons; détruites aussi les deux tribunes, contemporaines également, de l'avant-chœur.

Et ce fut, en 1870, le bombardement. Des 193 000 projectiles allemands qui tombèrent, jour et nuit, sur la ville, entre le 14 août et le 27 septembre, la cathédrale, qu'une artillerie exacte ne ménageait point, reçut vaillamment sa part. C'est dans la nuit du 18 au 19 août qu'elle fut touchée pour la première fois. Dans la nuit du 25 au 26, les projectiles mirent le feu aux toitures de la nef et du chœur; c'étaient, charpente et cuivre, celles qui avaient été construites à la suite de l'incendie de 1759. Le feu s'étendit sur 60 mètres de longueur, 15 mètres de largeur, dévorant 600 stères de bois, 12 000 kilogrammes de cuivre, mais il n'entama pas les voûtes. L'incendie éteint, les obus continuèrent à pleuvoir, pendant un mois encore. Clochetons et balustrades, escaliers et gargouilles, couronnements de niches, statues, piliers, il y eut des dégâts partout, dans toutes les parties de l'édifice, à toutes les hauteurs, sur tous les côtés, particulièrement au nord, à l'angle nord-ouest, qui se trouvait sous le coup des batteries fixes établies près de Schiltigheim. Heureusement, les arcs-boutants

CATHEDRALE DE STRASBOURG

(ANCIEN TESTAMENT)
(Fragment)

et les contreforts restèrent indemnes : sans ce hasard, c'en était fait de la cathédrale. La flèche elle-même fut endommagée : elle reçut en tout treize projectiles, dont un, lancé le 15 septembre un peu après midi, l'atteignit tout en haut, à la partie supérieure du dais en forme de pyramide qui couvre les huit colonnes de la couronne et qui supporte la croix ; l'endroit frappé était à 4 mètres au-dessous du point extrême de la flèche, et la déviation de la verticale au sommet, qui s'ensuivit, fut de $0^{m},60$ environ ; la chute de la croix n'a été empêchée que par les crampons de fer qu'avaient nécessités des réparations antérieures, et par les conducteurs du paratonnerre. C'est le jour même de la capitulation, le 27 septembre, que la cathédrale reçut son dernier projectile : il pénétra, à une heure et demie de l'après-midi, dans l'intérieur de l'église par la septième fenêtre du côté nord de la nef (la fenêtre à demi aveuglée entre les orgues et la tour). Quelques heures plus tard, le drapeau blanc était hissé sur une des quatre tourelles, celle du nord-est.

La plupart des travaux qui suivirent la reddition de la place eurent pour objet la réparation des dégâts causés par le bombardement : redressement de l'extrémité de la flèche, qu'il fallut opérer immédiatement pour empêcher la chute menaçante de la croix ; réparations de la pierre de taille, reconstruction de toitures, réparations au mobilier. D'autres travaux, retardés par les événements, comme l'achèvement de la série des statues aux contreforts des tours sur le type des trois anciennes statues équestres du premier étage, furent menés à bien en même temps. Enfin, le nouveau couronnement de la coupole du chœur, quoiqu'on en eût parlé près de vingt ans avant la guerre, fut une conséquence directe du désastre. Le couronnement ancien — que ce fût la *mitre* détruite en 1759

ou la toiture à pyramide tronquée avec terrasse qui portait le télégraphe optique — n'avait jamais été en harmonie avec la galerie romane du XIIe-XIIIe siècle qui lui servait de base; d'autre part, il était depuis longtemps écrasé, contrairement sans doute aux conceptions premières, par le voisinage d'une nef trop haute par rapport à lui. Aussi la question d'un couronnement nouveau fut-elle posée dès l'enlèvement du télégraphe en 1852; mais, au milieu d'opinions trop diverses, elle avait été laissée en suspens. L'incendie du 25-26 août 1870 imposa la nécessité d'une solution; et, en 1878, on dressa le couronnement actuel, continuation de la galerie romane ancienne, laquelle conserva sa place primitive, mais fut surélevée par un étage de hautes baies, puis par un étage d'arcatures aveugles, enfin surmontée d'une toiture pyramidale; en même temps, le mur de l'abside était exhaussé par un pignon flanqué de deux hautes tourelles. Ainsi on obtint le double résultat d'une plus grande harmonie dans le style de la tour du chœur et d'un moindre écrasement dans l'aspect extérieur du chœur et de l'abside par rapport au transept et à la nef.

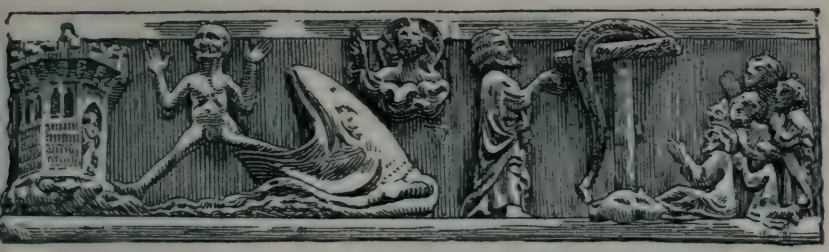
D'autres travaux encore, d'ordres très divers, ont été exécutés pendant cette dernière période de l'histoire de la cathédrale : ainsi, en 1877-79, les peintures de l'abside d'après le programme de 1842 (par Steinlé, de Francfort) et celle du *Jugement dernier* au-dessus du grand arc d'entrée du chœur (par Steinheil, de Paris)[1]; ainsi, en 1903-1904, la construction d'un vestibule dans l'angle du collatéral nord et du mur ouest

1. Voir p. 79. Un premier traité relatif à ces travaux avait été conclu en 1855 avec le peintre Flandrin et l'architecte Denuelle; quand on passa à la réalisation vingt ans après, Flandrin était mort; Denuelle conserva la direction de la partie décorative.

de la chapelle Saint-Laurent (en style gothique de la fin du xve siècle, par M. Knauth, architecte de la cathédrale); ainsi, les travaux actuellement (1910) en cours pour la consolidation des fondations du gros pilier, entre le narthex et la nef, qui soutient la tour nord, et du dernier pilier de la nef, du même côté, qui supporte également une partie du poids de la tour.

La Cathédrale a vécu toute la vie de la cité. Au centre de Strasbourg et de l'Alsace, « *comme un écho sonore* », elle a répercuté toutes les vicissitudes d'une histoire mouvementée. Elle a grandi avec les évêques, puis avec la bourgeoisie; la Réforme y a passé, ennemie des images, « servante de Dieu seul[1] »; et la majesté de Louis XIV, irrespectueuse du gothique; et les enthousiasmes et les colères de la Révolution; et, plus près de nous, les obus, qui l'ont enlevée à la France. Elle demeure, elle continue de vivre, dominant tous ces villages de la plaine dont les noms chantent mélancoliquement au souvenir de ceux qui sont partis, et faisant trembler d'une émotion un peu fébrile, dès qu'ils la devinent dans le lointain, le regard de ceux qui reviennent.

1. Voir p. 39.



II

DESCRIPTION ARCHÉOLOGIQUE

I

ASPECT GÉNÉRAL[1]

Le plan général figure une croix latine. L'abside, qui constitue la branche supérieure de la croix, étant très peu déve-

1. Pour cette description archéologique, on a consulté principalement outre quelques-uns des ouvrages précédemment cités et ceux qui seront indiqués au cours des pages suivantes : Chapuy, *Vues pittoresques de la Cathédrale de Strasbourg*, texte de J.-G. Schweighaeuser, Strasbourg, F.-G. Levrault, 1827, in-4°. — Baron F. de Guilhermy, *Cathédrale de Strasbourg* (notes de 1828 et de 1852, rédigées en 1856-1857), dans sa *Description* (manuscrite) *des localités de la France*, t. xvi (Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale). — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, 1860, 10 vol. in-8°, *passim*. — Schnaase (Dr Carl), *Geschichte der bildenden Künste*, V (*im Mittelalter*, t. 3), Düsseldorf, Jul. Buddeus, 1872, in-8°. — Mitscher (G.), *Zur Baugeschichte des Strassburger Münsters*, Strasbourg, Schultz, 1876, in-8°. — Woltmann (Dr Alf.), *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*, Leipzig, Seemann, 1876, in-8°. —

loppée, le chœur occupe également le carré du transept. La nef est flanquée de deux bas-côtés simples. Deux chapelles, de chaque côté de l'abside, s'ouvrent sur les bras du transept; deux autres, sur les deux premières travées des bas-côtés.

La longueur totale de l'édifice est de 103 mètres (Notre-Dame de Paris : 130 mètres; Saint-Denis, 108; Amiens : 145; Cologne : 143), dont 31 pour le chœur, 63 pour la nef, 9 pour le narthex. La hauteur de la nef est de 32 mètres (Paris : 35 mètres; Saint-Denis, 29 mètres; Amiens, 42 mètres; Cologne, 45 mètres). La longueur du transept est de 56 mètres, la largeur de la nef de 14 mètres, celle de chacun des bas-côtés de 8 mètres.

L'axe de la nef, par rapport à celui du chœur, dévie légèrement vers le sud, jusqu'à ce que le narthex le ramène vers le nord.

L'élévation de la façade occidentale forme un parallélogramme complet, puisque le raccordement établi à la fin du XIVe siècle au-dessus du deuxième étage entre les deux tours ne laisse entre elles aucun espace vide; mais au-dessus de cette masse imposante de 45 mètres de largeur, de 66 mètres de hauteur, la tour du nord se prolonge pour se terminer en flèche à 142 mètres du sol.

La pierre employée à la construction de la cathédrale pro-

Grad (Ch.), *L'Alsace, le pays et ses habitants*, Paris, Hachette, 1889, in-fol. — Ungewitter (G.), *Lehrbuch der gotischen Konstructionen*, 3e édit. (*neu bearbeitet von* K. Mohrmann), Leipzig, Weigel, 1889-91, 2 vol. in-4°. — Polaczek (Ernst), *Der Uebergangsstil im Elsass*, Strasbourg, Heitz, 1894, in-8°. — Enlart (Camille), *Manuel d'Archéologie française*, I, *Architecture religieuse*, Paris, Alph. Picard, 1902, in-8°. — *Grundriss des Münsters*, dans : *Strasburger Münster-Blatt*, 1903-4. — Clauss (Jos. M.-B.), *Das Münster als Begräbnisstätte und seine Grabinschriften*, dans : *Strassb. M.-Bl.*, 1905. — Knauth (J.), *Das architektonische Ornament am Strassburger Münster*, dans : *Strassb. M.-Bl.*, 1907, 1908; — *Das Strassburger Münster und die Cheopspyramide, Rätsel der Baukunst*, dans : *Revue Alsacienne illustrée*, Strasbourg, 1907.

vient de la région vosgienne à l'ouest de Strasbourg (du Cronthal, entre Wasselonne et Marlenheim, et, un peu plus au sud, de la haute vallée de la Bruche, entre Gresswiller, Oberhaslach et Niederhaslach); c'est ce grès des Vosges, qui donne à l'édifice un charme de coloris très captivant et dont Mérimée a écrit un jour avec une manière d'enthousiasme : « grès compact et très fin, de couleur rose lorsqu'il vient d'être taillé, mais qui prend avec le temps une teinte foncée comme celle du fer exposé à l'air; d'ailleurs cette pierre se prête admirablement à toute la délicatesse de l'ornementation gothique, et sa dureté, qui augmente avec les années, permet de l'employer pour les moulures les plus fines, pour tous les détails précieux dans l'exécution desquels excellaient les artistes du moyen âge »[1].

La cathédrale présente des parties d'époques diverses; dans l'ensemble, elle s'est développée régulièrement de l'est à l'ouest. Nous suivrons ce développement dans notre description : nous commencerons par la crypte, puis nous étudierons le chœur et le transept, puis la nef et les bas-côtés, et, pour chaque partie, l'intérieur d'abord, l'extérieur ensuite.

II

LA CRYPTE, LE CHŒUR ET LE TRANSEPT[2]

La crypte, le chœur et le transept sont les parties les plus anciennes de la cathédrale actuelle.

1. *Lettre citée* (1836). Voir p. 66.

2. Schneegans (L.), *La statuaire Sabine et les statues et sculptures des portails du transept méridional de la Cathédrale de Strasbourg*, dans : *Revue d'Al-*

La crypte. — La crypte de la cathédrale de Strasbourg est une des rares cryptes d'Alsace, et la plus importante. Sa longueur totale est de 26^{m},70; sa plus grande largeur, de 13^{m},40; la largeur de la nef du milieu, 4^{m},75; la hauteur moyenne de ses voûtes, 5^{m},50. Elle comprend à peu près l'espace qui s'étend au-dessous de l'abside et du carré du transept, et incline sensiblement vers le sud par rapport à l'axe de la partie correspondante de l'église supérieure.

C'est une construction romane à trois nefs, qui se termine en hémicycle. Au fond s'ouvre le sanctuaire, taillé dans le massif du mur de l'abside; de chaque côté du sanctuaire, les parties de l'hémicycle faisant face aux nefs latérales sont percées chacune de trois niches.

La crypte se compose de deux parties d'époques différentes.

La partie orientale est la plus ancienne et appartient sans doute à la construction de Wernher, au début du XIe siècle. Elle comprend les deux premières travées, qui sont voûtées en berceau et portées alternativement sur des piliers et des colonnes. Ces colonnes ont une base presque attique, sans griffe; les chapiteaux sont à feuillages plats, d'acanthe romane qu'enlace le sarment des écoles germaniques; aux

sace, 1850. — *Congrès archéologique de France*, 26e session (1859), (Mémoire de G. Klotz, résumant les faits observés dans la visite à la cathédrale), Paris, Derache, 1860, in-8°. — Save (G.), *La Panagia du Dôme de Strasbourg*, Strasbourg, Hubert et Haberer, 1877, in-12. — Meyer-Altona (E.), *Die Sculpturen des Strassburger Münsters* (Ier Theil : *Die älteren Sculpturen bis 1789*, Strasbourg, Heitz, 1894, in-8°. — Male (E.), *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, Leroux, 1898, in-8°. — Haussmann (S.), Leitschuh (Fr.) et Seyboth (Ad.), *Les monuments d'art de l'Alsace et de la Lorraine*, Strasbourg, Heinrich, [1900], 1 vol. gr. in-4° (texte) et 2 vol. in-fol. (planches). — Franck (K.), *Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster*, Düsseldorf, 1903, in-4°. — Michel (André), *Histoire de l'Art*, t. II, 2e partie, chap. VIII, *La sculpture en France et dans les pays du nord jusqu'au dernier quart du XIVe siècle*, Paris, Colin, 1906, in-4°.

TYMPAN DU PORTAIL MÉRIDIONAL
(La Mort de la Vierge)

angles de deux d'entre eux, des figures bizarres représentant des monstres ou des lions. L'arc doubleau qui sépare les travées, ainsi que les arcs latéraux qui relient ensemble les colonnes et piliers, sont formés de pierres alternativement blanches et rouges, disposition très rare dans ces contrées et dont on ne trouve guère d'autre exemple que dans l'ancienne église de Murbach (Haut-Rhin). — Quelques pierres du mur sud de cette partie de la crypte présentent des traces de cette taille en stries à combinaisons symétriques, *appareil à taille décorative,* qui remonte à l'époque mérovingienne : on s'est servi d'éléments provenant d'une construction antérieure, à moins que ces traces ne soient une preuve de la persistance d'un procédé qui, effectivement, resta en usage jusqu'au cours du XIIIe siècle dans la région germanique.

La partie occidentale de la crypte, qui date de la fin du XIe ou du début du XIIe siècle et qui correspond au carré du transept, se compose de la réunion de douze voûtes d'arêtes divisées entre les trois nefs, voûtes de plan carré dans les nefs latérales, de plan rectangulaire dans la nef centrale, portées par six colonnes libres et huit colonnes engagées dans les murs. Les doubleaux s'affaissent, dans cette partie occidentale, en arcs surbaissés, et l'on y retrouve l'alternance de la pierre blanche et de la pierre rouge. Quant aux colonnes, leurs bases présentent de ces griffes qui commencent, au XIIe siècle, à sauver la transition du tore circulaire à la plinthe carrée et dont on pourra suivre désormais le développement dans la cathédrale jusqu'à la pleine époque gothique; et leurs chapiteaux dessinent cette forme qu'on a définie la pénétration d'un cube et d'une sphère, qui provient peut-être des traditions de l'école byzantine d'Aix-la-Chapelle et qui, d'usage fréquent en Alsace et sur les bords du Rhin, est le seul cha-

piteau, aux yeux de Mérimée, « dont le profil soit tout à fait propre au moyen âge »[1].

La crypte de Strasbourg ne renferme aucun tombeau, et la petite niche creusée dans l'une des parois du sanctuaire est vide.

Deux escaliers conduisent de la crypte à l'église supérieure; ils y aboutissent de chaque côté des degrés qui conduisent de la nef au chœur.

*
* *

Rien de ce qu'on voit actuellement de l'église supérieure ne remonte plus haut que le milieu du XIIe siècle : les nombreux incendies de cette époque et, en dernier lieu, celui de 1176, avaient sans doute rendu nécessaire une reconstruction presque totale. Peut-être même les parties les plus anciennes n'ont-elles été commencées qu'après 1176. Mais on respecta les lignes principales de l'ancien édifice, soit par piété, soit qu'on en pût utiliser les fondations et les débris au fur et à mesure qu'on en suivait le plan; et, si la construction actuelle est relativement récente, elle offre pourtant, à défaut de réalités datant d'époques plus anciennes, un souvenir indirect et certain de ce passé : l'appui de l'abside au mur oriental du transept sans l'intermédiaire d'un avant-chœur, serait une singularité dans un projet du XIIe siècle, qui, au contraire, ne surprend pas si elle n'est qu'une survivance des débuts du XIe siècle[2].

1. Prosper Mérimée, *Études sur les Arts au Moyen Age* (Paris, C. Lévy, 1875, in-18), p. 41-42.
2. Voir Dehio, *ouv. cité*, p. 160.

Le chœur. — Le mur qui forme le fond de l'abside, plat dans sa partie extérieure, demi-circulaire à l'intérieur, est de construction ancienne (fin du XIIe et commencement du XIIIe siècle), mais l'ornementation ne date que de la restauration faite par l'architecte Klotz en 1848-50 d'après le programme du Congrès de 1842. Au milieu, une arcature en forme d'arc brisé très ouvert, encadrant trois tores épais et un arc festonné, abrite le siège de l'évêque. De chaque côté, deux autres arcatures : la première à droite et la première à gauche surmontent deux larges niches à fond plat percées chacune d'une petite porte étroite; les deux dernières sont, comme celle du milieu, accompagnées d'épais boudins en retrait contournant une ouverture festonnée.

En retrait sur la galerie qui joint les sommets des arcs, le pourtour est percé de trois grandes fenêtres en tiers point, et surmonté, sans autre intermédiaire qu'une moulure, par la voûte qui vient buter au-dessus du grand arc est du carré du transept.

Les peintures qui ornent l'abside et l'entrée du chœur sont, on l'a vu, l'œuvre récente de Steinlé, de Francfort, et Steinheil, de Paris. Tandis que Steinheil donnait, pour sa part, ce *Jugement dernier*, immense autant qu'étriqué, qui occupe toute la surface murale qu'on aperçoit dominant le vaisseau central de l'église, entre le grand arc ouest du chœur et la haute voûte de la nef, Steinlé s'acquittait de la décoration de l'abside, où il imitait des mosaïques byzantines, Ravenne et Venise. En haut, sur un fond d'or, Marie couronnée par Jésus, et les neuf chœurs des anges; plus bas, au milieu, la croix entourée des Apôtres vêtus de blanc; entre la voûte supérieure et les arcatures de l'étage inférieur, de chaque côté de la grande fenêtre du fond, sur deux rangs, des Pères, des Saints (sainte Odile, saint

Arbogast), et Dagobert II ; enfin, en bas, dans les tympans des deux niches, Abel et Melchisédech, et le sacrifice d'Abraham.

La cathédrale n'est pas dégagée de ce côté. Le lycée et le séminaire y sont immédiatement attenants et en masquent tout l'orient. Le mur extérieur plat de l'abside, prolongé, comme on le verra tout à l'heure, par celui des chapelles Saint-André et Saint-Jean-Baptiste, sert d'appui à la galerie couverte du séminaire construite au XVIIIe siècle pour rappeler l'ancien cloître. A la base de ce mur, et au milieu, vient s'ouvrir au ras du sol la fenêtre du fond de la crypte ; — au sommet, la construction ancienne est surmontée du pignon en retrait flanqué de deux poivrières qui fut destiné à rehausser le mur de l'abside en même temps qu'on couronnait la coupole du chœur de sa haute pyramide octogonale.

Le sol du carré du transept, de quatre marches plus bas que celui de l'abside, s'élève de treize marches au-dessus de celui de la nef. Une coupole couvre le carré du transept, coupole romane sur pendentifs, de plan octogone, percée de huit petites fenêtres, et sans peintures : le programme général de 1842, d'où sont nées les fresques de l'abside et du tympan, ne lui a pas encore été appliqué. Cette coupole porte sur quatre faisceaux de colonnes engagées, à chapiteaux romans, et dont les bases, comportant de larges griffes, reposent sur d'énormes piles : celles de l'avant du chœur — auxquelles se transmet, non seulement, pour une part, le poids de la coupole, mais encore, aux angles opposés, la retombée des arcs d'entrée du transept et des premiers formerets de la nef — offrent une masse imposante, de plan carré, dont les côtés ont plus de quatre mètres. Tandis que les deux grands arcs brisés qui limitent la croisée à l'est et à l'ouest, passent d'un seul tenant d'un pilier à l'autre, les deux arcs latéraux se subdivisent ne

TYMPAN DU PORTAIL MÉRIDIONAL
(Le Couronnement de la Vierge)

deux autres, moins largement tendus, qui se réunissent sur le chapiteau octogone de fortes colonnes rondes annelées de dix-neuf mètres de hauteur sur plus de deux mètres de diamètre; comme ces colonnes semblent se rapporter — on le verra plus loin — à la division du transept en deux nefs, on a cru souvent qu'elles avaient été introduites à leur place postérieurement à la construction de la coupole.

La coupole du chœur est couronnée à l'extérieur par la construction octogonale de 1878 qui a pour base l'ancienne galerie romane du XIIe-XIIIe siècle; au-dessus de celle-ci, un étage de hautes baies ouvertes à tous les vents, puis un petit étage d'arcades aveugles que surmonte enfin la pyramide de la toiture.

Le transept. — Il n'est pas probable que le commencement de la construction du transept soit antérieur au milieu du XIIe siècle; les travaux se prolongèrent jusqu'au milieu du XIIIe. Le transept marque le passage du style ancien au style nouveau; on y trouve des témoins du roman qui s'achève et du gothique qui commence : un portail roman, aveuglé, dont nous reparlerons en détail, et des arcatures gothiques; aux nervures des voûtes, des profils de diverses époques, prismatiques dans le bras sud, déjà en boudins amincis qu'arrête un léger méplat, dans le bras nord; deux roses, au haut de chacun des murs de clôture du sud et du nord, mais, au nord, étrésillonnées en arcatures rayonnantes, au sud, formées par deux séries circulaires de petits cercles autour d'un œil central; des colonnes de l'une et l'autre époques, sans parler des morceaux inachevés où se devine l'hésitation des maîtres entre les deux styles.

Du reste, malgré la différence des temps et des styles entre

lesquels s'est répartie la construction du transept, l'unité de plan n'en est pas absente. Des arcs aveugles en plein cintre d'égale hauteur divisent en deux parties chacun des bras du mur est; deux de ces arcs, les plus proches du chœur, de chaque côté, surmontent les entrées des chapelles contiguës au transept, vers l'est (chapelle Saint-André et chapelle Saint-Jean-Baptiste); les deux autres contournent, l'un, l'horloge astronomique (depuis la fin du XVIe siècle), l'autre, le vieux portail roman. Chacun des bras du transept est voûté de quatre croisées d'ogives autour d'un appui commun : un pilier rond à chapiteau octogone roman, dans le bras nord du transept; dans le bras sud, un pilier flanqué de quatre colonnes engagées, entre lesquelles s'élèvent trois étages de statues, et qui est connu sous le nom de *Pilier des Anges*.

La ligne droite formée par ces deux piliers et par les deux colonnes qui divisent les grands arcs latéraux du chœur, partage ainsi le transept en deux nefs sur toute sa longueur. Piliers et colonnes ont d'ailleurs été considérés les uns et les autres comme une marque du changement qui s'opéra au cours du travail, entre le projet et l'exécution, entre le dernier quart du XIIe siècle et le deuxième quart du XIIIe. En effet, la lourdeur des colonnes abandonnées qui figurent encore au mur ouest de chacun des deux bras du transept, surtout les contreforts extérieurs qui s'avancent en saillie hors des deux portails et que ne justifient pas suffisamment les voûtes actuelles, sont autant de souvenirs probables, à défaut de renseignements historiques, d'un ancien projet qui aurait consisté à jeter une voûte unique sur chaque bras du transept. La construction en quatre croisées d'ogives qui succéda en fait au projet délaissé, provoqua la nécessité d'un soutien central : d'où, certainement, le Pilier des Anges et son

correspondant sans sculptures du bras nord ; d'où également, aux yeux de quelques-uns, les deux fortes colonnes annelées du chœur : car, d'une part, elles sont plus hautes que les piliers de soutien des quatre angles, — d'autre part, la croisée, dans ce système de construction, communique généralement par une arche unique avec les ailes, et il est peu probable que le projet primitif ait été en contradiction avec cette règle : deux raisons qui confirmeraient l'introduction ultérieure des deux colonnes sous les arcs latéraux du chœur, comme conséquence de la division du transept en deux nefs, mais qui pourtant demeurent trop exclusivement théoriques pour être convaincantes ; il ne semble pas que l'examen de la structure même de cette partie de l'édifice leur laisse une suffisante autorité, et les plus récents historiens de la cathédrale se sont prononcés contre cette opinion.

Le Portail roman. — Du début de la construction du transept le témoin le plus curieux se trouve dans le bras nord : c'est ce Portail roman du mur de l'est, qui encadre maintenant un admirable baptistère du xve siècle. Fermé au fond — à une époque ultérieure — par une baie aveugle en tiers point qui se divise, au-dessous d'une rose à quatre lobes, en deux baies secondaires, le portail est lui-même de construction essentiellement romane. Surmonté d'un fronton triangulaire, il est constitué par une suite de boudins en plein cintre en retrait les uns sur les autres, qui portent sur les chapiteaux de colonnes engagées, dont les bases n'ont pas encore de griffes. La ligne des chapiteaux de droite présente un dessin continu : à la suite d'une sirène allaitant son petit, des oiseaux s'entrelacent par leurs cous et leurs queues. De même les chapiteaux de gauche ont leurs dessins liés : des

rubans garnis de pointes de diamants se nouent les uns aux autres; des figures tournées vers le sol reçoivent les extrémités des rubans, au premier et au dernier chapiteau.

Quelle était la destination de ce « portail »? On a fait maintes hypothèses sur ce point; aucune n'a jusqu'ici triomphé absolument. Ancien portail du bras nord du transept qu'on aurait transporté à sa place actuelle? Mais, en examinant de près sa structure, on a constaté qu'il faisait corps avec le massif du mur. Ancien portail d'une chapelle qui aurait été contiguë à la grande église? Mais il n'en reste pas de traces historiques ou architecturales péremptoires. Porte d'entrée vers le *Bruderhof*, l'enclos des chanoines qui s'allongeait du nord au sud sur tout l'orient de la cathédrale? Peut-être : il semble en tout cas certain que ce portail a toujours occupé la place où il est maintenant et qu'il a toujours fait partie de l'architecture intérieure; rien ne s'oppose donc, en ce qui le concerne, à l'usage que lui attribue cette dernière hypothèse; mais, comme il n'est pas probable que le Bruderhof ait toujours, lui, occupé son emplacement actuel, qu'il n'y fut établi peut-être qu'à une époque postérieure à la construction du portail, qu'enfin les vraies communications entre le transept et le Bruderhof sont constituées par les deux chapelles Saint-André et Saint-Jean-Baptiste, la raison d'être du portail roman comme porte d'entrée du cloître, apparaît moins évidente. D'ailleurs, la richesse même de son ornementation ne serait-elle pas singulière, pour un portail intérieur? Il y en a bien un autre exemple, mais postérieur, lointain, et qui ne prouve rien pour Strasbourg : c'est, à la cathédrale de Burgos, la porte qui conduit du transept méridional au cloître (deuxième moitié du XIIIe siècle). Il reste plus probable qu'en réalité le portail roman du tran-

sept de Strasbourg ne servit jamais de porte. On a remarqué, dans le mur correspondant de l'autre bras du transept, derrière l'horloge actuelle, des traces d'un arc roman analogue, à propos duquel il existe même un témoignage historique : l'allusion d'un chroniqueur à une niche qui se trouvait à cet endroit et qui abritait un tombeau du Christ. Il n'y a aucune raison pour qu'au croisillon nord le portail roman n'ait pas également abrité un autel, ou même peut-être un baptistère, comme aujourd'hui : le mur est de la cathédrale de Spire, contemporain de celui qui nous occupe, offre le même exemple de deux niches avec deux autels [1].... Discussion un peu longue, mais qu'on ne peut se dispenser d'exposer, parce qu'elle est toujours ouverte, — et que le portail qui en est l'objet mérite de retenir l'attention.

Le Pilier des Anges. — La construction la plus intéressante du bras sud, est, au contraire, une œuvre gothique : c'est ce Pilier des Anges où vient s'appuyer le centre des voûtes de cette partie du transept. Il remonte au deuxième quart du XIIIe siècle, entre 1230 et 1250. C'est un pilier garni de quatre colonnes engagées, dont les bases circulaires en surplomb sont soutenues par de fines consoles de feuillages. Entre ces colonnes, — au-dessus de quatre socles où sont figurés les attributs traditionnels des Évangélistes, l'ange, le lion, le bœuf et l'aigle, — quatre autres colonnes s'élèvent, interrompues par trois étages de statues. D'abord, ce sont les Évangélistes eux-mêmes, en longs vêtements à multiples plis, les phylactères à la main ; au-dessus d'eux, quatre anges sonnant de la trompette ; puis, au sommet, le Christ, et trois

1. Voir Dehio, *ouv. cité*, p. 164-168.

anges portant les instruments de la Passion : l'ensemble figure un Jugement dernier en raccourci. Ces statues offrent plus d'un caractère commun avec l'Église et la Synagogue du portail sud, avec d'autres manifestations encore de la sculpture française contemporaine : on a remarqué, comme dans les statues de l'Église et de la Synagogue, la grâce des plis, les corps apparaissant sous la finesse ondoyante du vêtement, on a rappelé, à leur propos, les draperies des statues des portails de Chartres et les visages des Apôtres du tympan de la Vierge à Notre-Dame-de-Paris. Elles restent d'ailleurs artistement subordonnées à leur destination architecturale : les statues des quatre Évangélistes sont comme engagées dans le Pilier; les anges du deuxième rang, dont le visage tranquille souligne encore l'inutilité de leur geste, tiennent leurs trompettes basses, et leurs ailes d'ornementation pure s'appuient modestement aux colonnes voisines; chez ceux du haut, la partie inférieure du corps est à peine traitée, parce qu'elle disparaît pour l'œil dans l'harmonie du mouvement général.

Le gros pilier de l'avant du chœur, à l'entrée du bras sud du transept, porte plusieurs épitaphes : Jean de Pfettisheim (1368), Rodolphe de Lüttishofen (1411), et, plus intéressantes, deux de celles qui furent faites pour Geiler de Kaysersberg. La mort de Geiler au commencement du XVIe siècle provoqua en effet une véritable floraison d'épitaphes dont il était le héros : les littérateurs du temps, Beatus Rhenanus, Wimpheling, Jean Botzheim, Sébastien Brandt, célébrèrent à l'envi, sur le mode classique, les vertus du grand prédicateur, qu'ils comparaient à Périclès, à Socrate, à Numa Pompilius, et pourtant, sur sa pierre tombale, au pied de la chaire, on se contenta, dit-on, de graver la simple inscription chrétienne : « *Anno Domini ...Requiescat anima ejus in pace!* »

Mais des projets plus pompeux tout n'a pas disparu, et ce gros pilier de l'entrée du transept garde fidèlement, d'une part, les deux premiers distiques de l'épitaphe composée par Sébastien Brandt, sur la prière des religieux de Saint-Jean avec lesquels Geiler avait été très lié pendant sa vie et qu'ils firent placer à la cathédrale à leurs frais[1] ; d'autre part, l'épitaphe qu'ils avaient apposée en souvenir de lui dans leur propre église et qui fut, après la destruction de celle-ci en 1633, transportée à la cathédrale[2].

Dans le même bras sud, devant le mur ouest, en face du Pilier des Anges, la statue (moderne, par Friederich) de l'évêque Wernher contemplant à ses pieds ce qui fut *sa* cathédrale et dont il ne reste plus grand'chose : « Son regard, dit spirituellement le chanoine Dacheux, semble chercher des formes qu'il ne retrouve plus, et peu s'en faut qu'on ne croie l'entendre murmurer tristement : *Etiam periere ruinæ!* » — Au mur opposé, à l'est du Pilier, l'horloge[3].

La chapelle Saint-André. — Dans le même mur, entre l'horloge et le chœur, s'ouvre la chapelle Saint-André. Ce mur est, à lui seul, une superposition d'architectures de plusieurs siècles. Au-dessous du grand arc aveugle dont le cintre apparaît dans le mur — un des quatre grands arcs que nous

1. Les lettres initiales des vers alternativement en rouge et en bleu ;

« *Quem merito defles, urbs Argentina, Joannes*
Geiler, Monte quidem Caesaris e genitus,
Sede sub hac recubat quam rexit praeco tonantis
Sex prope lustra docens verba salutifera. »

2. En noir sur fond d'or :

« *Johanni Geiler Keyserspergio...* »

3. Voir p. 172.

avons signalés, contemporains de la construction, se répétant sur tout le mur est du transept, — trois ouvertures en tiers point ont été percées, au XIIIe siècle, celle du milieu dépassant les autres; elles reposent sur des colonnes à jolis chapiteaux feuillagés, devant lesquelles s'étend une balustrade du XVe siècle; au coin de ce balcon, vers le chœur, un personnage en costume du temps s'appuie, le visage curieusement tendu vers le Pilier des Anges; puis, sous le balcon, se dessinent encore les traces d'une ancienne ouverture cintrée dans le mur, laquelle se dédouble un peu plus bas en deux voûtes également cintrées de chaque côté d'un robuste pilastre, trois colonnes dégagées recevant ces pleins cintres sur des chapiteaux qui rappellent encore ceux de la partie occidentale de la crypte : cubiques, mais divisés en deux sur chaque face et ornés de filets gracieux contournant les bords; les bases ont des griffes encore simples comme dans la même partie de la crypte.

Dans la surface murale qui s'étend au-dessus de cette double voûte apparaît encore avec beaucoup de netteté et de couleur une belle fresque de la fin du XVe siècle ou du début du XVIe. Des rares fresques d'Alsace, les unes cachées par le badigeon, les autres, à Strasbourg, détruites pendant le bombardement de 1870[1], c'est la seule qui subsiste. Elle forme un triptyque. Au milieu, la Naissance du Christ : dans une cabane en ruines, la Vierge à genoux, devant l'Enfant couché sur un pan du manteau, dont elle tient un autre pan pressé sur sa poitrine: les mains jointes, les yeux baissés, comme en prière vers l'Enfant; derrière elle, à sa gauche, Joseph approche, le chapeau à la main, à petits pas; plus loin, deux bergers, têtes

1. La *Danse macabre*, du Temple-Neuf.

CATHÉDRALE DE STRASBOURG

PORTAIL SEPTENTRIONAL

nues, se recueillent; de l'autre côté, au premier plan, un bœuf et un âne; au fond, un paysage éclairé, des montagnes, des rochers, des arbres, un berger qui reçoit du ciel l'ange messager de la bonne nouvelle. Il y a autant d'harmonie dans les couleurs que d'expression dans les physionomies. Dans les panneaux du triptyque, un saint évêque et saint André.

L'œuvre n'est sans doute pas de Martin Schœngauer lui-même, car on ne connaît rien de lui comme peintre de fresques; en outre, quelques détails semblent postérieurs à la date de sa mort (1491), comme les effets de lumière de la campagne, et surtout, aux panneaux du triptyque, la forme Renaissance des encadrements purement ornementaux, où n'apparaît guère, comme dans les ornements habituels de Schœngauer, le souvenir des feuillages naturels. Mais Schœngauer a certainement servi de modèle au peintre de cette fresque : des plis de vêtement, des attitudes (la lente démarche de Joseph arrivant derrière la Vierge), l'Enfant couché sur un coin du manteau, se retrouvent exactement dans des estampes du maître colmarien[1].

La chapelle Saint-André, dont la construction doit être située dans le dernier quart du XIIe siècle et le premier du XIIIe, est une chapelle à trois nefs de trois travées chacune, formant comme un grand carré autour d'un carré central. Les travées sont séparées par des doubleaux à larges bandeaux. Sur les neuf voûtes, six sont des voûtes d'arêtes, mais d'arêtes à peine marquées; les trois autres (dans la nef du milieu, la voûte de la travée centrale et celle de l'est, au-dessus de l'autel, — dans la nef du sud, celle de l'est également) sont soutenues par des arcs ogifs en boudins épais, qui, dans la voûte du

1. E. Polaczeck, *Ein Wandbild im Strassburger Münster*, dans *Str. M.-Bl.*, II, 1905.

carré central, se croisent auteur d'un gros oculus de lourd profil également. Celle-ci repose sur quatre puissantes colonnes dont les bases ioniques romanisées sont pourvues de griffes fortement accentuées; les chapiteaux romans de larges feuilles d'acanthe que dépasse aux angles le rouleau ionien, sont surmontés de hauts tailloirs carrés où viennent retomber, en s'y confondant à la base, les bandeaux des arcs doubleaux, les boudins des arcs ogifs de la voûte centrale et des voûtes de l'est, et les arêtes des autres. Au nord, la retombée des voûtes se fait sur deux colonnes pareilles à celle du centre, mais engagées dans le mur; au fond de la chapelle, sur des consoles du même style que les chapiteaux des colonnes[1].

On voit aux murs de la chapelle plusieurs épitaphes. Au mur du nord, celles de Jean, prince palatin du Rhin et de Bavière (1487), d'un autre Jean, qui fut baron de Brandis et qui n'est plus qu' « ombre et poussière » : « *pulvis et umbra* » (1512). Au mur du sud : le mausolée de François-Adolphe, comte de Rittberg, grand-doyen de la cathédrale (mort en 1690), — surmonté de son buste en marbre, le rabat au cou, les épaules couvertes d'un camail fourré. Du même côté, plus près de l'entrée de la chapelle, sous un dais dont le dessin et l'ornementation marquent le gothique finissant, un bas-relief représentant la Vierge avec l'Enfant sur les bras rappelle la mémoire de Jérôme et Melchior de Barby (l'un des deux mort en 1521); de chaque côté de la Vierge, les donateurs à genoux, en costume ecclésiastique, patronnés auprès de la Vierge l'un par saint André, l'autre par saint Pierre; de chaque côté de la niche, les armoiries sculptées des défunts.

1. La chapelle Saint-André est surmontée d'une salle voûtée, dont la voûte fut refaite après avoir été défoncée lors de l'incendie de 1759

Sur la première colonne de la chapelle, à gauche en y entrant, une pierre enchâssée, portant des traces de couleurs (fond or, lettres rouges et bleues) : un grand seigneur, margrave de Bade et custode de la cathédrale, a été « donné aux vers comme une vile pâture » : « *vermiculis sum datus esca levis* » (1478).

La chapelle Saint-Jean-Baptiste. — La chapelle correspondante du bras nord du transept s'ouvre entre le Portail roman et le chœur, comme celle du bras sud entre le chœur et l'horloge. Ici aussi le grand arc de l'origine, encore visible dans le mur, domine la porte de la chapelle, mais il n'a pas été désaveuglé, et le tympan qui le remplit est divisé en deux pleins cintres secondaires (où l'on a gravé les dix commandements). Au-dessous, une porte ogivale contournée à l'intérieur d'un arc tréflé : c'est l'entrée de la chapelle Saint-Jean-Baptiste.

Un peu moins ancienne que la chapelle Saint-André (elle avait été bâtie à la même époque, mais dut être rebâtie au milieu du XIIIe siècle), la chapelle Saint-Jean-Baptiste forme, comme l'autre, un grand carré constitué par trois nefs de trois travées chacune autour d'un carré central. Mais toutes les travées sont ici voûtées d'ogives, dont les arcs se croisent sur des clés de feuillages, excepté devant l'autel, où la clé de voûte porte une figure de saint Jean-Baptiste avec l'Agneau, contournée de l'inscription : *S. Iohnes. Bapta. Eccle. Agnus. Dei.* Tous ces arcs, ogifs comme doubleaux, sont à fortes moulures prismatiques. Les quatre colonnes qui soutiennent la voûte centrale offrent deux aspects différents : les unes et les autres sont de type roman, avec des chapiteaux à crochets gothiques primitifs, surmontés de minces tailloirs carrés, aux angles

coupés, où les arcs des voûtes retombent sans s'y confondre; mais, tandis que les deux colonnes de l'est, devant l'autel, sont monocylindriques, les deux autres sont constituées par un faisceau de quatre colonnes engagées les unes dans les autres. Au sud, la retombée se fait sur des colonnes pareilles aux deux premières, mais engagées dans le mur; aux autres côtés, sur des consoles, dont l'une (à côté de l'autel, vers le sud) présente un personnage sculpté qui s'affaisse sous le poids des arcs auxquels son épaule sert de soutien.

Cette chapelle renferme, creusé dans le mur sud, du côté de l'est, le tombeau de l'évêque Conrad de Lichtenberg (mort en 1299), dont l'édification est attribuée à Erwin. Sous un baldaquin à trois compartiments que surmontent des pignons ajourés, la statue de l'évêque, en habits pontificaux, est étendue sur un plateau de pierre dégagé du sol; la tête repose sur un coussin, les pieds s'appuient sur un lion. Les formes architecturales de ce monument ressemblent assez aux arcades aveugles qui ornent la partie inférieure du vestibule occidental de la cathédrale, œuvre d'Erwin, pour qu'on puisse croire, conformément à la tradition, que la conception en est due au même maître; la tradition n'est pas invraisemblable non plus, qu'il ait voulu laisser une image de lui-même dans la petite figure sculptée, assise, d'ailleurs difficile à voir et plus encore à distinguer, qui se cache contre le dernier pied du tombeau près du mur de l'est. L'épitaphe, au milieu du mur de la niche, rappelle les qualités séculières de Conrad[1] et ses vingt-cinq années d'épiscopat.

Dans le mur, du même côté, un beau groupe du xve siècle : le buste de la Vierge, celui du donateur et, entre eux, l'Enfant,

1. « ...*Qui omnibus bonis conditionibus, quæ in homine mundiali debent concurrere, eminebat...* »

CATHÉDRALE DE STRASBOURG

VUE DE LA NEF

qui se retient au vêtement de l'une et touche de sa main les mains en prière de l'autre. — Près de l'entrée, quelques épitaphes, avec armoiries : Berthold de Henneberg (1495), Frédéric de Zollern (1436), Jean de Werdenberg (1486).

La chapelle Saint-Jean-Baptiste est surmontée d'un étage : une vaste salle — la salle capitulaire — qui comprend en réalité, comme la chapelle inférieure, trois nefs de trois travées chacune, mais qu'un mur (dont la porte est ornée de belles ferrures du XIVe siècle) divise en deux dans le sens de la largeur, formant ainsi un vestibule à la salle elle-même. Dans ce vestibule, on retrouve au mur les restes de la grande arcature romane que nous avons vue tout à l'heure du côté du transept. Les arcs des voûtes ont le même profil prismatique que ceux de la chapelle même; ils retombent, au centre, sur d'élégantes colonnes, plus minces que celles du bas, à jolis chapiteaux de feuillages; aux murs, sur des consoles, dont l'une est sculptée en une forte figure de géant. La salle est éclairée, à l'est (à l'extrémité de chacune des nefs) et au nord, par des fenêtres rondes surmontant de longues fenêtres géminées en tiers point.

Au fond de chacune des deux chapelles que nous venons de décrire (Saint-André et Saint-Jean-Baptiste), s'ouvre une porte par où elles communiquent avec la galerie appelée cloître qui fut construite en même temps que le séminaire au XVIIIe siècle, après la démolition et sur une partie de l'emplacement du cloître ancien. Le mur de clôture des deux chapelles prolonge de chaque côté le mur plat de l'abside dont nous avons parlé précédemment et forme avec lui la bordure de cette galerie du côté de la cathédrale; les deux portes de communication

des chapelles aboutissent précisément à la hauteur des deux extrémités de la galerie. La porte qui y conduit de la chapelle Saint-André forme sur ce cloître un beau portail roman, constitué par trois épais boudins en plein cintre, qui reposent directement, sans l'intermédiaire d'aucun chapiteau, sur des bases à fortes griffes, à hautes scoties entre deux tores nettement dessinés. La porte derrière la chapelle Saint-Jean-Baptiste est en tiers point, contournant un arc tréflé et reposant sur de fines colonnes à chapiteaux de crochets de feuillages, à bases circulaires qui présentent d'étroites scoties et qui débordent sur leurs socles.

Revenons de la chapelle Saint-Jean-Baptiste au bras du transept sur lequel elle s'ouvre. Le mur qui clôt ici le transept au nord, est percé d'une porte en plein cintre, qu'encadre un arc brisé et qui repose sur les chapiteaux de deux fortes colonnes engagées, chapiteaux à crochets de feuillages, sculptés de têtes aux coins. De chaque côté de cette porte, une arcature aveugle en tiers point encadre trois baies aveugles plus petites dont les cintres s'appuient sur des colonnes légères, à peine dégagées du mur de fond, avec des bases à griffes et des chapiteaux à crochets qui montrent aussi, aux coins internes de la première et de la dernière colonnes de l'arcature ouest, des figures humaines sculptées.

Cette porte conduit à la partie de l'édifice ajoutée en 1495 par Jacques de Landshut, et qui fut chapelle de Saint-Laurent avant d'être sacristie. Elle forme, du côté de cette sacristie, un portail qui fut autrefois extérieur. Il est possible qu'antérieurement — et cette présomption s'accorde avec quelques-unes de celles qu'a soulevées la question du Portail

roman — saint Laurent, patron de la paroisse, ait eu son autel dans le bras nord du transept, soit sous le Portail roman, soit dans une chapelle derrière ce Portail, et qui serait tombée en ruines à la fin du xve siècle; à ce moment on aurait transporté les offices paroissiaux jusqu'à l'extérieur même du transept, dans cette chapelle construite par Jacques de Landshut, entre le vieux portail du transept désormais reculé à l'intérieur et un portail extérieur nouveau qui sera le portail Saint-Laurent. — L'ancien portail extérieur devenu intérieur est un portail roman composé des trois tores en plein cintre qui reposent sur des colonnes engagées dont la base présente un cavet largement ouvert et le sommet de curieux chapiteaux simplement prolongés par des tailloirs d'une même hauteur; chapiteaux et tailloirs sont à feuillages : une légère couronne de feuilles stylisées à la base, qui se développent ensuite selon la nature vivante; c'est le commencement du naturalisme gothique. Dans le tympan, une Vierge assise avec l'Enfant sur ses genoux, entre deux groupes : les trois Mages, guidés par l'étoile, qui apportent leurs présents, — puis, de l'autre côté, s'en vont; aux pieds de la Vierge, un roi David jouant de la harpe. L'œuvre est moderne, mais refaite d'après le tympan ancien qu'on peut voir actuellement dans la galerie du séminaire derrière l'abside et qui a conservé très net le contour du relief détruit.

Près de la sacristie Saint-Laurent, addition de la fin du xve siècle, se trouve, à l'est, la sacristie des chanoines, addition du xviiie, — belle salle octogonale construite par Massol.

Les portails du transept. — Les portails du transept sont l'un, le plus ancien, l'autre, le plus jeune de la cathé-

drale : portail roman à l'extrémité du croisillon sud, portail d'un gothique tardif à l'extrémité du croisillon nord prolongé, — l'un, la porte de l'Horloge, l'autre, le portail Saint-Laurent.

La porte de l'Horloge. — Le portail roman s'élève au-dessus d'un large perron entre l'avancée des deux contreforts du croisillon. Il est composé de deux portes juxtaposées, en plein cintre, qui correspondent à la division du transept en deux nefs. Ses formes et son ornementation marquent une parenté non douteuse avec d'autres portails d'Alsace : église Saint-Pierre-et-Saint-Paul à Sigolsheim, église de Kaysersberg, église Saint-Léger à Guebwiller, et surtout avec le portail nord de Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Neuwiller. Les boudins en plein cintre de chacun des deux arcs du portail retombent, dans les ébrasements des deux portes, sur douze colonnes à chapiteaux de crochets de feuillages, par l'intermédiaire de hauts tailloirs dont les uns, ceux de l'est et de l'ouest, sont constitués par des plateaux superposés que séparent des cavets bien marqués, les autres, ceux du centre, par des cubes de feuillages légèrement dessinés qui rappellent les chapiteaux que nous avons déjà vus au portail (extérieur devenu intérieur) de l'autre croisillon. En outre, de chaque côté, deux colonnes en retour, annelées.

Ce sont ces douze colonnes des ébrasements, arrêtées alors à la moitié environ de leur hauteur actuelle, qui servaient de support aux statues des Apôtres disparues pendant la Révolution ; l'un d'eux (celui du milieu dans le groupe de l'ébrasement de gauche de la porte de droite)[1], tenait à la main une banderole avec ces mots : « *Gratia divinæ pietatis adesto Savinæ*

1. Ces indications sont données par rapport au spectateur ; il en sera ainsi dans toute la suite de cette description.

de petra dura per quam sum facta figura », qui, par la vertu d'un contresens, a longtemps fait croire que ces douze statues, et peut-être aussi celles de l'Église et de la Synagogue, étaient l'œuvre de la fille d'Erwin de Steinbach : *Savinæ de petra dura,* Sabine de *Pierre-dure,* Sabine de *Steinbach,* au lieu de *de petra dura per quam sum facta,* par qui j'ai été faite en pierre, par qui j'ai été sculptée. La légende pouvait être jolie, unissant ainsi, par un lien familial touchant, le chef-d'œuvre de la statuaire au chef-d'œuvre de l'architecture ; malheureusement pour elle, l'architecture de la façade occidentale, l'architecture d'Erwin est postérieure d'un demi-siècle au moins aux statues du portail latéral sud.

Entre les deux portes du portail, un ensemble entièrement refait : le roi Salomon, assis, en costume royal, tenant des deux mains un glaive encore renfermé dans son fourreau ; au-dessous de lui, comme support, les deux mères de la Bible se disputant l'enfant vivant ; au-dessus, entre deux petits anges, une demi-figure du Christ avec nimbe crucifère, bénissant de la main droite, tenant le globe de la main gauche.

De chaque côté du portail, entre les dernières colonnes des ébrasements et les colonnes annelées en retour, s'élèvent les statues, justement célèbres, de l'Ancien et du Nouveau Testament. On sait que ces représentations furent fréquentes alors : on en rencontre maintes fois le motif sous forme de grandes statues indépendantes, à Reims, à Paris, à Saint-Seurin de Bordeaux, à Worms, à Bamberg, à Fribourg, et aussi sur des miniatures, des vitraux, dans des détails de sculpture, comme ces deux petites figures, l'une assise, l'autre affaissée, au-dessous des plateaux de la balance que tient l'archange Saint-Michel du tympan de la porte du Sauveur de la cathé-

drale d'Amiens[1]. Il serait inutile et même inexact, pour expliquer le grand nombre de ces figures, de rappeler comme Viollet-le-Duc[2] les persécutions contemporaines contre les Juifs : des souvenirs peuvent s'en rencontrer ailleurs, dans la liturgie, la littérature, les représentations scéniques, mais, pour les types que la statuaire de cette époque nous a transmis, le seul développement du thème religieux sur lequel s'exerçaient les artistes, suffit à expliquer la quantité et la qualité de ces représentations : la figuration parallèle des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament est constante alors — nous y reviendrons plus loin[3], — le sacrifice d'Abraham appelle la Passion du Christ, le salut de Jonas la Résurrection, l'Ancienne Loi morte la Nouvelle Loi vivante; et si l'animosité contre les Juifs avait été la raison de ces représentations de l'Église triomphante en face de la Synagogue vaincue, on aurait trouvé pour celle-ci quelque aspect mons-

1. Durand (Georges), *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens* (Amiens, Yvert et Tellier, gr. in-4°, 1901), t. I, p. 372.

2. Viollet-le-Duc, *ouv. cité*, tome V, p. 155 et suiv. ; art. : Église *personnifiée* : « ... Les statues de l'Église et de la Synagogue, mises en parallèle et occupant des places très apparentes, ne se trouvent que dans les villes où il existait, au moyen âge, des populations juives nombreuses... ...Ces représentations paraissent avoir été faites... pendant la période particulièrement funeste aux Juifs, celle où ils furent persécutés avec le plus d'énergie en Occident. » Il cite d'ailleurs Chartres et Reims comme des villes où il y avait peu ou point de Juifs, et où de pareilles statues n'existent pas. On peut remarquer plus d'une erreur dans ces diverses affirmations; d'abord, les Juifs paraissent avoir été assez nombreux, à Chartres et à Reims; ensuite, à Reims ces statues existent, et à Chartres elles ont existé jusqu'à la Révolution (voir Bulteau, *Monographie de la Cathédrale de Chartres* (Chartres, Selleret, 1888, in-8°), t. II, p. 230). Mais, d'autre part, à Troyes, à Metz, où les Juifs étaient nombreux, il ne semble pas qu'il y ait eu de grandes statues en parallèle de l'Église et de la Synagogue. (Voir P. Hildenfinger, *La Figure de la Synagogue dans l'art du moyen âge*, dans : *Revue des Études Juives*, t. xlvi, n° 92, avril-juin 1903; — H. Gross, *Gallia Judaica*, trad. par M. Bloch, Paris, Cerf, 1896, in-8°).

3. Voir p. 127, 135, 140.

trueux, on ne lui aurait pas donné la même grandeur et la même beauté qu'à l'Église.

L'Église et la Synagogue de Strasbourg sont deux admirables types de la statuaire française du XIIIe siècle. Elles ne rappellent que par quelques détails traditionnels (le calice, la croix, — les yeux voilés) l'Église et la Synagogue qui figurent dans les célèbres miniatures du *Hortus deliciarum*[1] antérieures de quelques années seulement, Église assise sur une bête à quatre têtes symbolisant les Évangélistes, Synagogue sur un âne trébuchant, et dont on retrouve le souvenir dans un tympan du gâble, également contemporain[2], qui surmonte la porte méridionale de la cathédrale de Worms. Elles n'ont rien non plus de l'agitation sans grâce de l'Église et de la Synagogue, contemporaines encore[3], qui figurent au porche septentrional de Magdebourg. Elles sont au contraire très voisines, avec quelques différences de détail, de celles de Paris (refaites[4], aux deux côtés de la porte principale de Notre-Dame, sur la face des contreforts), de Reims (près de la rose

1. Voir pl. XXXVIII de l'édition du *Hortus deliciarum* de l'abbesse Herrade de Landsberg, publiée par A. Straub et G. Keller (Strasbourg, 1879-1899, gr. in-fol.). Herrade de Landsberg, abbesse du couvent de Hohenburg (en Alsace, sur le mont Sainte-Odile) a laissé sous ce titre le manuscrit, avec de nombreuses illustrations, d'une sorte d'encyclopédie des connaissances de son temps (2e moitié du XIIe siècle). L'original du *Hortus deliciarum* a péri dans l'incendie de la Bibliothèque municipale de Strasbourg, lors du bombardement de 1870. A défaut du texte, impossible à reconstituer, la Société pour la Conservation des Monuments historiques d'Alsace décida, en 1873, de publier les miniatures d'après les calques existants; le soin de cette publication fut confié au chanoine Straub, puis, après la mort de celui-ci, au chanoine Keller.

2. Milieu du XIIIe siècle.

3. 1200-1240.

4. Et dans la mesure où, ainsi refaites, elles peuvent servir de terme des comparaison. Voir A. Michel, *ouv. cité*, II, 2, p. 762.

du transept méridional), de Bamberg aussi (au-dessus du Portail des Princes), dont la statuaire, plus que toute autre en Allemagne, appartient, quoique avec des attitudes un peu contournées et quelque désordre dans les mouvements, à la tradition française du XIIe et du XIIIe siècles.

L'Église est à gauche[1], debout, couronnée, les cheveux ondulant jusqu'aux épaules, tenant dans la main gauche le calice, appuyé au corps, la croix processionnelle dans la main droite. Sa robe, serrée à la taille par une ceinture, descend jusqu'aux pieds en longs plis; un manteau, retenu sur la poitrine par une agrafe, lui couvre les épaules. Elle regarde à droite, vers la Synagogue, d'une physionomie assurée, fière de la victoire, non sans quelque douceur compatissante. Au côté opposé du portail, la Synagogue, les yeux bandés, la tête penchée, sans couronne, la robe et la ceinture pareilles à celle de l'Église, mais sans manteau, la lance brisée en quatre tronçons dans le bras droit, la main gauche retenant difficilement les tables de la loi qui lui échappent : c'est la Loi vaincue, en face de la Loi triomphante. Dans l'une et l'autre, même harmonie des lignes, même souplesse du corps, même grâce, ondoyante et comme transparente, dans les plis du vêtement, — et même simplicité de moyens : les corps également droits, mais l'un solidement appuyé sur la croix, l'autre affaissé, la hampe brisée ne le soutenant plus; la tête, droite, chez l'une, et qui ne craint pas un regard contraire, baissée, chez l'autre, et qui s'accorde avec l'abattement qu'indiquent les membres las. — L'une et l'autre sont abritées par des dais (refaits) avec ces inscriptions, postérieures aux

1. Les deux statues qu'on voit actuellement au portail sont des reproductions. Les originaux sont au musée de l'Œuvre Notre-Dame, presque en face du portail, de l'autre côté de la Place du Château. Voir p. 184.

CATHÉDRALE DE STRASBOURG

UNE NEF LATÉRALE

statues, et d'ailleurs refaites aussi : « *Mit Christi blut uberwund ich dich* » (« *Par le sang du Christ je triomphe de toi* »), pour l'Église, et : « *Dasselbig blut erblendet mich* » (« *C'est le même sang qui m'éblouit* »), pour la Synagogue; l'une et l'autre reposent sur des consoles sculptées, refaites : au-dessous de l'Église, une femme dans une attitude suppliante; au-dessous de la Synagogue, deux enfants nus.

Les tympans des deux portes sont partagés chacun en deux zones sculptées. Les deux reliefs supérieurs sont anciens, les deux autres refaits.

Le relief supérieur de la porte de gauche, encadré de branches de vignes, est le plus célèbre : c'est cette admirable Mort de la Vierge dont Eugène Delacroix, dit-on, avait fait faire un moulage qu'il se plaisait, dans ses derniers jours, à contempler passionnément pendant des heures entières. On connaît la légende du Christ assistant aux derniers moments de sa Mère : tous les Apôtres, des lieux où ils prêchaient, transportés soudain auprès de Marie mourante, puis l'arrivée de Jésus lui-même. La Vierge, étendue sur un lit à pieds droits, est couverte d'une vaste draperie qui dessine le corps. Deux Apôtres soutiennent, l'un la tête, l'autre les pieds de la Vierge; les autres Apôtres entourent la couche funèbre; au milieu d'eux, Jésus, la tête auréolée d'un nimbe crucifère, penchée vers la Vierge, fait de la main droite le geste de bénédiction, et de la main gauche, tient une petite figure habillée d'une longue robe et les mains jointes, qui, suivant l'habitude des sculpteurs et des peintres du moyen âge, représente une âme, ici, l'âme de la Vierge. Au pied du lit de la Vierge, une femme, prostrée, tend ses regards vers le visage de la mourante et tord ses mains en un geste de douleur et de supplication. Il y a là une relation évidente, par la

filière des fresques et des mosaïques byzantines, sans doute, avec les modèles classiques : on constate, dans la draperie, au lieu du système gothique, une imitation très nette de l'antiquité ; dans les visages, une beauté grave, émue, douloureuse, un peu de manière dans certains détails d'attitude ; un groupement très habile, les regards de tous et comme leurs pensées dirigées harmonieusement vers la figure centrale de la Mère expirante, tout un mouvement pittoresque qu'on ne trouve pas au tableau analogue du tympan de la porte de la Vierge de Notre-Dame de Paris.

L'autre relief supérieur, celui de droite, encadré de petites roses, est traité dans le même style (beaucoup de morceaux refaits). C'est le Couronnement de la Vierge. La Vierge est assise sur le même banc que Jésus ; Jésus lui impose la couronne, et bénit ; les mains de la Vierge font un geste d'humilité. De chaque côté, un ange debout, penché vers le groupe, élève vers lui l'encensoir. Tandis que les deux anges rappellent un peu ceux de Laon, le Christ et la Vierge rappellent précisément ceux de Paris (au même tympan de la Porte de la Vierge) et de Chartres (au tympan central du portail septentrional) : les attitudes sont très voisines, quoique la position réciproque des deux personnages diffère, la Vierge étant à la gauche du Christ, au tympan de Strasbourg, à sa droite dans ceux de Paris et de Chartres [1].

Les deux reliefs inférieurs, refaits, et sans intérêt, représentent, celui de gauche, les Apôtres conduisant au sépulcre le corps de la Vierge ; celui de droite, l'Assomption.

1. On voit, à Strasbourg même, rapporté dans un mur à l'intérieur du temple Saint-Thomas, un *saint Thomas touchant les plaies du Christ*, de même dimension, de même forme et de même style que la *Mort* et le *Couronnement de la Vierge* de la cathédrale.

Au-dessus de la légère corniche qui passe par-dessus le portail, quatre fenêtres s'ouvrent, deux de chaque côté, correspondant ainsi aux deux portes du portail, — fenêtres en tiers point, dont les arcs reposent sur trois colonnes pour deux fenêtres. Le large espace qui sépare les deux paires de fenêtres, au milieu de la façade, est occupé par une Vierge debout (moderne), son Fils dans les bras, entre deux saints plus petits, l'un, qui lit dans un livre, l'autre, saint Laurent, enant le gril. Cette Vierge remplace ici celle qui, primitivement placée (1439) au sommet de la flèche, en avait été descendue en 1488 et qui fut sans doute détruite pendant la Révolution. Sur le dais qui abrite la Vierge repose le cadran de l'horloge, de forme carrée; aux angles, de petits génies, et des dates : MDXXXIII, 1572, 1603, 1669.

Au troisième étage, dans l'espace entre les deux balustrades de la fin du xve siècle qui le limitent, deux arcs brisés encadrent les deux grandes fenêtres rondes avec leur couronne double de petits cercles autour d'un oculus central à huit lobes, que nous avons vues déjà de l'intérieur du transept [1]. Au centre de la balustrade inférieure, une curieuse figure sculptée, un vieillard en costume du temps (fin du xve siècle), la tête et le haut du corps penchés au-dessus d'un cadran solaire. Entre les deux fenêtres, juste au-dessous de la balustrade supérieure, un saint évêque, Arbogast, de grande dimension, qui prolonge et achève la ligne médiane commencée à l'étage inférieur par le roi Salomon, continuée à l'étage intermédiaire par la Vierge debout et le cadran de l'horloge.

Enfin, au-dessus de la dernière balustrade, un fronton

1. Même fenêtre ronde avec oculus central et couronne de petits cercles, au-dessus de la porte du temple Saint-Thomas.

triangulaire (avec un cadran solaire encore) entre deux pignons octogonaux surmontés de fleurs en croix qui se terminent par des fleurons.

L'ensemble de cette façade est limité par les deux solides contreforts du croisillon, qui aboutissent également, en haut, à ces pignons. Au pied du contrefort de gauche (ouest), s'élève la statue de Sabine; au pied de celui de droite (est), la statue d'Erwin; toutes les deux sont des œuvres modernes, de Grass. Sur ce dernier contrefort est gravée une inscription qui date de la fin du XIIIe siècle : « *Dis ist die Maze des Ueberhanges* », « *Ceci est la mesure de la saillie* », et qui indiquait une sorte de mesure-étalon à observer pour ne pas faire surplomber exagérément les étages des constructions nouvelles de la ville. Au contrefort de gauche, sous un fronton qui est soutenu par deux colonnes et dont l'extrême fleuron est surmonté d'un chien accroupi, on voit un personnage debout, jeune, vêtu d'une longue robe et tenant un cadran solaire.

Le portail Saint-Laurent. — Le portail du croisillon nord est celui qui fut ajouté à la fin du XVe siècle et qui est connu sous le nom de portail Saint-Laurent. Au-dessus d'une porte carrée où se dessinent sur les montants des ornements de la Renaissance et que flanquent deux minces colonnes à chapiteaux finement ouvragés, un haut et large dais s'élève, saillant en demi-cercle, composé d'arcs entrelacés et découpés à jour, avec des gâbles surmontés de fleurons. Sous le dais, un groupe (refait par Vallastre) de quatre personnages, représentant le martyre de Saint-Laurent : le saint à demi étendu sur le gril; l'un de ses bourreaux lui tient les jambes, le deuxième le prend par les épaules, le troisième

LA MORT DE LA VIERGE

attise le feu. Au-dessus, dans le dais même, et à demi caché, un Christ également refait.

De chaque côté de la baie, cinq statues, du xve siècle. D'abord, sur des socles, à gauche et à droite du portail, et plus grandes que les suivantes, une statue de la Vierge et une statue de saint Laurent : la Vierge, debout, avec de longs cheveux, la couronne fermée sur la tête, le globe dans la main droite, dans le bras gauche l'Enfant, nu, assis, et qui tend les bras aux figures voisines; saint Laurent, couvert d'une longue chasuble, tête nue, la chevelure épaisse et bouclée, les yeux penchés vers un livre qu'il tient dans la main droite. Les huit autres statues sont disposées, par groupes de quatre, sur deux piliers, à droite et à gauche des deux précédentes, dans des niches surmontées de dais très allongés. Elles représentent, à gauche : un personnage imberbe, coiffé d'une toque, botté, les deux mains appuyées sur un bâton, — peut-être un des bergers de Bethléem, ou quelqu'un de la suite des rois Mages; — puis, les trois rois : l'un, imberbe, lippu, face de nègre, vêtements serrés au corps, soulevant sa toque de la main droite, tenant un vase de la main gauche, un collier avec une médaille lui descendant jusqu'au milieu de la poitrine, un chien à ses pieds; le deuxième, barbu, couronné, couvert d'un long manteau, portant un coffret dans ses mains; le dernier, tête nue, s'inclinant vers la Vierge et l'Enfant, leur présentant un vase en forme de ciboire; — à droite : un pape, coiffé de la tiare, tient un livre et la croix; puis, deux hommes, sans signes distinctifs, l'un imberbe, l'autre barbu, tous deux habillés de longues robes; enfin, un guerrier, les deux mains appuyées sur la garde d'une énorme épée. Statues contemporaines du portail qu'elles décorent, plus curieuses que belles,

avec des ondulations et des replis d'étoffes trop majestueux qui leur donnent quelque chose de factice, avec des recherches d'expression et d'attitude qui en soulignent le maniérisme.

De chaque côté du portail, au delà des groupes de statues, une fenêtre couronnée d'arceaux en accolades, qui se terminent par des flèches chargées de larges fleurons, comme ceux qui surmontent les arcs en accolade du dais central au-dessus du martyre de saint Laurent et la pointe des dais allongés qui abritent les statues latérales.

Au-dessus de ce portail et en arrière, au delà de la balustrade flamboyante qui le couronne, on aperçoit le deuxième étage du mur roman du transept, percé de deux fenêtres flanquées de petites colonnes et qui se terminent en tiers point. Plus haut, et séparées de ces fenêtres par une corniche, deux roses encadrées de feuillages autour de leurs moitiés supérieures; ce sont ces roses que nous avons déjà remarquées de l'intérieur du croisillon : un compartiment central à six lobes autour duquel viennent s'appuyer en rayons six colonnettes assez fortes et, dans leurs intervalles, six autres plus minces; une moulure ondulée en douze arcs cintrés relie les autres extrémités des douze colonnettes et dessine la circonférence extérieure des deux roses. A la hauteur de leur bord supérieur viennent s'appuyer les deux contreforts entre lesquels se développe toute la façade de ce croisillon, comme au côté sud.

Le troisième étage — celui des roses — est surmonté d'une galerie byzantine comme elles, formée de treize arcs cintrés reposant sur des colonnettes; puis, d'un pignon triangulaire, où court, le long des rampants, une arcature étagée, et qu'un œil-de-bœuf perce au milieu, encadré autour de sa moitié

supérieure et contenant un quatrefeuilles. De chaque côté du pignon, achevant les deux contreforts, deux gros clochetons gothiques à crochets et à fleurons.

III

LA NEF ET LES BAS-CÔTÉS

La nef. — Commencée au milieu du XIIIe siècle, la construction de la nef s'est achevée par la clôture des voûtes en 1275. L'incendie de 1298 a-t-il laissé la nef intacte? l'a-t-il au contraire détruite, en tout ou en partie? On a vu tout à l'heure (p. 19) que la question avait été souvent et longuement discutée, et que cette partie de l'œuvre ne dut probablement rien à Erwin. Sans doute le maître pourrait avoir profité de la destruction partielle pour réparer et modifier à la fois, pour surélever la nef, et faire en sorte qu'elle dépassât le chœur : le vaste tympan (où Steinheil en 1877 a peint le Jugement dernier), qui joint l'arc de la croisée du côté de la nef à la voûte de cette nef, donne la mesure de cette différence de hauteur : environ sept mètres. On vanta même maintes fois Erwin pour n'avoir pas poussé la construction plus haut encore : tandis qu'à Reims, à Amiens, à Cologne, la hauteur des voûtes est égale à trois fois au moins la largeur de la nef, elle n'est ici que du double. Ce goût des harmonieuses proportions lui venait, disent les uns, d'une maîtrise de soi très germanique et qui le rendait défiant à l'égard des audaces exagérées du gothique français; plus simplement, disent les autres, de ce qu'il ne pouvait pas aller plus haut à cause des constructions antérieures et sous peine d'enfermer dans la nef

des parties extérieures de l'ancienne tour du chœur : du moins l'a-t-on pensé sur la foi de trois modillons qui subsistèrent longtemps au haut du tympan de l'actuel Jugement dernier.... Mais maintenant qu'on croit que l'incendie de 1298 n'endommagea pas profondément la voûte et qu'il n'y eut que des réparations de détail, on n'a pas de raison pour attribuer à Erwin le mérite de conceptions harmonieuses qui doivent être antérieures à lui. La nef a dû être ce qu'elle est, d'un premier jet, et sans que le génie d'Erwin s'y soit employé à aucune transformation. Mais, de ce qu'Erwin n'a pas eu le mérite de cette œuvre, il ne s'ensuit pas que la beauté n'en soit due qu'au hasard, à la possibilité ou à l'impossibilité de faire concorder ensemble des constructions anciennes et des conceptions nouvelles. La largeur des bas-côtés égale à la moitié de la longueur des croisillons, l'entre-colonnement égal à la moitié de la largeur de la nef, enfin, pour ce qui est de la hauteur même des voûtes, ce fait que le sommet d'un triangle équilatéral qui aurait pour base la largeur totale de la nef et des bas-côtés réunis, coïnciderait exactement avec la clé de voûte[1] : tout cela semble prouver que le maître, quel qu'il fût, obéit à une idée directrice et non à une contrainte.

La nef se compose de sept travées (nous n'y comprenons pas le narthex) voûtées sur croisées d'ogives simples. Les fortes nervures des voûtes, de pur style gothique, se croisent sur des clés ornées de feuillages et de têtes; dans la travée du centre, sur un oculus de grand diamètre.

Les piles rappellent exactement celles de la basilique de Saint-Denis. Elles sont quadrangulaires, posées diagonale-

1. Voir Dehio, *ouv. cité*, p. 174-6.

ment et constituées par des colonnes en faisceau : seize colonnes engagées, les plus fortes aux angles, les plus minces encadrant les plus fortes, les quatre moyennes au milieu des côtés du rectangle. Dans chaque pile, le groupe des cinq colonnes qui regardent vers la nef s'élève directement du sol à la voûte et reçoit sur d'élégants chapiteaux à feuillages la retombée des arcs de la voûte centrale. Puis, de chaque côté de ce premier groupe, quatre colonnes de l'angle est et quatre colonnes de l'angle ouest reçoivent la retombée des arcades en tiers-point entre la nef et les bas-côtés. Enfin, les trois colonnes restantes, formant l'angle vers le bas-côté, reçoivent, l'une, l'arc doubleau à double boudin qui sépare les travées du bas-côté, chacune des deux autres les arcs ogifs qui soutiennent ces travées.

Dans cette retombée d'arcs, quatre présentent déjà ce profil de cylindre aminci et dont l'arête se coupe par un méplat, — que nous avons vu apparaître tout à l'heure au croisillon nord et que nous retrouverons aux piliers de la tour, se développant à mesure qu'on avance dans la construction.

Les chapiteaux des colonnes nous font voir, pour la première fois dans la cathédrale de Strasbourg, la rupture complète avec la tradition antique; on n'y retrouve presque plus, comme à ceux du transept encore, le souvenir d'autrefois dans la feuille stylisée s'enroulant en crochets sous les angles du tailloir; ici, le feuillage, sur deux rangées, garnit également tout le tour du chapiteau, feuillage vivant, emprunté à la flore locale, de moins en moins stylisé à mesure qu'on s'éloigne du chœur vers le porche, de plus en plus voisin de la nature, jusqu'à sembler parfois obéir au souffle du vent. Les tailloirs sont de moyenne hauteur, tantôt quadrangulaires,

tantôt abattus aux coins de façon à présenter huit angles Les bases des colonnes laissent voir des scoties étroites; elle portent sur des socles quadrangulaires qu'elles dépassent e où des fleurettes simples, en légères consoles triangulaires, vien nent les soutenir, — sculptures plus fouillées, avec des motif humains, dans le premier pilier (le plus voisin du chœur), — et qui disparaissent avec leur raison d'être dans le dernier lorsque les bases des colonnes, étant de construction ultérieure, ne dépassent plus leurs socles.

Ce dernier pilier — ou, plus proprement, ces deux pilier (l'un au nord, l'autre au sud) sont ceux qui supportent le tours. Ils révèlent la jonction, en ce point, des sept travées d la nef avec le narthex, de la cathédrale des siècles antérieur avec la façade nouvelle d'Erwin. Ils présentent la form d'hexagones allongés, dont les colonnes engagées, à l'est et à l'ouest, supportent, comme celles des autres piliers, la retombée des arcades latérales. Mais, entre ces deux groupes, l massif du pilier s'élève, du côté de la nef, jusqu'à la voût du narthex, qui dépasse la hauteur de la nef comme celle-c dépassait la hauteur du chœur, et en laissant également un tympan découvert. Il y est accompagné, de chaque côté, par deux colonnes en profil de cylindre aminci, et par quatre colonnes rondes. Même système vers les bas-côtés pour supporter l'arc doubleau et les arcs ogifs de ces bas-côtés.

Au-dessus des grands arcs qui séparent la nef des bas-côtés s'étend le triforium. A chacune des travées correspond, du côté de la nef, une série de quatre arcs en tiers-point, subdivisés eux-mêmes en deux arcs secondaires tréflés; entre l tiers-point et les arcs tréflés, le tympan ajouré dessine quatre lobes. Du côté des voûtes des collatéraux, il est fermé par une clôture en pierre, ajourée de fenêtres à lancettes et d

rosaces, formant une verrière continue : disposition légère, hardie et lumineuse, qu'on ne rencontre que depuis 1225-1230 et que le maître ne peut avoir prise qu'à Saint-Denis. De chaque côté, dans la dernière travée, le mur est plein et décoré de fausses arcades.

Une frise de feuillage court sur les sommets des arcs des baies ouvertes du côté de la nef; puis commencent, juste au-dessus, les hautes fenêtres, allongées en tiers-point, quatre par travée également; l'arc brisé qui les réunit deux par deux encadre une rosace à quatre lobes; au-dessus des deux rosaces à quatre lobes, une rosace à six lobes les réunit, et domine le fenestrage, immédiatement sous le grand arc formeret de la travée. Ici encore, la ressemblance avec Saint-Denis est frappante : d'abord, le meneau principal est doublé, ce qui est rare dans les fenêtres à quatre parties, et se rencontre à Strasbourg comme à Saint-Denis; ensuite, dans les deux édifices, il y a une liaison intime entre les baies du triforium et les hautes fenêtres de l'étage supérieur : toutefois, tandis qu'à Saint-Denis le meneau principal double des hautes fenêtres se continue sans arrêt, divise les baies du triforium comme il a divisé les fenêtres et descend appuyer directement sa base sur l'appui même du triforium, à Strasbourg ce meneau ne descend des fenêtres au triforium qu'en s'arrêtant au plafond du triforium pour reprendre un peu plus bas. La liaison n'en reste pas moins étroite du triforium aux fenêtres, et il ne resterait plus, pour faire des deux étages comme un réseau unique sans solution apparente de continuité, qu'à ajourer les écoinçons inscrits entre l'appui des fenêtres et les arcs du triforium, ainsi que l'architecture contemporaine en offre quelques exemples.

Aux colonnettes des fenêtres et du triforium, les tailloirs

manquent complètement : les chapiteaux sont comme de simples renflements, en feuillages joliment sculptés. Quelques-uns des chapiteaux du triforium offrent des particularités curieuses, des personnages humains, avec ou sans rappel de souvenirs religieux : au triforium du nord, une batterie dans les vignes, ou bien deux femmes nues se cachant des regards d'un homme; au triforium du sud, Adam et Ève chassés du paradis, et aussi un remarquable retour au système de l'ornementation romane : un groupe de lézards plus ou moins fantastiques accolés au chapiteau. C'est là aussi peut-être, décorant un ou deux de ces chapiteaux[1], que se trouvait représentée la célèbre procession animale que Fischart reproduisit sur bois au XVIe siècle[2], et qui a soulevé plus d'un incident comme plus d'une controverse : le renard porté au tombeau, sur une civière, par le cochon et le bouc, le cerf disant la messe, l'âne lisant l'Évangile, et, en tête du cortège, l'ours avec le goupillon et l'eau bénite, le loup avec la croix, le lièvre avec un cierge. Était-ce simplement une illustration du roman du Renard qu'on aurait sculptée ici dès le XIIIe siècle? Peut-être, — mais non sans intention satirique. A vrai dire, étant donnée la place que ce chapiteau occupait, bien en vue, près de la chaire et près du chœur, il est probable qu'on doit lui

1. Ou peut-être d'une des colonnes de la nef? L'emplacement n'a jamais été déterminé avec précision (voir Schad, p. 57; Grandidier, p. 264; Kraus, p. 474 et 478; Meyer-Altona, p. 66); dans le voisinage du chœur, certainement, et visible de la chaire, — mais de quelle chaire? de l'ancienne, qui se trouvait dans le croisillon nord? ou de la nouvelle, construite dans la nef par Hammerer?

2. « En y ajoutant des vers, dit Grandidier, qui en donnent une explication également cynique et impertinente ». L'ouvrage de Fischart, imprimé à Strasbourg en 1608, après sa mort, s'appelait : « *Thierfabel mit D. Johann Fischarts, genannt Mentzer, Erklerung und Auslegung einer von verschiedentlichen zahmen und wilden Thieren haltenden Mess.* »

CATHÉDRALE DE STRASBOURG

LES PORTAILS DE LA FAÇADE PRINCIPALE

attribuer moins le sens d'une moquerie contre les mystères et les pratiques les plus saintes de la religion, que celui d'une leçon pour les prêtres ignorants et sans foi ; ingénieusement, à ce propos, on a rappelé que Philippe le Bel faisait jouer la Procession du Renard par ironie pour le pape Boniface, et rapproché du chapiteau de Strasbourg une inscription de l'ancienne abbaye de Laach (Prusse rhénane) : dans un chapiteau également, sur le phylactère tenu par un diable, les mots : « *Peccata romana* ». Toujours est-il — qu'il s'agît d'une parodie des mauvais prêtres, de la curie romaine ou du culte même — que ces sculptures ne furent détruites qu'après la reprise de possession de l'église par les catholiques : un tailleur de pierre les racla, en 1685, pour « anéantir cet opprobre de la religion »[1].

Le triforium offre encore à l'ornementation d'autres surfaces que les minces chapiteaux de ses colonnettes : dans les triangles renversés que forment les arcs de deux baies successives avec l'appui des fenêtres supérieures et que divise en

1. Quarante ans plus tard, en 1728, quelques exemplaires de la gravure de Fischart qui représentait les sculptures alors détruites, ayant été trouvés chez un libraire luthérien de la ville, Jean-Pierre Tschernein, celui-ci fut dénoncé au cardinal Armand-Gaston de Rohan, évêque de Strasbourg, qui envoya une des estampes à Versailles et demanda justice. Traduit devant le Grand-Sénat de Strasbourg, le malheureux libraire eut beau protester qu'il les vendait « sans le moindre mépris ni malice pour la religion catholique », le réquisitoire insista sur le fait que « le débit s'est fait le lendemain même de la procession de la Fête-Dieu, dont l'auguste solennité et magnificence choque les esprits faibles parmi les luthériens » ; Tschernein fut condamné à faire amende honorable, devant la porte principale de la cathédrale, « nu, en chemise, la corde au col, tenant en main une torche de cire ardente du poids de deux livres », il fut « banni à perpétuité de la ville » et « lesdites estampes brûlées par les mains du bourreau ». (Voir : *Le Bibliographe alsacien*, publié par Ch. Mehl, Strasbourg, 1863, in-8° ; — Champfleury, *Histoire de la caricature au moyen âge*, 2e édit., Paris, Dentu, [1875], in-12 ; — Reiber (Ferd.), *Fac-similé d'une gravure du XVIe siècle*, tiré à petit nombre. Strasbourg, 1890.)

deux le prolongement du meneau entre les deux baies, des motifs sont sculptés, d'un relief d'autant plus vigoureux qu'ils sont destinés à être vus de plus bas : ainsi, des chiens, des monstres, des dragons ailés, un ange avec une couronne et une inscription, une sainte Cécile, un saint Valérien.

Les bas-côtés. — Les bas-côtés ont une largeur de huit mètres. Ils sont voûtés sur des croisées d'ogives, dont les clés en feuillages sont (sauf celles des première, deuxième et quatrième travées du bas-côté sud) ornées de têtes sur la face occidentale. Les demi-piliers qui, aux murs, soutiennent les voûtes, sont composés de cinq colonnes, dont les chapiteaux de feuillages et les bases à scoties étroites sont pareils à ceux des colonnes de la nef principale. Une de ces colonnes, la plus forte, s'élève directement jusqu'à la voûte, où elle porte la retombée de l'arc doubleau ; les deux qui la flanquent immédiatement à droite et à gauche et qui reçoivent les arcs ogifs, semblent traverser le sol du chemin de ronde dont nous parlerons plus loin ; les deux dernières, où s'appuient les formerets des fenêtres, arrêtent leurs bases au sol de cette galerie de circulation.

Tout au long des bas-côtés, à partir de la troisième travée — la partie du mur correspondant aux deux premières ayant été percée par l'ouverture des chapelles Saint-Martin et Sainte-Catherine —, s'étend, comme à Trèves et à Reims, une arcature aveugle : sept arcades par travée, plus, de chaque côté, une demi-arcade qui amorce, par derrière les piliers, celles des travées précédente et suivante. Comme la partie supérieure du mur est en surplomb jusqu'au-dessous des chapiteaux, les arcs sont, si je puis dire, plus aveuglés que l'espace entre les colonnes qui les supportent, — et qui laissent, entre elles et

le mur, un étroit passage. Les chapiteaux et les bases de ces colonnes sont du même style qu'aux autres colonnes des nefs. Les arcs sont en tiers-point, encadrant un arc tréflé. Dans le triangle que forme, au-dessous du chemin de ronde, avec le rebord du chemin comme base, l'angle de jonction de deux arcs successifs, s'inscrit un petit cercle, et, dans le petit cercle, un trèfle, avec des motifs sculptés. Ces reliefs sont très variés[1] : hommes, bêtes et monstres, symboles et réalités, illustrations de fables contemporaines, comme celle du renard, ou rappel par l'image de traditions chrétiennes : un diable assis sur un homme, l'agneau pascal avec la croix, un singe mangeant des cerises, un personnage (Dieu?) tenant un globe dans ses mains (arcature du bas-côté sud), une tête ornée de pampre, un loup auquel une cigogne enfonce son bec dans le gosier (arcature du bas-côté nord); parfois le tableau se continue au delà du petit cercle, jusque dans les angles du triangle, par des motifs qui se rapportent au sujet central : ainsi, le Christ entre deux anges avec leurs encensoirs; ainsi encore, une scène de chasse, les chasseurs dans le cercle du milieu, les chiens dans un des coins, un sanglier dans l'autre.

Ces cercles et ces motifs sculptés n'existent pas dans les arcades de la troisième travée (on se rappelle que l'arcature ne commence qu'à cette troisième travée, les deux premières étant remplacées par l'ouverture des chapelles latérales) dont les formes généralement plus simples indiquent, pour celle du nord comme pour celle du sud, une époque plus ancienne.

Au-dessus des arcatures, traversant les piliers contre le mur extérieur, un chemin de ronde qui, lui aussi, rappelle

1. Voir Meyer-Altona, *ouv. cité*, p. 59. Cette intéressante étude nous a été très utile pour la nomenclature et la description des sculptures.

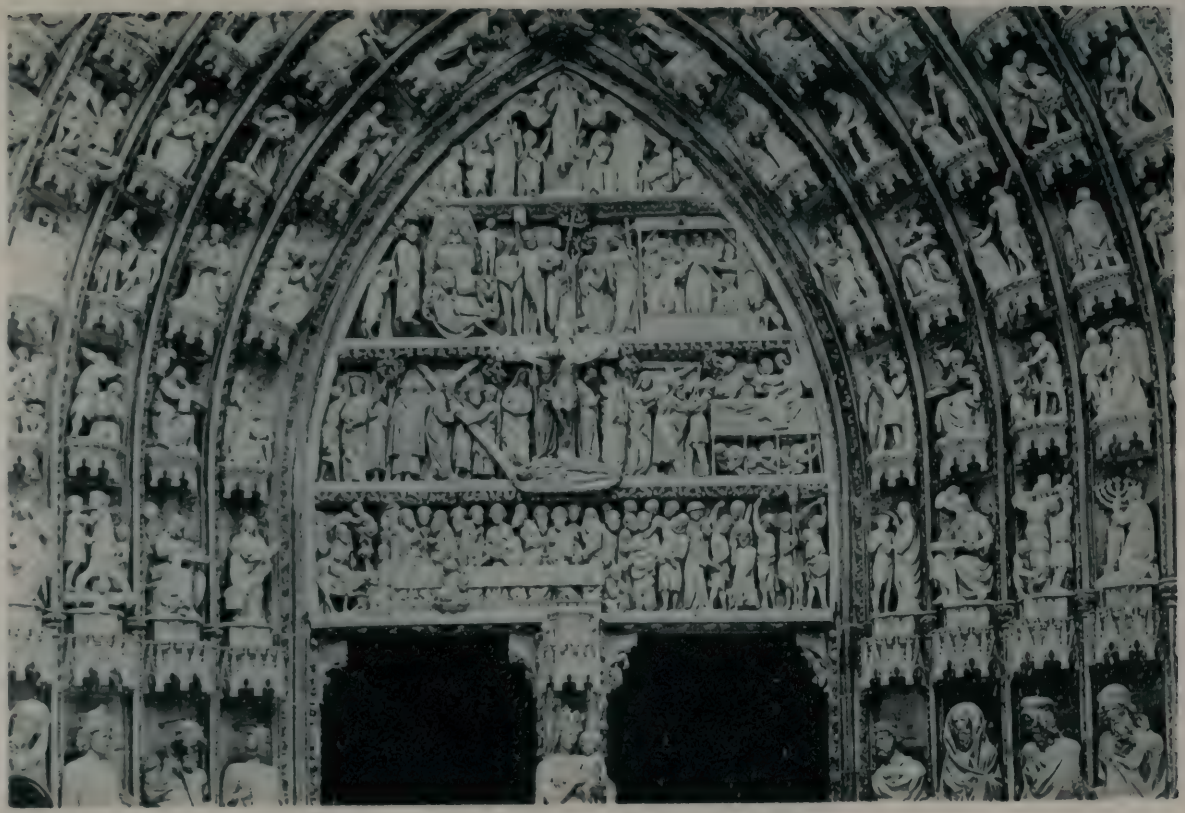
Saint-Denis et l'école champenoise : c'est une disposition rare, et qui s'ajoute aux autres ressemblances précédemment rappelées pour faire croire que le maître de Strasbourg a dû connaître, à Saint-Denis, la réfection de 1230[1].

Enfin, un peu au-dessus du chemin de ronde s'arrête la base des fenêtres des bas-côtés : moins hautes que celles de la nef, d'ailleurs pareilles à celles-ci, divisées également en quatre panneaux, le meneau principal étant double, avec trois rosaces, deux à quatre lobes, une à six.

Dans le bas-côté sud, à la hauteur de la chapelle Sainte-Catherine dont nous allons parler, s'ouvrait, depuis les temps les plus lointains, un puits célèbre, où la tradition voulait que les druides eussent déjà puisé pour leurs ablutions, avant la construction de tout temple et de toute église en ce lieu ; saint Rémi l'aurait ensuite bénit, et depuis, pendant six cents ans, les curés de la ville et des environs se servirent de cette eau pour les baptêmes. On aimait à faire croire aux petits enfants de Strasbourg qu'ils étaient venus au monde dans ce puits, appelé populairement *Kindelsbrunnen*. Sur trois des faces de la margelle hexagonale qui l'entourait, depuis le XIVe siècle sans doute, trois piles s'élevaient, se réunissant au centre de l'hexagone par trois linteaux richement décorés et soutenant la poulie à leur point de jonction[2]. Le puits a été fermé en 1766

1. Voir ; G. Dehio, *Influence de l'Art français sur l'Art allemand au XIIIe siècle*, trad. par Bertaux, dans : *Revue archéologique*, 1900 ; — H. Stein, *Pierre de Montereau, architecte de l'église abbatiale de Saint-Denis*, dans : *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. LXI, 1902 ; — P. Vitry et G. Brière, *L'Église abbatiale de Saint-Denis et ses Tombeaux*, Paris, D.-A. Longuet, 1908, in-16.

2. Viollet-le-Duc, *ouv. cité*, t. VII, p. 563, art. : Puits.



TYMPAN DU GRAND PORTAIL

et mis au niveau du pavé. Mais il alimente toujours par des conduites d'eau la petite fontaine voisine, à l'extérieur du bas-côté, dont se sert l'atelier des tailleurs de pierre.

Les chapelles Sainte-Catherine et Saint-Martin (aujourd'hui : Saint-Laurent). — Deux chapelles latérales s'ouvrent sur les bas-côtés.

Le mur de la première et de la deuxième travée, au sud, est percé de six hautes baies étroites qui s'élèvent presque jusqu'à la voûte : derrière ces baies, dans l'angle du bas-côté avec le transept méridional, s'étend la chapelle Sainte-Catherine (ou de la Croix). C'est une construction oblongue, ajoutée à l'édifice en 1331-1349. Les deux carrés qui la composent sont couverts chacun (ces voûtes sont une réfection de 1542-1547) d'un réseau de lignes courbes flamboyantes, à fond étoilé de peinture toute moderne. Au milieu de ces circonvolutions, deux clés de voûte : l'une, celle de la voûte d'avant, montre la marque d'un maître de l'œuvre dans un écusson ; l'autre présente simplement la forme d'un oculus de grande dimension. Six longues fenêtres à vitraux éclairent la chapelle au sud. — Aux piédroits des longues baies par où la chapelle communique avec les bas-côtés s'élèvent cinq statues : un saint Florent moderne (remplaçant un ancien détruit), les autres, anciennes, mais sans grand intérêt : sainte Catherine tenant de la main gauche la roue symbolique de celle qui se brisa au lieu de la supplicier, un saint Jean et un saint Paul sans expression, une sainte Elisabeth à laquelle le dessin net et gracieux de son visage, l'élégance des plis de son manteau donnent peut-être un attrait qui manque à ses compagnons. Ces statues semblent avoir été peintes : celle de sainte Catherine porte, elle encore, des traces de couleurs sur

le vêtement. Au milieu de la cinquième baie, se dresse un grand Christ du XVIIIe siècle. — Au mur du sud, dans une niche, sous la dernière fenêtre, un bas-relief de la *Mort de la Vierge*, justement célèbre, rappelle la mémoire de Conrad Bock et de sa femme Marguerite Beger. De chaque côté, dans le cadre de la niche, un ange porteur de flambeau; et, en dehors, les donateurs à genoux. Au-dessous, l'inscription (en abrégé, selon l'usage) : « *Anno Domini M CCCC LXXX obiit Conrad Bok armiger. Orate pro eo* ».

La chapelle Saint-Martin (aujourd'hui : Saint-Laurent) correspond, au nord, à la chapelle Sainte-Catherine : elle a été construite, près de deux siècles après la première, dans l'angle du bas-côté avec le croisillon nord (1515-1520). Sa voûte est un réseau de losanges, dont les nervures sont peintes de couleurs vives. Au milieu de la deuxième travée près de l'autel, la clé est en forme d'oculus; les sept autres en forme d'écussons contiennent des figures de saints. Toutes les retombées se font — au mur du nord, entre les vitraux, comme du côté des baies par où la chapelle communique avec l'église — sur des dais abritant des statues modernes. Seul le pilier du milieu, du côté extérieur, n'en a pas. — La chapelle Saint-Laurent contient plusieurs épitaphes d'évêques (le caveau des évêques de Strasbourg est situé au-dessous de cette chapelle), et, en lettres d'or sur fond de marbre noir, celle du premier gouverneur de la ville nommé par Louis XIV, Charles Saint-André Marnais de la Bâtie.

L'extérieur des bas-côtés. — Par-dessus la longue galerie ajourée en style ogival qui, depuis 1778, s'étend au rez-de-chaussée, de l'angle occidental des tours jusqu'aux portails des croisillons, on aperçoit l'appareil des contreforts.

Arcs-boutants simples (contrairement à ceux de Saint-Denis), de neuf mètres d'envergure, percés, près de la tête, d'un quadrilobe, et reposant de ce côté sur une légère colonne ronde, libre; contreforts puissants, lourds peut-être si on les compare aux autres parties de l'architecture. A chaque retombée des voûtes correspond un arc-boutant et un contrefort. Au-dessus des fenêtres basses comme des fenêtres hautes, courent une frise feuillagée et une balustrade découpée. Sur les travées des bas-côtés s'ouvrent de petites lucarnes, du style de la Renaissance.

Au point d'appui des arcs-boutants sur les contreforts, deux clochetons à crochets s'étagent l'un au-dessus de l'autre; les clochetons inférieurs abritent chacun trois statues sous trois niches, une au milieu, les deux autres en retour. La plupart des statues sont nouvelles ou renouvelées; le premier contrefort de l'est (côté sud) a gardé ses trois statues anciennes, trois personnages, l'un avec sa canne à corbin, l'autre comptant sur ses doigts, le troisième est un prêtre avec son encensoir; la sainte Marguerite, avec la croix, la palme et le dragon, qu'on voit au deuxième contrefort de l'est (côté sud), est une reproduction qui remplace, à cet endroit même, une statue ancienne conservée à la Maison de l'Œuvre. — Un peu au-dessous de ces clochetons, à la hauteur de la corniche qui passe sur les sommets des fenêtres basses, de petits pignons triangulaires s'élèvent, au sommet desquels, sur des fleurons de pierre, sont accroupies d'élégantes formes d'animaux. Beaucoup sont refaites, il est vrai. De même, beaucoup de restaurations dans les gargouilles qui ornent la base des clochetons inférieurs et celle des pignons triangulaires : types d'animaux, empruntés à la nature (un bouc, un cheval, un âne, un cerf, sur les deux piliers de l'est, au nord et

au sud) ou déformés par l'imagination, comme ce squelette de tête animale greffé sur des pattes de lion, qu'on voit sur un des contreforts de l'ouest. La plus ancienne des gargouilles, et la plus grande en même temps (1m80 de longueur), est difficilement visible aujourd'hui : c'est un lion, très stylisé, qui déversait au pied du dernier contrefort de l'est les eaux du toit du bas-côté nord, et que l'édification ultérieure de la chapelle Saint-Martin a destitué de son emploi ; il est maintenant en partie encastré dans le toit de cette chapelle.

Le bas-côté sud, un peu avant la chapelle Sainte-Catherine, s'ouvre par une porte qui, à l'extérieur, présente un grand arc en tiers-point retombant jusqu'au sol, sans chapiteaux, et contournant un arc tréflé : c'est la porte dite des Tailleurs-de-Pierre, parce que leur atelier est installé entre les contreforts voisins et qu'elle leur donne une entrée directe dans la cathédrale.

L'addition des deux chapelles Sainte-Catherine et Saint-Martin aux XIVe et XVIe siècles a absorbé les deux premiers contreforts de la nef. Chacune d'elles, étant en saillie sur le bas-côté, et s'appuyant, à l'est, sur le mur du croisillon correspondant, s'appuie, à l'ouest, sur le deuxième contrefort de la nef ; quant au premier, il pénètre complètement dans la construction oblongue de la chapelle et en marque la division en deux carrés. Les hautes baies lancéolées des chapelles sont séparées elles-mêmes par des contreforts décorés de clochetons. — La galerie ogivale du rez-de-chaussée épouse la saillie que forment les deux chapelles sur les bas-côtés et les accompagne jusqu'aux portails latéraux.

IV

LE NARTHEX ET LA FAÇADE OCCIDENTALE. — LES TOURS. — LA FLÈCHE

La cathédrale, on l'a vu, s'est développée régulièrement de l'est à l'ouest : crypte des XIe-XIIe siècles, chœur et transept des XIIe-XIIIe, nef du XIIIe; nous arrivons maintenant à la dernière partie de ce développement, avec l'œuvre d'Erwin.

Le narthex. — Le narthex a neuf mètres de profondeur. Il se compose de trois parties correspondant à la nef et aux bas-côtés. La voûte centrale est sexpartite : aux arcs ogifs qui s'y croisent comme dans les travées de la nef, s'ajoute un arc mince dans l'axe de l'édifice. Aux voûtes des deux tours on a ajouté un dernier arc, transversal; elles sont ainsi divisées en huit parties. Les branches des arcs viennent buter au centre sur des oculi de grande dimension.

La rupture avec l'époque antérieure est nette. Non seulement les piles de soutien des tours, qui commençaient, on l'a vu, du côté de la nef, comme les autres piles, s'allongent, avançant vers l'ouest, en un plan hexagonal énorme, et se surélèvent par rapport à la voûte de la nef, soulignant ainsi le raccord de la partie nouvelle avec la partie ancienne; mais encore les formes intérieures de cette partie nouvelle imposent déjà à l'esprit la dominante de la ligne verticale qui sera si caractéristique à l'extérieur. Au mur, de chaque côté, une suite de huit arcades aveugles, surmontée de gâbles ajourés dont la pointe dépasse le sol du chemin de ronde. Une même arcature, au mur occidental, comprend deux arcades, de chaque

côté des portes latérales, trois arcades, de chaque côté du grand portail; les unes et les autres s'engagent dans de longues baies aveugles qui les prolongent. Au milieu du grand portail, le trumeau est orné, sur un pilier octogonal, d'une statue de saint Pierre; au-dessus, une rose aveugle à douze feuilles inscrite dans un carré, qui est peut-être un essai préalable de la grande rose exécutée plus haut; puis, une rangée de huit niches aveugles; enfin, au-dessus du triforium, la grande rose à seize feuilles vitrée.

La façade occidentale. — La façade occidentale, construite par Erwin, s'étend sur une largeur de 45 mètres, et s'élève à 66 mètres de hauteur (jusqu'à la plate-forme). Deux galeries la divisent en trois étages, une troisième borde en saillie la plate-forme supérieure : seuls arrêts horizontaux dans l'immense jeu de lignes verticales qui monte du sol à la plate-forme et se continue par la tour du nord jusqu'à l'extrémité de la flèche. Tous les détails de la structure concourent à élever le regard, à donner cette impression de hauteur à la fois imposante et légère.

Quatre contreforts puissants divisent la façade, dépassent les portails de trois mètres de saillie à la base, sans que les portails empêchent de suivre depuis le sol la montée des contreforts, sans que les contreforts repoussent les portails en avant au point de les détacher de l'ensemble : tandis que les portails d'Amiens et de Reims, par exemple, semblent être des œuvres à part, plus riches de formes et d'ornementation, mais presque indépendantes de l'édifice, — à Strasbourg, comme à Saint-Denis, comme à Paris, les contreforts soutiennent la masse de l'œuvre sans rompre le lien des portails entre eux ni avec le reste de la construction. Sur la face de

ces contreforts — motifs d'ailleurs répétés sur leurs côtés — s'étagent de hautes arcades gothiques aveugles, divisées en panneaux par de minces colonnettes engagées. Puis, à la hauteur du premier étage et du deuxième, les contreforts s'évident, de manière à former des dais élevés et surmontés de longs clochetons, pour laisser passer, parallèlement aux murs, quatre statues équestres[1].

Les gâbles allongés et finement ajourés des portails, particulièrement celui du portail central; les clochetons aux flèches très élancées qui sont disposés sur leurs rampants et qui, pour le portail central, s'élèvent jusqu'à la rose; les hautes arcatures, aux minces colonnettes et aux rosaces ajourées, qui, quoiqu'un peu en retrait, se confondent presque avec ces clochetons pour les prolonger encore, et constituent devant le mur une sorte de légère claire-voie jusqu'au premier balcon; puis, du premier au second balcon, sur la face des tours, devant le mur percé d'une vaste fenêtre, la claire-voie qui reprend, en six longues baies : sorte d'écrin à jour, ou d'écran, disposition dont on ne connaît pas d'autre exemple, discutée souvent, du point de vue d'un art sévère, mais dont on ne peut contester la délicatesse et la grâce; puis, du deuxième au troisième balcon, les trois hautes fenêtres lancéolées qui les joignent l'un à l'autre, d'un seul tenant; enfin, la tour nord, qui se prolonge, seule, mince, transparente : tout cela s'ajoute, pour la continuer, à la première impression produite par les contreforts et l'ornementation verticale de leurs baies aveugles, de leurs dais et de leurs clochetons.

Le portail central. — Le trumeau du portail central est décoré par une statue de la Vierge, couronnée, portant

1. Clovis, Dagobert, Rodolphe de Habsbourg et Louis XIV. Voir p. 64.

l'Enfant dans ses bras, œuvre moderne du sculpteur Grass.

De chaque côté du portail central, dans des niches le long desquelles montent des frises de feuillages qui se continueront le long des voussures, s'élèvent les statues des Prophètes (fin du XIIIe et premier tiers du XIVe siècles) : il y en a cinq de chaque côté, qui correspondent aux cinq voussures du portail; plus, en dehors du portail, sur le mur de la façade, deux de chaque côté également : en tout, quatorze statues; deux seulement (la deuxième de gauche et la première de droite [1], en dehors des ébrasements, sur le mur de la façade) sont modernes.

La troisième statue, à gauche, est en costume du temps, une longue robe dont le col a deux revers fixés par des boutons, un bonnet pointu sous lequel s'échappent les cheveux abondants et bouclés; le visage est imberbe, l'énergie encore accentuée par le froncement des sourcils qui se rejoignent en un angle très marqué au-dessus du nez : trait rare dans les statues d'hommes jeunes à l'époque gothique; peut-être cette statue est-elle un portrait : la caractéristique de ces sourcils, et de ce costume contemporain qu'on ne retrouve pas sur les autres statues de la série, semblent l'indiquer [2].

La dernière statue, du même côté, est une *Sibylle* mêlée au groupe des Prophètes, jeune, vigoureuse, le front ceint d'un diadème étroit, les cheveux, de chaque côté du visage, descendant jusqu'au menton en ondulation douce, le manteau tombant de l'épaule gauche, ramené devant le corps en plis gracieux, puis remontant jusqu'à la ceinture pour s'y accrocher; dans chaque main, elle tient un phylactère.

1. Indications données, nous le rappelons, par rapport au visiteur qui regarde le monument.

2. Meyer-Altona, *ouv. cité*, p. 23. — Voir notre pl. XXII.

CATHÉDRALE DE STRASBOURG

LES PROPHÈTES

Presque toutes les autres statues sont de vieux prophètes, avec des barbes bouclées, partagées en deux ou en quatre torsades, et une petite boucle de cheveux qui apparaît sur le front ou sous le bonnet; ils sont presque pareillement vêtus de manteaux à plis, ramenés, chez deux d'entre eux, pardessus la tête; d'autres ont la tête coiffée d'un bonnet, l'un, d'un diadème étroit à pierreries qui indiquerait un prophète-roi (le premier prophète à droite), un autre (le cinquième) d'une haute cape qui lui retombe en deux pointes sur les épaules et qui indique sans doute un grand-prêtre (pl. XXI); de leurs mains, ils tiennent des phylactères, enroulés encore ou déployés et retombants; deux d'entre eux les lisent avec avidité et sont contraints, pour y réussir malgré l'étroitesse des niches, à un mouvement difficile du bras droit qui rehausse l'épaule et leur donne une attitude malaisée.

Le type commun de ces statues n'exclut pas, on le voit, quelque variété; mais, de toutes, la Sibylle est certainement la plus vivante. La direction de la tête par rapport au corps accentue l'impression de mouvement, l'habile chute du manteau ne s'exagère point en plis trop contournés; plus simple, elle est pourtant moins froide que ses voisins plus tourmentés d'attitude et de physionomie.

Le tympan — en quatre registres, dont les trois inférieurs ne sont refaits qu'en deux endroits, et dont le supérieur l'est complètement — représente la vie du Christ depuis l'entrée à Jérusalem jusqu'à l'Ascension : suite de scènes où l'on passe de l'une à l'autre directement, presque sans autres séparations que les trois lignes qui divisent horizontalement le tympan.

Au premier registre : le Christ, sur son âne, approche de la porte de Jérusalem, où trois hommes l'attendent; un autre,

monté sur un arbre, regarde. De l'autre côté de la porte, et séparée par elle du premier tableau, la Cène : derrière la table couverte d'une nappe aux plis ondulés, le Christ et les Apôtres, debout, semblent causer; un seul est assis, comme effondré, devant Jésus, qui s'appuie doucement sur son épaule; devant la table, Judas, accroupi, les mains jointes, regarde vers le Christ. — Puis, tandis que Judas embrasse le Christ d'un côté, de l'autre un soldat l'arrête, lui saisit la main gauche; de sa droite restée libre, le Seigneur touche l'oreille de Malchus agenouillé à ses pieds. Le Christ avance vers Pilate; un homme à la face de nègre le prend au poignet, et va le frapper; Pilate, assis, coiffé du bonnet à pointes qu'on a vu tout à l'heure sur la tête de certains des prophètes, lève la main droite et semble détourner les yeux : geste et physionomie expriment son indifférence. — Dernier tableau à l'extrémité du registre : Jésus à demi nu, les poignets liés autour d'une mince colonne, est fustigé par deux valets de bourreau.

Au deuxième registre, on voit d'abord le Christ, debout, la main droite croisée sur l'avant-bras gauche, entre deux personnages, qui posent sur son front la couronne d'épines; l'un d'eux porte le chapeau à longue pointe, ce *pileus cornutus*, sorte d'entonnoir renversé, qui était la coiffure imposée aux Juifs, dans le nord-est de la France et ailleurs, jusqu'au XVe siècle, — et dont nous trouverons plus d'une représentation dans la cathédrale. — A partir d'ici, la figure du Christ prend plus de valeur, se détache davantage de celles qui l'entourent. Le voici, la démarche alourdie par le poids de la croix, sur laquelle tirent, par devant, un Juif pareil à celui de la scène précédente, et une femme, qui tient trois gros clous dans sa main gauche. Le voici maintenant, au centre du tympan, crucifié, la tête penchée vers le cercueil ouvert d'Adam,

qui est étendu au pied de la croix : les artistes du moyen âge, suivant en cela les théologiens, aimaient à voir le Nouveau Testament annoncé par l'Ancien, et le squelette d'Adam devant Jésus crucifié rapprochait ainsi, selon le symbolisme cher à ce temps[1], le Père de l'ancien monde et Celui du nouveau, l'humanité perdue par la faute de l'un, rachetée par la mort de l'autre : « *Adae morte novi redit Adae vita priori* », dit une inscription sur un crucifix du XIIe siècle conservé au Musée de Lunebourg[2]. Derrière le Christ, l'Église à sa droite, recevant dans une coupe le jet de sang qui coule de sa plaie, la Synagogue à sa gauche, toute de profil, les yeux bandés, la tête retombant sur la poitrine : ces deux petites figures rappellent l'attitude des deux belles statues de l'Église et de la Synagogue que nous avons vues au portail sud. A côté de l'Église, la Vierge, douloureuse, le visage penché vers la croix que l'Église tient de sa main droite ; à côté de la Synagogue, Jean, la tête appuyée dans la main droite, l'Évangile dans la main gauche. — Vient ensuite la Descente de Croix. La tête du Christ s'appuie aux mains de Marie, son bras gauche tire sur le clou qui le retient encore. Et puis, la Résurrection, une Résurrection d'autant plus réaliste et vivante, si je puis dire, que le principal personnage en est absent : un sarcophage orné de fleurs de lis et monté sur de petites colonnes minces ; au-dessous, étendus à terre, trois soldats dorment ; un ange assis

1. Voir Male, *ouv. cité*, p. 205. Voir aussi : *Speculum humanae Salvationis* (livre de piété écrit par un moine du XIVe siècle, Ludolphe le Saxon, qui vécut une partie de sa vie à Strasbourg), édit. J. Lutz et P. Perdrizet (Meininger, Mulhouse, 1907-09, 2 vol. in-4°), t. II, p. 249. — Et, ici même, p. 135.

2. Dans Ch. Grad, *ouv. cité*, p. 749. — Voir d'ailleurs une représentation analogue du cercueil d'Adam au pied de la Croix, dans le *Hortus deliciarum, édit. citée*, pl. XXXVIII, avec ces mots sur le cercueil : « *Iheronomus refert, quod Adam sepultus fuerit in Calvarie loco, ubi crucifixus est Dominus.* »

au bord du sarcophage comme sur la margelle d'un puits, montre aux Saintes Femmes le linceul vide.

Au troisième registre, la mort de Judas, qui est une restauration, ainsi que le tableau suivant : des monstres sortant de la gueule ouverte de l'enfer, et un enfant nu qui pose sa main sur la tête d'Ève : motif difficile à expliquer, qui date de la réfection de ce groupe. Ève, nue, Adam, nu également, s'éloignent de l'enfer, entraînés par le Christ en longue robe avec la croix dans le bras gauche. Voici maintenant Madeleine à genoux et le Christ faisant le geste de défense : *Noli me tangere;* enfin, dans la maison où les Apôtres l'entourent, saint Thomas incrédule touchant les plaies du Seigneur.

Au quatrième registre, les Apôtres à genoux, Marie et Jean debout, les anges, le Christ qui s'élève au ciel; toute la scène est moderne.

Le réalisme de cette œuvre s'affirme par plus d'un trait : des gestes et des physionomies très vivants, comme l'indifférence de Pilate ou le *Noli me tangere* de Jésus, comme le Juif et la femme aux trois clous tirant sur la croix, comme les soldats dormant sous le sarcophage vide ; plus encore, les costumes des personnages, le Christ sans nimbe, et cette porte de ville où l'on va recevoir le Seigneur, et cette maisonnette où saint Thomas vient chercher la certitude : tout un rappel de la mise en scène des *Mystères* contemporains.

Cinq voussures entourent le tympan de scènes sculptées, modernes, remplaçant des sculptures anciennes détruites pendant la Révolution. La rangée extérieure a été refaite par le sculpteur Malade, les quatre intérieures par Vallastre. La première représente successivement, chacune des scènes étant séparée de la suivante par le dais qui la recouvre : Dieu créant le monde, — l'Esprit de Dieu flottant sur les eaux, — Dieu créant

DEUX PROPHÈTES
(Grand portail)

le soleil et la lune, — Dieu séparant les eaux d'avec l'air, — Dieu créant le firmament, — la création des plantes et des arbres fruitiers, — la création des oiseaux et des poissons, — la création des autres animaux, — Dieu créant Adam et Ève, — puis leur défendant le fruit de l'arbre, — Ève séduite par le serpent, Adam séduit par Ève, — Adam appelé par Dieu, — Adam et Ève chassés du paradis, — la naissance de Caïn et d'Abel, — Ève occupée à filer, tandis qu'Adam cultive la terre, — le sacrifice offert par Caïn et Abel, — le crime de Caïn, — et sa fuite. — Dans la deuxième voussure : Abraham demande grâce pour les Sodomites, — le sacrifice d'Abraham, — l'arche de Noé, — Noé ivre outragé par Cham, — Jacob voit en songe les anges monter les degrés de l'échelle, — le buisson ardent, — le Serpent d'airain, — Moïse fait jaillir de l'eau du rocher, — Josué et Judas, — Othoniel, premier juge, — Élie laisse son manteau à Élisée, — Jonas rejeté par la baleine, —Samson déchire la gueule du lion, — le roi Ézéchias prie pour recouvrer la santé, — Josué fait poser une grande pierre sous un chêne à Sichem, — la conversion du roi Manassé. — La troisième voussure comprend, en quatorze scènes, les martyres des douze apôtres et des diacres saint Étienne et saint Laurent. — La quatrième, douze personsonnages derrière des pupitres; les deux premiers au bas de chaque rangée représentent les Évangélistes, avec leurs attributs, — les autres, les huit premiers Docteurs de l'Église, — La cinquième voussure, enfin, contient les miracles du Christ : Jésus guérit les malades et les lépreux, rend la vue aux aveugles, chasse les démons des possédés, ressuscite les morts.

Les portails latéraux. — La disposition des statues est la même aux portails latéraux qu'au portail central : leur

série commence aux ébrasements du portail et s'achève, de chaque côté, sur le mur de la façade. Mais les portails latéraux sont plus étroits que le portail central; au lieu de quatorze statues, il n'y en a que douze; et les frises de feuillages, au lieu de séparer toutes les niches et d'accompagner toutes les voussures, ne suivent que le bord extérieur de la première et de la dernière.

Le portail latéral nord. — Le portail latéral nord est celui des Vertus et des Vices. Ces figures, comme les Prophètes que nous venons de voir au portail central, comme les Vierges sages et les Vierges folles que nous verrons au portail latéral sud, datent d'entre 1290 et 1330 environ.

On sait quelle fut l'influence de la littérature religieuse et morale sur la statuaire des cathédrales; c'est de cette littérature que sont nées les premières figurations des Vertus et des Vices. Le poème de Prudence, la *Psychomachie,* très répandu encore au XIIe siècle, les dépeignait solidement armées et combattant les unes contre les autres : dans beaucoup de représentations contemporaines, comme aux chapiteaux de Notre-Dame-du-Port, l'équipement ne leur manqua point, ni les gestes d'effort et de lutte. Puis, peu à peu, triomphantes, elles avaient pris un air d'assurance : ainsi, deux voussures du porche septentrional de Chartres, où les Vertus semblent avoir remporté la victoire sans combattre et ne regardent même pas les Vices vaincus à leurs pieds. Les statues de Strasbourg, encore armées de la lance, rappellent la première époque, mais, par leur attitude et leur physionomie, elles tiennent surtout de la deuxième.

Le front ceint d'une couronne légère ou d'un mince bandeau rehaussé de pierreries, vêtues simplement d'une longue

tunique qu'une ceinture serre gracieusement à la taille ou couvertes encore d'un manteau qu'un cordon retient aux épaules ou une agrafe sur la poitrine, droites ou légèrement déhanchées, elles ont, toutes, à peu près la même douceur d'expression et de geste; elles jouent avec leurs lances plutôt qu'elles ne s'en servent; sauf deux ou trois, les monstres qu'elles écrasent sont plutôt des attributs que des vaincus; et l'on regrette que le temps ait usé la lettre des phylactères, puisque seuls ils auraient permis de reconnaître la Prudence d'avec la Justice ou le Courage d'avec la Tempérance; si douce est la lutte, que plus d'une d'entre elles ressemble aux Vierges de l'autre portail latéral. — On voit combien le type nouveau prédomine sur l'ancien, dont elles n'ont guère conservé, par une sorte de respect des traditions, que cette lance de parade que leurs mains ne savent plus manier. Pour le reste, elles ont le calme des Vertus assises aux bas-reliefs de Paris, de Chartres et d'Amiens, où est l'origine certaine et de leur iconographie et de leur esthétique. L'iconographie locale, si l'on en juge par le *Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg[1] (antérieur d'un siècle, il est vrai), leur aurait plutôt donné le type des Vertus armées très réellement combattantes; — et l'esthétique germanique, à Magdebourg[2], par exemple, en était encore à ces agitations de plis, à ces bouillonnements du vêtement que certaines écoles françaises avaient connus au XIIe siècle, et qui, en France, s'étaient alors depuis longtemps apaisés.

Le tympan du portail et les statues des voussures sont des réfections modernes. Le tympan comprend trois registres: celui du bas contient l'Adoration des Mages; celui du milieu le Massacre des Innocents et la Fuite en Égypte; au sommet, la Pré-

1. *Édit. citée*, pl. XLIII et suiv. Voir p. 99.
2. Les Vierges sages et les Vierges folles.

sentation de Jésus, que Joseph et Marie tiennent debout sur un autel.

Le portail latéral sud. — Le portail latéral sud est celui des Vierges sages et des Vierges folles. La parabole de l'Évangile est connue : le Seigneur ne dit pas l'heure de sa venue; il faut être prêt à le recevoir, comme les cinq vierges sages, qui attendent à la maison l'arrivée de l'époux et de l'épouse; ils tardaient; elles se sont endormies; mais elles avaient reçu des lampes et de l'huile, et, ainsi, à quelque heure que ce fût, les vierges sages pourraient toujours aller au-devant du couple attendu, même la nuit; tandis que les vierges folles, qui ont gaspillé leur provision d'huile, seront surprises au dernier moment et demanderont de l'huile aux sages, qui les renverront au marchand. La parabole ne s'est pas contentée de rester parabole; elle s'est spiritualisée elle-même; du couple attendu, l'épouse a disparu, l'époux est devenu le céleste Époux, auquel se consacrent les Vierges sages, tandis que les Vierges folles obéiront à la voix du Séducteur : thème moralisateur et qu'on peut faire parler aux yeux des foules.

Les douze statues sont disposées comme celles des Vertus : huit dans les niches du portail (quatre de chaque côté), deux de chaque côté en façade; le Séducteur occupe la droite des Vierges folles, l'Époux la droite des Vierges sages. Aux pieds de presque toutes ces statues, de minces coussins de pierre qui dépassent irrégulièrement les socles où ils s'appuient, soulignant ainsi, plus que dans les groupes correspondants des deux autres portails, les difficultés d'une statuaire faite pour l'architecture, mais sans qu'on ait toujours mesuré assez exactement l'adaptation possible de l'une à l'autre. Seuls le Séducteur et sa voisine, peut-être un peu postérieurs, se

dressent sur des plateaux rectangulaires, l'un à biseaux, l'autre droit, qui s'adaptent carrément aux socles correspondants. Leurs visages n'ont rien d'exagérément troublé, les plis de leurs manteaux n'offrent pas de mouvements trop violents : rien ne rappelle ici les attitudes et les expressions tourmentées où se complaisait l'école germanique contemporaine, à Magdebourg, à Erfurt, les Vierges sages manifestant largement leur joie, les Vierges folles se frappant la poitrine et sanglotant. Beaucoup de simplicité, au contraire, et de grâce; presque trop de simplicité : peut-être découvre-t-on aux Vierges sages une physionomie plus sereine, et à deux des Vierges folles une sorte de tristesse repentante, qui peuvent les diversifier; pourtant leurs places respectives et la traditionnelle position des lampes droites ou renversées, y aident plus que leurs attitudes et l'expression de leurs visages. Le Séducteur et sa voisine sont particulièrement intéressants : leurs visages à fossettes, souriants, lui, offrant la pomme tentatrice, attirant et fanfaron, dont on ne se défierait pas si l'on n'apercevait derrière son dos les serpents immondes du vice, — elle, la main droite à l'épaule, prête à détacher sa robe, déjà consentante et sans remords, la lampe tombée à terre, — tous deux tels qu'on les retrouvera, mais plus lourds et grossiers, à la cathédrale de Bâle : ces figurations accentuent encore le caractère humain de la parabole moralisatrice.

Le groupe des Vierges sages et des Vierges folles se rattache visiblement, comme celui des Vertus, à la statuaire française contemporaine. Sans doute, en France, il ne prenait généralement pas, dans la décoration de l'église, une importance aussi considérable ; on voyait les Vierges sages et les Vierges folles dans des voussures (Reims) et dans des roses (Bourges), et l'idée de leur consacrer de grandes statues indépendantes

pouvait venir de Magdebourg [1], — ce qui, par voie de conséquence, aurait produit aussi le groupe symétrique des Vertus et des Vices, également important à Strasbourg, également secondaire à Paris ou à Amiens. Il faut toutefois remarquer qu'à Chartres déjà, dans la baie latérale gauche du portail septentrional, Vierges et Vertus se trouvaient rassemblées en un groupe important et compact (mais dans des voussures encore), avec d'autres figures de signification voisine : les Fruits du Saint-Esprit, les Béatitudes Célestes. Quoi qu'il en soit, si même les Vierges de Strasbourg rappellent iconographiquement celles de Magdebourg, esthétiquement elles en sont fort loin, comme on l'a vu tout à l'heure, et elles n'ont évidemment subi d'autre influence que celle du centre de la France.

Les piliers sur lesquels se dressent ces douze statues du portail latéral de droite, se terminent en haut, sous les coussins où s'appuient les pieds des Vierges, par des cubes engagés. Sur les faces visibles des cubes, dans des médaillons quadrilobés, dont chaque côté présente la forme d'une accolade et qui rappellent ceux de la porte de la Calende et de la porte des Libraires à la cathédrale de Rouen, du soubassement extérieur des chapelles absidales de Notre-Dame de Paris et aussi du portail d'Andrea Pisano au Baptistère de Florence, on peut suivre les douze mois du calendrier : dans les médaillons de droite, les signes du zodiaque, dans les médaillons de gauche, des scènes de la vie correspondant aux mois. Au-dessous du Séducteur, le Verseau, signe de janvier, — et un homme à table ; puis, en suivant dans la direction de la porte : les Poissons (février), et un homme qui se chauffe les pieds ; le Bé-

1. Les Vierges de Magdebourg sont de 1200-1240 pour Hasak, de la fin du XIIIe siècle « pour des Français », dit M. André Michel, *ouv. cité*, p. 752.

lier (mars), et un homme qui coupe la vigne ; le Taureau (avril), et un homme qui porte des fleurs ; aux pieds de l'Époux, les Gémeaux (mai), et un cavalier ; puis, en s'éloignant de la porte, le Cancer (juin), et un faucheur (?) ; le Lion (juillet), et un homme qui coupe les épis ; la Vierge (août), et un moissonneur ; un homme avec la Balance (septembre), et un pressoir ; le Scorpion (?) (octobre), et un personnage dont on ne voit pas le geste : ces deux derniers groupes sous les deux statues en façade, au sud du portail ; restent, sous les deux statues en façade au nord, le Sagittaire (?) (novembre), et un homme coupant du bois à un arbre ; le Capricorne (décembre), et un homme qui tue un cochon.

Dans le tympan (refait) : la résurrection des morts, la séparation des justes et des réprouvés, le Christ en Juge du monde.

Deux gâbles, l'un dans l'autre, surmontent le portail. Au milieu, le roi Salomon assis sur son trône, et, au-dessus du dais qui le couvre, une Vierge assise avec l'Enfant debout sur ses genoux. Sur les degrés qui ornent le gâble inférieur, douze lions échelonnés, par groupes de deux qui se tournent l'un vers l'autre, font la garde du trône royal. Debout au haut des degrés, à la hauteur des épaules du roi, deux derniers lions soutiennent de leurs pattes de devant le trône de la Vierge et forment un lien symbolique entre les deux figures : plus d'une œuvre d'art établit ainsi la correspondance entre la Vierge et Salomon, le roi assis sur son trône étant la préfiguration de la Sagesse éternelle sur les genoux de la Vierge.

A la hauteur où vient de finir le gâble supérieur qui surmonte le portail central, au-dessus de la Vierge assise avec l'Enfant, une légère corniche passe, où s'appuie le bord inférieur d'un immense cercle de fleurs de lis dont la pointe est

dirigée vers l'intérieur du cercle. En retrait, la rose, de près de sept mètres de rayon, étale ses seize feuilles géminées, autour d'une petite rose à cinq lobes comme centre. Sans doute ce n'est plus le système de la claire-voie, aucun réseau ne s'interpose entre la rose et le regard du spectateur; mais, si je puis dire, c'est encore l'écrin, l'écrin ouvert, où l'œil se joue à la perspective de cette rose en retrait que les fleurs de lis couronnent et dont elles augmentent l'effet par le jeu de recul qu'elles lui donnent.

Les statues qui environnent la rose sont modernes; presque toutes sont des restaurations. — Au-dessous de la rose, dans les contreforts évidés, le long de la corniche et de la balustrade entre l'étage inférieur et le premier étage, les statues équestres (en commençant par le nord) de Clovis, Dagobert, Rodolphe de Habsbourg (refaites par Malade en 1811-1813), et Louis XIV (faite par Vallastre sous la Restauration)[1], sous des dais surmontés d'une cigogne à l'extrême bouton de leur pignon. — Au-dessus de la rose, sur toute la surface du massif intermédiaire entre les deux tours, plusieurs groupes de statues, déjà indiquées (en couleurs : vert, bleu, rouge), sur le projet pour la construction de ce massif (2e moitié du XIVe siècle), projet qui existe encore à la Maison de l'Œuvre (voir p. 25 et pl. II). C'est d'abord, au bas de cet étage in-

1. Les autres statues des princes placées aux angles des contreforts, sont presque toutes de Grass. Voici leur nomenclature, en commençant par le contrefort du nord-est (derrière la tour nord) pour passer devant la cathédrale et finir par le contrefort du sud-est (derrière la tour sud) : au 1er étage : Charles Martel, Louis le Pieux, Lothaire Ier, Clovis, Dagobert, Rodolphe de Habsbourg, Louis XIV, Othon II, Othon III, Henri II; — au 2e étage : Charles le Chauve, Lothaire II, Louis II, Pépin le Bref, Charlemagne, Othon Ier, Henri Ier, Conrad II, Henri III, Henri IV. Toutes ces statues, sauf celles de Charles le Chauve et de Henri IV, sont équestres.

DEUX VERTUS
(Portail latéral)

termédiaire et sur toute sa largeur, la Galerie des Apôtres : les douze Apôtres dans des niches (le premier et le dernier refaits par Malade, les dix autres par Vallastre); dans la niche du centre, la Vierge; tous, la Vierge et les Apôtres, ont les regards tendus vers le Christ qui s'élève au-dessus de la niche de la Vierge, dans une auréole elliptique, tenant la croix de la main gauche, bénissant de la main droite (la Vierge et le Christ, ainsi que les anges musiciens sur les niches, sont de Ph. Grass). Plus haut, des deux côtés des grandes baies, les quatre Évangélistes, corps d'hommes, avec les têtes de l'ange et des trois animaux symboliques : l'un au-dessus de l'autre, Marc et Mathieu au nord, Jean et Luc au sud; et, entre les deux baies, l'un au-dessus de l'autre également, Ézéchiel et Jérémie (œuvres de Grass). Plus haut encore, le Jugement dernier (de Grass toujours, 1849) : à la hauteur des pignons des deux grandes baies, un ange au-dessus de Marc et Mathieu, un autre au-dessus de Jean et Luc; dans les pignons mêmes, la Vierge et saint Jean-Baptiste, à genoux; entre les pignons, le Christ en Juge du monde, l'épée du Verbe sortant de sa bouche; de chaque côté, près de la pointe des pignons — dont les ornements extérieurs ont la forme de sarcophages — des anges sonnant la trompette du Jugement; et, tout à l'extrémité : sur l'un des pignons, l'Ange abritant dans son sein l'âme d'un juste sous les traits d'un enfant, sur l'autre, l'âme d'un damné, sous les traits d'un enfant également, emportée par le Diable.

Les tours. — Les deux autres côtés visibles des tours offrent des aspects analogues à ceux de la façade occidentale. — Seul, naturellement, l'étage inférieur diffère : du côté nord et du côté sud, il n'y a pas de portail, mais une haute et large

fenêtre géminée dont les deux baies secondaires se subdivisent elles-mêmes en deux : les deux du milieu vitrées, les deux autres aveugles ; et, du côté de l'est, l'amorce des bas-côtés emplit l'espace qui, à l'ouest, est occupé par les portails latéraux de la façade. — Au deuxième étage (mais sans claire-voie), au troisième aussi, les dispositions sont les mêmes que sur la façade occidentale. La construction de raccord entre les tours au troisième étage ne présente à l'est qu'une fenêtre, au lieu de deux à l'ouest, et s'étale, simple et nue, sans aucune ornementation, sur toute la hauteur de l'étage.

La frise symbolique des tours. — Au-dessous de la première balustrade des tours, sur le côté du nord et sur le côté du sud, s'étendent deux frises curieuses de la fin du XIIIe ou du début du XIVe siècle. A l'intérêt artistique de ces petites scènes qui se suivent sans interruption, où s'agite, avec beaucoup de fermeté dans le dessin et de vie dans l'exécution, tout un petit monde d'êtres humains, d'animaux et de monstres, s'ajoute un intérêt symbolique puissant : la cathédrale est vraiment ici un livre d'images pour le peuple, où il se retrouve lui-même par endroits, et où il retrouve surtout la religion que lui enseigne, à l'intérieur de l'église, la parole du prêtre : tantôt « préfigurations » du Nouveau Testament par l'Ancien, tantôt simples illustrations de la tradition religieuse empruntées à la nature visible.

De même que dans la représentation des Vertus et des Vices, on va reconnaître dans cette symbolique l'influence d'une littérature antérieure, mais très vivante à l'époque où nous sommes : d'abord, les « Bestiaires », où se retrouvait l'ancien *Physiologus*, dont le texte original est perdu, mais que tous les peuples de l'Occident avaient de bonne heure tra-

duit et commenté, et qui alliait hardiment « la science antique la plus suspecte » avec « l'exégèse chrétienne la plus contestable » [1] ; ensuite, le *Speculum Ecclesiæ* d'Honorius d'Autun, recueil de sermons pour les principales fêtes de l'année, composé au commencement du XIIe siècle, où l'auteur, après avoir raconté l'événement de la vie du Christ commémoré par la fête du jour, l'accompagnait de rapprochements tirés de l'Ancien Testament ou d'explications symboliques prises dans la nature. L'exemple le plus typique de l'influence du *Speculum Ecclesiæ* est le vitrail célèbre de la cathédrale de Lyon, qui est comme une exacte transposition dans l'art de la verrerie du rythme d'Honorius d'Autun : la suite des tableaux régulièrement accompagnés de leurs symboles [2]. Un aussi bel ordre ne règne pas aux frises de Strasbourg; mais le symbolisme, et l'origine de ce symbolisme, n'en sont pas plus douteux.

La frise du nord se prête particulièrement à ces interprétations symboliques [3]. Les deux premières scènes représentent deux personnages luttant chacun contre un lion. Dans le premier personnage, à cause de sa cuculle et de sa massue de fou, de sa demi-nudité aussi, indice d'un habituel cynisme, on a voulu voir quelque bouffon du temps, combattant, d'ailleurs avec succès, contre le lion, symbole ordinaire de Satan : l'artiste se serait amusé, pour provoquer le sourire de la société de son temps, à ouvrir la série des champions de la Foi par un

1. É. Male, *ouv. cité*, p. 47.
2. É. Male, *ouv. cité*, p. 57.
3. Voir : Chardin (Ferd.), *Notice sur deux bas-reliefs de la Cathédrale de Strasbourg*, dans : *Revue archéologique*, 10e année, 1853-54 ; — le P. Cahier, *Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature*, I, *Curiosités mystérieuses*, Paris, Didot, 1874, in-4°. — Nous avons reproduit, pages 1, 71, 73, 185 et 191, quelques-unes de ces scènes.

fou. Peut-être vaut-il mieux se contenter d'une interprétation moins soucieuse du détail : les personnages humains des deux premières scènes, qui abattent chacun un lion, seraient simplement, et sans mélange d'ironie, David et Samson considérés comme prédécesseurs du Christ. — La troisième scène est un clair symbole de la Résurrection : un lion debout sur trois pattes, la tête tendue vers ses trois lionceaux, que sa quatrième patte protège : c'était une croyance fort répandue au moyen âge, qu'en naissant les petits du lion dormaient trois jours et trois nuits, jusqu'à ce que le père les réveillât par le bruit de ses rugissements ou la caresse de son haleine : la véritable naissance après ces trois jours et ces trois nuits, c'est la Résurrection du Sauveur. — Le quatrième tableau représente un chasseur perçant de sa lance une licorne qui s'est réfugiée dans le sein d'une vierge. On sait que la licorne, bête fabuleuse très populaire au moyen âge, ne pouvait être atteinte par les chasseurs que lorsqu'elle rencontrait une vierge sur son chemin : elle s'arrêtait alors, reposait sa tête sur le sein de la vierge, et les chasseurs s'approchaient... La Vierge, c'est Marie; la licorne, c'est le Christ, la corne au milieu du front symbolisant la force invincible du Sauveur; le personnage à la lance, c'est l'humanité ingrate, c'est le vieil Adam qui s'approche pour tuer le nouvel Adam. — Puis, au pied d'une tour — la tour de Ninive sans doute, suivant la légende et comme dans le *Hortus deliciarum* (pl. XXI), — voici Jonas sortant de la baleine, — laid et décharné : symbolisme n'exclut pas réalisme, ni même ironie, et Jonas vient de passer trois jours et trois nuits d'angoisse et de jeûne. Il s'élance, enfin délivré; il est debout, les bras à demi étendus et dirigés vers le ciel : geste de prière de tous les peuples anciens, et des premiers chrétiens, et encore

LE FIANCÉ ET LA VIERGE SAGE
(Portail latéral)

aujourd'hui des prêtres à l'autel. Symbolisme d'autant plus certain que le Christ s'est appliqué ce type à lui-même : « *sicu enim fuit Jonas in ventre ceti tribus diebus et tribus noctibus, sic erit Filius Hominis in corde terræ tribus diebus et tribus noctibus* » (Evang. Math., XII, 40) : c'est encore une Résurrection. — Entre cette scène et la suivante, un peu au-dessus de la baleine, occupant juste le milieu de la longue frise, un Christ nimbé et bénissant, les trois premiers doigts levés, les deux autres repliés. Lui tournant le dos, Moïse montre aux Hébreux le Serpent d'airain qu'il vient d'élever et qui les guérira de la blessure des serpents brûlants : annonce de la Rédemption. Les Juifs, groupés devant le Serpent d'airain, sont coiffés du bonnet à pointe que nous avons déjà vu au tympan du portail central. — Suivent deux nouvelles Résurrections : le pélican qui, suivant la croyance populaire, ressuscite ses petits en répandant son sang sur eux (ou les nourrit de son sang); le phénix qui se brûle volontairement pour renaître de ses cendres. — Au milieu du tableau suivant, Abraham, le regard tourné vers le ciel, d'où l'ange apparaît, arrêtant son bras, lui montrant le bélier qu'il faut sacrifier à la place d'Isaac, — tandis que de l'autre côté Isaac présente sa tête au sacrificateur : Jésus aussi, un jour, portera sa croix comme Isaac a porté le bois de son bûcher, — et le sacrifice ne sera pas accompli davantage : Jésus ne sera sacrifié que dans sa nature humaine. — Voici maintenant l'aigle montrant le soleil à ses aiglons, pour rejeter ceux qui ne sauront pas en supporter l'éclat en face : les aiglons devant le soleil, ce sont les hommes devant le Souverain Juge. — Et voici encore une licorne, l'esprit du mal cette fois, contre lequel un homme va lutter, comme dans la prière d'Introït du Dimanche des Rameaux (Ps., XXI, v. 22) : « *Salva me ex ore*

leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam». — Et enfin, dans le retour d'équerre en avant qui suit la saillie du contrefort, une dernière scène : un chasseur qui tue un sanglier poursuivi lui-même par un bœuf : les ennemis du Christ s'entre-dévorent, le soldat du Christ triomphe d'eux.

La seconde frise, celle du sud, est plus humaine, ou, du moins, pour plusieurs sujets, l'intention symbolique n'y apparaît-elle pas aussi nettement. Que tous les êtres à forme animale soient des démons, tous les êtres à forme humaine des damnés, l'ensemble de la frise du sud un Triomphe de l'Enfer opposé au Triomphe de la Religion que représenterait la frise du nord, — ce n'est sans doute là qu'une hypothèse ingénieuse, qui procède plutôt de notre propre besoin de comprendre et d'expliquer harmonieusement, qu'elle ne tient compte de la fantaisie des artistes du temps. — La première scène, sur le retour en avant vers le contrefort, représente le supplice du mauvais riche, ou simplement du damné, sous la forme d'un Juif : le Juif, la tête en bas, coiffée du bonnet caractéristique, est fort maltraité par les deux démons : l'un tire sur une corde par où il lui a attaché la jambe, l'autre, de la partie postérieure de sa diabolique personne, lui caresse le nez. — La deuxième scène (la première après l'angle) est peut-être une allusion à un événement historique. Deux combattants : un moine, mi-agneau, ailé, la lance et le bouclier en mains, contre un guerrier, mi-cheval, casqué et moustachu ; derrière eux, un évêque, lion par le bas du corps, avec des pattes palmées : ensemble fantaisiste? souvenir de la guerre de 1262, les clercs de l'évêque Walter de Géroldseck (le moine combattant) contre la bourgeoisie de Strasbourg (l'adversaire centaure), et, à leur suite, l'inspirateur de la querelle, l'évêque, son pouvoir temporel symbolisé par le corps du lion, son

pouvoir spirituel par la houlette qui lui sert de crosse? — Le tableau suivant n'est pas moins étrange : un homme nu, à cheval sur un lion, décoche une flèche à une femme, demi-sirène, qui tient un enfant dans ses bras : flétrissure d'amours illicites? représentation figurée d'Hérode, roi des Juifs, qui fit tuer les enfants de Bethléem?... Il est vraiment plus simple de poursuivre en ne pensant plus qu'à notre quotidienne humanité, à ses amusements et à ses vices : les quatre personnages (animaux par la partie inférieure du corps, toujours) qui font de la musique : le premier joue de la viole, le troisième de la guitare, le quatrième de la flûte, tandis que le deuxième chante, ou bat la mesure; — deux jeunes gens, tout à fait humains, ceux-là, se prennent aux cheveux, littéralement, pour une querelle aux dés : péché de colère; — un homme sur des pieds de taureau fait danser un chien ou un ours au son du tambourin : la danse défendue par l'Église? — une femme lutinée par un homme nu : péché de luxure (à moins que l'homme, qui porte une lourde pierre, ne soit Samson, et la femme qui lui tient les cheveux, Dalila?) — une jeune fille à genoux devant une femme qui semble la bénir; — un homme qui se tâte le ventre, entre deux monstres qui n'ont pas l'air de le prendre en pitié : péché de gourmandise? — enfin, deux nouvelles batailles de monstres, les deux premiers entre eux, le troisième contre un lion : rappel, peut-être encore, de quelque événement historique récent, ou de l'éternelle lutte entre l'esprit du mal et l'esprit du bien.

On voit que la variété des sujets est grande. Toutes les conditions, du reste, se réunissaient ici pour laisser le champ libre à l'artiste : il s'agissait de faire vivre un long espace habituellement vide ou occupé par une ornementation plus

simple, dans une partie de l'édifice où il n'était plus nécessaire, comme sur un portail, de dresser de grandes ou de petites statues plus ou moins indépendantes les unes des autres, mais toutes plus ou moins dépendantes d'un type traditionnel. D'ailleurs, la place était moins en vue, et si l'artiste voulait instruire le peuple, il pouvait aussi, sans inconvénient à cette place, chercher à l'amuser, et à s'amuser. Le sculpteur de ces frises a profité de sa liberté pour produire, non seulement une suite de symboles intéressante, mais encore une œuvre d'art singulièrement vivante.

La plate-forme. — A cette hauteur (66 mètres) s'étend la plate-forme, d'où l'on domine, presque au pied même de l'édifice, les toits et les cours pittoresques de la ville, — d'où l'on découvre, au delà, l'immense plaine d'Alsace : tout au nord, les hauteurs de Wissembourg, — au sud, la montagne et le couvent de Sainte-Odile, et, plus loin, jusqu'au ballon de Guebwiller, jusqu'au Jura même; — à l'est, le Rhin, et, derrière lui, la Forêt-Noire; — à l'ouest, le Donon, Dabo, le Haut-Barr, les Géroldseck, la côte de Saverne. Sur cette plate-forme, des milliers et des milliers d'hommes se sont arrêtés pour admirer, et, au milieu de noms obscurs, plus d'un nom illustre est taillé dans la pierre : Voltaire, Herder, Gœthe, Lavater, Gay-Lussac. Au côté sud de la plate-forme s'élève la maisonnette des gardiens qui sont chargés, depuis des temps lointains, d'offices divers : répéter par une sonnerie à main celles de l'horloge de la tour (qu'il ne faut pas confondre avec l'horloge astronomique du croisillon sud), sonner la cloche de dix heures du soir et en général toutes les sonneries indépendantes du culte, monter la garde jour et nuit autour de la plate-forme, donner l'alarme quand le feu éclate en ville :

fonctions modestes, qui eurent, pendant le bombardement de 1870, leurs heures héroïques.

La tour du nord prolongée. — La tour du nord, pareille à celle du sud jusqu'à la plate-forme, continue seule son ascension, d'abord — l'œuvre d'Ulrich d'Ensingen, au commencement du xve siècle — jusqu'à 40 mètres au-dessus de la plate-forme — puis se prolonge en flèche — l'œuvre de Jean Hültz, terminée en 1439 — jusqu'à une hauteur de 142 mètres au-dessus du sol, accentuant encore par le détail de sa structure l'impression de transparence et de légèreté que donne l'ensemble de l'édifice.

A partir de la plate-forme, la tour passe du plan carré à l'octogone. Les arêtes seules de ses huit angles, ornées de bas en haut de clochetons superposés, sont massives. Sur les huit faces au contraire s'ouvrent huit hautes baies terminées en tiers-point, à jour, chacune d'elles divisée verticalement par un seul meneau en deux longues baies interrompues à peine, vers le milieu de leur hauteur, par quelques ornements découpés également à jour. Ces huit baies sont couronnées d'arcs en accolades à la hauteur desquels commence une sorte de second étage, beaucoup moins haut que le premier : c'est la surélévation due à l'architecte de la flèche, et non prévue par son prédécesseur : on remarque, en effet, ici, à l'intérieur de la tour, les naissances d'une voûte projetée par le premier maître et abandonnée par le second. Dans les accolades que nous venons de voir, passent des arcs renversés, dont le dessin semble se prolonger par les arcs extrêmes de la tour, encadrant dans une sorte d'ellipse les baies de ce second étage, moins hautes, mais de la même largeur que celles du premier, et complètement libres, sans meneau vertical, sans ornement

horizontal. Le sommet de l'arc en tiers-point qui les ferme, présente cette amusante particularité, jeu d'architecte du gothique finissant, qu'en se rejoignant en ce point les moulures des deux côtés de la fenêtre ne s'y continuent pas, mais s'y répondent : ce qui est en relief au montant et à l'arc d'un côté, redescend en creux de l'autre. Entre ces petites fenêtres et la base de la flèche, comme entre elles et les hautes fenêtres au-dessous d'elles, les espaces intermédiaires sont ornés d'élégantes et légères découpures. Autre jeu, enfin : la voûte par où s'achève ce second étage et la tour avant d'arriver à la flèche, est double; ou, plus exactement, à la voûte est suspendu par de petits piliers un réseau de nervures, avec des fleurons pendants finement découpés.

Sur toute la hauteur de quatre des côtés de l'octogone, s'élèvent, contenant les escaliers en limaçon, des tourelles également à jour : seules aussi leurs arêtes sont massives, et, jusqu'à la moitié de leur hauteur, ornées de colonnes de clochetons, tandis que leurs faces présentent une suite de hautes fenêtres, accompagnant en spirales les escaliers. Ces tourelles ne communiquent avec la tour qu'à quelques mètres au-dessous de leur plate-forme supérieure, par des pierres plates, puis juste à la hauteur de celle-ci par des galeries légères, laissant ainsi voir des pans de ciel entre elles et la tour, comme on en voit entre les découpures de la tour même. Elles se terminent carrément par cette plate-forme, qu'entoure une simple balustrade ajourée, mais que devaient peut-être couronner de petites flèches, comme l'a pensé Viollet-le-Duc, d'après les dessins de l'Œuvre Notre-Dame et quelques amorces qu'on aperçoit encore aux angles de la balustrade. — Ici encore, le jeu attire les architectes du temps, non seulement dans l'ensemble de l'exécution, qui a la hardiesse d'une gageure,

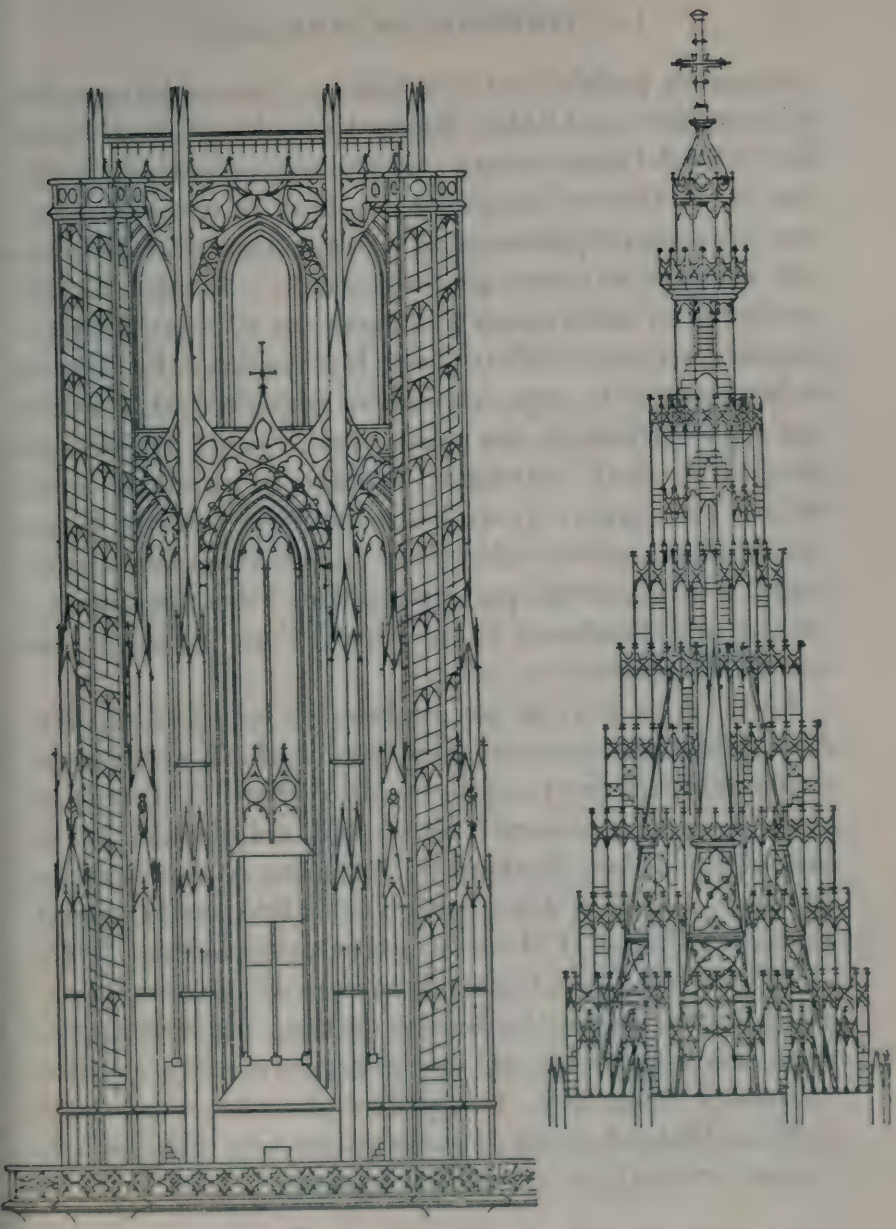


Schéma de la tour et de la flèche, d'après un dessin de Chapuy (1827).

mais encore, parfois, dans les détails : les formes des tourelles, qui paraissent semblables, diffèrent : le plan de deux d'entre elles (celles de l'ouest) montre une circonférence centrale (projection de l'escalier en limaçon) murée dans un corps hexagonal dont trois côtés s'épaississent en fortes saillies, celles de la tourelle sud-ouest en formes générales carrées, celles de la tourelle nord-ouest en carrés munis d'antennes aux côtés extérieurs ; — dans les deux autres (celles de l'est), la projection de l'escalier est en hexagone, et le corps extérieur en triangle, dont les saillies aux angles présentent une pointe plus ou moins proéminente flanquée de deux rectangles ; — enfin, la tourelle du nord-est offre aux curieux, jusqu'à la moitié de sa hauteur, l'amusement d'un escalier double, deux rampes à limaçon tournant autour d'un noyau unique et permettant à deux personnes de monter simultanément en se parlant l'une à l'autre, mais sans qu'elles puissent se voir.

Au bas de la tour, un peu au-dessus de la plate-forme d'où elle s'élance, plusieurs statues : du côté ouest : l'Empereur, couronne en tête, globe et sceptre en main (Henri IV, l'empereur excommunié et pénitent? Henri VII, empoisonné par un moine?) ; le Moine, physionomie fortement expressive, et sans lourdeur, malgré la disproportion de la tête avec le corps (le confesseur d'Henri IV? le moine qui empoisonna Henri VII?) ; — du côté sud : deux figures de maîtres de l'Œuvre, qu'on a prises longtemps pour les Juncker de Prag, un saint Laurent et une sainte Catherine, qui sont postérieures toutes quatre au Moine et à l'Empereur, et rappellent directement les statues du Portail Saint-Laurent ; d'autres encore, plus difficiles à distinguer, et dont nous avons parlé à propos du jubé[1].

1. Voir p. 9-10.

LES VIERGES FOLLES ET LE TENTATEUR
(Portail latéral)

La flèche. — La base de la flèche continue l'octogone du plan de la tour. — Seules aussi sont massives les arêtes, qui en s'élevant dessinent une inclinaison vers un centre commun. Elles sont surmontées chacune de six étages de petites tourelles droites, de plan hexagonal, toujours transparentes, qui contiennent les escaliers : un escalier par arête. L'angle extérieur de chacune de ces petites tourelles posant sur le noyau de la tourelle inférieure qui la précède, les spirales des escaliers se suivent sans interruption, gironnant en sens inverse d'une tourelle à la suivante, s'engageant l'une dans l'autre au point de passage, ce qui permet d'avancer rapidement en hauteur, dans un court espace en largeur. Ces petites tourelles se terminent carrément, comme les quatre grandes qui flanquaient la tour jusqu'à la base de la flèche, mais peut-être devaient-elles aussi être couronnées de pyramidions ajourés. — Les espaces entre les arêtes sont également à jour. A la hauteur de la deuxième série d'escaliers, de grands châssis évidés indiquent les pans de la pyramide et unissent les arêtiers. Les frontons de ces châssis portent les inscriptions suivantes : à l'est : « *Christus nos revocat* », et : « *Christus gratis donat* »; au sud : « *Christus semper regnat* », et : « *Christus et imperat* »; à l'ouest : « *Christus rex superat* », et : « *Christus rex triumphat* »; au nord : « *Maria glorificat* », et : « *Christus coronat* ».

Au haut des six étages de tourelles, la pyramide est tronquée. Un autre étage commence, qui de loin semble disposé comme les précédents; en réalité, sa base n'est plus hexagonale, mais carrée. Aux angles, quatre tourelles contenant chacune un escalier permettent de poursuivre l'ascension. Ce parallélépipède sert de plate-forme à la lanterne, massif octogonal qui présente quatre faces pleines alternant avec quatre

faces évidées : la montée se continue par ces dernières, où passent des degrés qui s'appuient sur le mur central de la lanterne, mais qui n'offrent aucun soutien du côté extérieur. Dernières formes : la lanterne s'élargit en une sorte de corbeille ; à l'intérieur de cette corbeille, huit colonnes portent un dais et forment la couronne[1], au milieu de laquelle il y a encore des degrés autour d'une vis centrale ; mais, plus haut, la montée n'est plus possible que par des crampons de fer : plus haut, — c'est le dais qui s'allonge, et s'évase ensuite en une large fleur, pour se resserrer enfin en une colonne octogone où s'attachent quatre branches horizontales formant une double croix.

A cette « masse de pierre toute pénétrée d'air et de lumière », comme écrivait Victor Hugo dans ses Lettres sur *Le Rhin*, « lanterne aussi bien que pyramide, qui vibre et qui palpite à tous les souffles du vent », les admirations passionnées n'ont pas manqué à travers les siècles. De notre temps la critique est venue parfois y mêler sa voix : Viollet-le-Duc, qui ne pardonnait pas à la construction d'Ulrich et de Hültz ses tourelles terminées trop carrément, accordait qu'elle fût « une des plus ingénieuses conceptions de l'art gothique à son déclin », mais « une conception pauvrement exécutée ». Aussi bien de telles réserves ne sauraient-elles troubler l'admi-

1. On a découvert des inscriptions jusque dans ces régions extrêmes (« *im obersten Umbgang der Cronen* », dit Schad (p. 44), répété par Grandidier (p. 223) : « sur la première galerie de la couronne », et par tous leurs successeurs) : les paroles de saint Jean sur l'incarnation du Christ : « *Jesus Christus verbum caro factum est* », — « *Jesus Christus et habitavit in nobis* » —, etc. ; — et (voir Piton, *Revue d'Alsace*, 1855, p. 568), sur les bouquets au-dessus de la couronne, au pied du dais, des écussons Renaissance portant divers monogrammes et inscriptions : armoiries de la ville, armoiries de l'Œuvre Notre-Dame, monogramme et nom de l'architecte Heckler, etc..

ration qu'on éprouve à la vue directe de l'œuvre. Devant elle, on ne pense pas aux pyramidions chers à Viollet-le-Duc; on ne remarque pas davantage que la tour et la flèche viennent couronner, presque au milieu du xve siècle, une façade commencée avant la fin du xiiie; loin de se heurter, les différences de style se fondent dans l'harmonie des lignes; et la singularité même de cette tour latérale unique n'apparaît plus que comme une originalité devenue familière aux regards, « plus belle encore que la beauté », dirait le poète. Toute cette *floraison* — le mot de l'évêque Conrad revient à l'esprit —, toute cette floraison de lignes verticales qui, appliquées d'abord sur l'immensité du mur depuis la base de l'édifice jusqu'à la plate-forme, se sont élancées ensuite librement, les hautes baies étroites de la tour, les quatre tourelles qui l'accompagnent, à peine rattachées à elle, enfin les arêtes dentelées de la flèche, — toute cette construction de grès merveilleusement faite de lignes roses où s'encadrent des pans de lumière, étonne par sa hardiesse, mais, délicate autant que majestueuse, elle charme et n'accable point. On aime à l'admirer. On n'éprouve rien, ici, de cette tristesse lourde qui tombe des voûtes romanes, — ni même de cette sérénité un peu grave qui s'impose à l'âme dans la contemplation des nefs gothiques : rêve autant que prière, l'hymne de pierre s'élève, rien ne l'arrête, il va se confondre, transparent et léger, dans l'air libre et le ciel bleu.

V

LES VITRAUX[1]

La cathédrale de Strasbourg contient de nombreuses et importantes verrières[2], d'époques différentes, et qui ont été très maltraitées au cours des temps. Inclémences de la nature et querelles des hommes ont trop souvent endommagé l'édifice pour que la fragilité des vitraux n'en subît pas plus d'une atteinte. Le bombardement de 1870, notamment, faillit leur

1. Didron, *Iconographie chrétienne*, Paris, Impr. royale, 1843, in-4°. — Abbé V. Guerber, *Essai sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, L.-F. Le Roux, 1848, in-8°. — L. Schnéegans, *Vitrail du XIIe siècle à la Cathédrale de Strasbourg, représentant saint Candide, martyr*, dans : *Revue d'Alsace*, 1853. — Abbé A. Straub, *Le symbolisme de la cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Huder, 1855, in-8°. — Ferdinand de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, Paris, Didot, 1857, in-4°. — Baron de Schauenbourg, *Mémoire* sur les plus importantes verrières d'Alsace, dans : *Congrès archéologique de France*, 26e session, 1859. — Baptiste Petit-Gérard, *Quelques études sur l'art verrier et les vitraux d'Alsace*, Strasbourg, Berger-Levrault, 1861, in-8°. — P.-E. Tuefferd, *La vie et les œuvres du peintre-verrier Baptiste Petit-Gérard*, dans : *Revue d'Alsace*, 1880. — L. Ottin, *Le Vitrail*, Paris, Laurens, 1896, in-4°. — Robert Brück, *Die Elsässische Glasmalerei vom Beginn des XII^ten bis zum Ende des XVII^ten Jahrhunderts*, Strasbourg, W. Heinrich, 1902, in-4°, avec 6 planches (et un album in-fol. de 81 planches). — Straub, Guilhermy, Dumont, Klotz, *ouv. cités*. — Pour préciser quelques détails relatifs aux travaux de restauration du XIXe siècle, j'ai fait appel aux souvenirs de M. Pierre Petit-Gérard, fils et ancien collaborateur de Baptiste Petit-Gérard ; je le remercie de la grande obligeance avec laquelle il a bien voulu me renseigner.

2. Klotz, *Réparation générale* (1872), p. 29 : « Tous ces vitraux placés dans 71 fenêtres présentent un ensemble de 192 grandes figures, plus de 80 médaillons avec bustes et petits sujets, environ 300 panneaux de scènes ou sujets dans le style légendaire... Leur surface de verre exprimée en nombre rond n'est pas moins de 1 500 mètres carrés découpés en plus de 500 000 morceaux et assemblés en environ 4 600 panneaux. »

LE TENTATEUR ET LA VIERGE FOLLE
(Détails)

être fatal : les ouvriers de l'Œuvre Notre-Dame avaient bien réussi, tandis que tombaient déjà les projectiles, à démonter tous les panneaux qu'on pouvait atteindre avec des échelles ou par les galeries — 670 panneaux sur 4 600 — pour les mettre en sûreté dans la crypte, mais il en restait encore 3 930 en place, sur lesquels 1 221 furent totalement ou partiellement brisés.

Aussi bien, diverses circonstances ont-elles été cause, pour les vitraux, de détériorations particulières. Beaucoup d'entre eux ont subi des déplacements dangereux ; on n'a d'ailleurs pas toujours tenu compte des formes architecturales auxquelles ils étaient primitivement destinés, et quelques-uns, faits pour des baies romanes, se sont retrouvés depuis, mal raccordés, dans des baies gothiques. Plusieurs, en outre, partiellement détruits, furent étrangement complétés par des fragments disponibles de quelque voisin aussi mal en point. Au XVIIIe siècle enfin, un contrat fut passé avec un vitrier pour la réparation des vitraux, à raison de deux sols par pièce remise en plomb, et le vitrier, pour multiplier les deux sols, commença par multiplier les cassures.

Il est vrai qu'un grand travail de restauration a été entrepris au milieu du XIXe siècle (sans parler des réparations rendues nécessaires par les dégâts de la dernière guerre) : le peintre-verrier Maréchal, de Metz, fit quelques vitraux neufs, qui ne satisfirent sans doute pas le goût des Strasbourgeois éclairés pour les restaurations savantes[1] ; puis, à partir de 1845-47,

1. L'érudit Louis Schneegans, bibliothécaire-adjoint de la ville, écrivit lettres sur lettres, au Ministre, à Prosper Mérimée, inspecteur général des Monuments historiques, pour essayer d'obtenir l'annulation de la convention passée avec Maréchal au sujet des fenêtres du triforium, et il ne se consola finalement d'être « vaincu » sur cette question qu'en pensant à sa victoire prochaine sur « le point principal : la suite à donner à la remise en bon état

Baptiste Petit-Gérard, avec beaucoup de patience et de science, s'appliqua à restaurer les vitraux anciens, à les remettre autant que possible dans leur état primitif. Mais un examen détaillé de ces travaux nous entraînerait trop loin. Nous nous contenterons d'avoir donné ces indications générales sur les divers accidents qui ont affecté la plupart des verrières de la cathédrale, sans rechercher, à propos de chacune d'elles, quel déplacement certain, quelle réparation précise elle eut à subir, — et nous avertissons simplement le lecteur que pour quelques-unes d'entre elles, les restaurations équivalent à une réfection presque totale, encore que respectueuse des témoins et de la tradition. — Nous suivrons dans notre examen l'ordre actuel des vitraux, en commençant par l'est de l'édifice.

Crypte. — Au fond de la crypte, un vitrail (1re moitié du XIIIe siècle) représente un ange aux ailes déployées, habillé d'une longue tunique qui lui couvre les pieds; il tient dans la main droite le globe avec la croix, le sceptre dans la main gauche.

Chœur. — Depuis la restauration générale du chœur en 1850, la grande fenêtre qui en occupe le fond, contient

des anciennes verrières » (lettre à Mérimée, 30 juillet 1847, *Archives des Monuments historiques*) : or, c'est précisément en 1847 que Petit-Gérard fut seul chargé pour l'avenir de la restauration de toutes les verrières de la cathédrale. Un peu plus tard, au Congrès archéologique tenu à Strasbourg en 1859, le baron de Schauenbourg parla de Maréchal, de Metz, comme d'un artiste habile en verrières neuves, mais facilement « rebuté par la rude et pénible tâche de conscience et de patience de faire revivre de ses cendres » une verrière ancienne, tandis qu'il fit un éloge enthousiaste et sans réserve du peintre. verrier strasbourgeois, Baptiste Petit-Gérard : « la main intelligente d'un artiste profondément et spécialement dévoué à cet acte éminent de justice..., la main d'un artiste blanchi sous les arceaux du dôme..., la main d'un artiste initié à tous les secrets de la peinture sur verre... » *Mémoire cité*, p. 220.

un vitrail de Baptiste Petit-Gérard, d'après un carton de Steinheil. Ce vitrail représente la Vierge, les bras étendus, avec l'Enfant sur ses genoux, telle qu'elle figurait sur l'étendard de la ville et sur un panneau du XIIIe siècle qui ont disparu pendant le bombardement de 1870, dans l'incendie de la Bibliothèque Municipale.

Au nord, une figure de saint Henri, bienfaiteur de la cathédrale (milieu du XIIIe siècle); il est représenté debout entre deux colonnes surmontées d'un arc en plein cintre où est inscrit le nom du personnage; il porte une couronne à trois fleurons, un sceptre dans la main droite, dans la main gauche le globe avec une croix au centre; par-dessus sa tunique, un manteau, retenu au cou par une grande agrafe carrée.

Au sud, sainte Catherine (même époque). Les ornements architecturaux représentés sur ce vitrail sont pareils à ceux du précédent. La sainte est habillée d'une longue tunique qui lui laisse le bras gauche libre, et qu'elle retient de sa main gauche qui porte en même temps la palme; sur la tête, une couronne à larges fleurons.

Croisillon sud. — Les deux roses au-dessus du portail du croisillon sud (milieu du XIIIe siècle) comprennent chacune une petite rose centrale, entourée d'un cercle de huit roses tangentes les unes aux autres, qu'entoure un second cercle, de huit roses aussi, mais séparées par des intervalles vitrés. On y lit, non sans peine, une comparaison mystique entre les sacrifices de l'Ancienne Loi et ceux de la Loi Nouvelle, qui rappelle très directement, jusque dans les détails, le *Hortus deliciarum*[1].

1. Voir édit. citée, pl. XXII et XXIII, et p. 16-19. Le grand cercle qui entoure la Nouvelle Alliance (pl. XXIII) porte la légende suivante : « *Cedat*

L'ensemble des dix-sept roses de gauche représente l'Ancienne Loi. Au centre, un personnage à deux têtes, avec l'inscription en latin : « *Duodecim prophete* », image symbolique des prophètes, qui voit l'avenir comme le passé. Dans les médaillons qui forment le premier cercle autour de la rose centrale, des bustes de femmes portant les offrandes des sacrifices, avec inscriptions latines explicatives autour des médaillons : l'agneau de l'innocence, « *in agno propter innocenciam* », ou le bouc du péché, « *in hyrco propter similitudinem carnis peccati* ». Enfin, au second cercle, à la droite des deux médaillons du haut où des ornements remplacent sans doute d'anciennes figures disparues, on distingue assez bien, dans les suivantes, Moïse avec les tables de la loi, puis Abraham avec le couteau du sacrifice, ou encore, dans le dernier de la série, à gauche, le chandelier à sept branches.

La rose de droite représente la Nouvelle Loi. Au milieu, le buste de Melchisédech, figuration de Jésus-Christ, d'après l'abbé Straub, « type de l'oblation eucharistique du pain et du vin », dit l'abbé Guerber. Dans les médaillons qui l'entourent, les vertus chrétiennes, *Sobrietas, Castitas, Justitia, Paupertas,* etc., représentées par des bustes de femmes. Dans les médaillons du second cercle, d'autres vertus encore, et les quatre Évangélistes, bustes d'hommes avec têtes de lion, d'aigle, de bœuf, d'ange, et, dans le médaillon du haut, le Christ bénissant.

Au-dessous des deux roses, les fenêtres en verre blanc antérieures ont été remplacées, en 1847, par des vitraux de Petit-Gérard qui ne se contentait pas, on le voit, de son grand

ovis, capra, bos, sit victima vera sacerdos » — « Qu'il ne soit plus question d'immoler des brebis, des chèvres et des bœufs ; la vraie victime sera le prêtre lui-même. »

travail de restauration; ces vitraux représentent les quatre Évangélistes, Marc, Mathieu, Jean et Luc, dans la partie supérieure des fenêtres, — les quatre grands prophètes, Ézéchiel, Jérémie, Daniel et Isaïe, dans la partie inférieure.

Au mur de l'est, au-dessus de l'horloge, quatre personnages, saint Candide, saint Victor, saint Maurice, saint Exupère, les martyrs de la légion thébaine [1] (fin du XIIe siècle, mais refaits); lances ou glaives, cottes de mailles et grands boucliers pointus, casques cylindriques, dont l'un à nasal, ils portent le costume de guerre du XIIe siècle, tel qu'on le voit dans le *Hortus deliciarum* [2]. — Au même mur, plus près du chœur, au-dessus de l'entrée de la chapelle Saint-André, un saint Christophe de huit mètres de haut, portant l'Enfant Jésus sur l'épaule gauche (XIIIe siècle), la plus grande figure sur vitrail que l'on connaisse. La légende de ce saint était très répandue au moyen âge — le robuste saint Christophe passant un fleuve, l'Enfant divin sur son épaule — et d'elle était née cette croyance qu'on ne pouvait mourir subitement dans la journée où l'on avait vu son image : de là, les dimensions colossales de la plupart des représentations de saint Christophe [3]. Dans la fenêtre voi-

1. Dioclétien avait envoyé dans les Gaules son collègue de l'Empire, Maximien, contre les Bagaudes révoltés. Maximien fit venir d'Orient, pour renforcer son armée, la légion thébaine, commandée par saint Maurice, laquelle avait été convertie au christianisme par l'évêque de Jérusalem. A leur arrivée, saint Maurice et ses soldats apprirent que Maximien offrait des sacrifices aux dieux, et ils repartirent, allant camper à huit milles de là, à l'endroit qui s'appelle, depuis, Saint-Maurice (dans le Valais), où ils se laissèrent passer au fil de l'épée plutôt que de revenir et de participer aux cérémonies que Maximien voulait leur imposer.

2. Voir édit. citée, pl. XXXI (*Massacre du fils du roi*), XLIII et suiv. (*Combats des vertus et des vices*), LVIII (*Ulysse et les sirènes*),

3. Saint Christophe avait sa statue gigantesque dans beaucoup d'anciennes églises; il y en avait eu une à la cathédrale de Strasbourg jusqu'au début de la Réforme; haute de trente-six pieds, on n'avait pu la faire sortir alors par

sine, à gauche du spectateur, se partageant la hauteur du saint géant, saint Mathieu, en haut, saint Barthélemy, en bas (1re moitié du XIIIe siècle), tous deux assis, tenant un livre à la main.

En face, au mur ouest, saint Florent, à gauche, saint Biulfe, à droite (1re moitié du XIVe siècle), au-dessous desquels deux bordures représentent, l'une, deux hommes portant un tonneau, suivis d'un troisième qui porte une hotte, l'autre deux hommes tirant et poussant un bœuf par les cornes : signatures probables — et rares dans cette église — de donateurs, qui furent ici sans doute la corporation des vignerons et celle des bouchers.

Croisillon nord. — Les deux roses du croisillon nord sont beaucoup plus simples que celles du croisillon sud. Elles sont divisées chacune en six compartiments par des rayons qui partent d'une petite rose centrale, le verre blanc domine, et ce n'est que près du centre qu'elles sont garnies de verres de couleur à ornement végétal. — Au-dessous de ces deux roses s'élèvent deux fenêtres autrement vivantes. Celle de droite (2e moitié du XIIe siècle) comprend quatre médaillons, l'un au-dessus de l'autre ; les trois premiers (à commencer par le bas) représentent le Jugement de Salomon ; dans le quatrième celui d'en haut, un ange, chaussé, à la manière orientale, et qui rappelle par ce détail la tradition byzantine d'ailleurs reconnaissable à plus d'un autre indice dans ces vitraux ; il penche le corps légèrement en avant et plie le genou gauche : il s'approche de la Vierge qui occupe la partie correspondante du vitrail voisin, il va se mettre à genoux devant elle ; c'est l'ang

la porte de l'église (pour la transporter à l'hôpital de la ville) qu'après lui avoi coupé les pieds et les mains.

de l'Annonciation. — Dans le médaillon du haut de la fenêtre de gauche (même époque), voici la Vierge, en effet, assise, les mains faisant le geste de prière; autour du médaillon, des sarments stylisés s'achèvent en fleurs de lis. Le restant de la fenêtre se divise en trois panneaux. Celui qui est juste au-dessous de la Vierge représente, sous des arcs en plein cintre supportés par des colonnes à chapiteaux romans, saint Jean-Baptiste, à gauche, saint Jean l'Évangéliste, à droite, tous deux vêtus d'une sorte de toge romaine, et tenant des phylactères. Les deux panneaux inférieurs, un peu moins anciens sans doute (commencement du XIIIe siècle), offrent un décor analogue : des arcs aussi, mais retombant sur une colonne plus mince, avec des chapiteaux à crochets postérieurs aux précédents; dans les arcs de l'avant-dernier panneau, le roi Salomon et la reine de Saba; du dernier, David et Salomon.

Au mur est, un Christ sur son trône, bénissant de la main droite, tenant l'Évangile de la main gauche, et, au-dessous de lui, le diacre saint Laurent, debout, appuyé sur le gril, les cheveux apparaissant bouclés de chaque côté de la tonsure (fin du XIIe siècle); au bas, en bordure, trois petits bustes de femmes, nimbées, les mains jointes, représentant peut-être la Foi, l'Espérance et la Charité (en partie restaurées, et d'ailleurs moins anciennes). — Dans la fenêtre voisine, proche du chœur : en haut, sous un dais, la Vierge (milieu du XIIIe siècle), la tête couverte d'une étoffe blanche, portant sur le bras gauche l'Enfant Jésus, vêtu de blanc : geste tendre de l'Enfant qui de sa main droite touche le menton de sa Mère, geste protecteur des mains maternelles, visage de la Mère un peu penché à droite, les yeux dans les yeux de l'Enfant, tout le groupe est plein de douceur et de vie. Au-dessous, saint Jean-Baptiste

(même époque), debout, montrant de sa main droite l'Agneau peint sur la patène qu'il tient dans le bras gauche. La bordure bleu et azur qui encadre l'ensemble de ces deux figures rappelle l'écusson de vair des pelletiers et fait supposer que ce vitrail (ou un vitrail plus ancien qu'il remplace? peut-être un saint Jacques, patron des pelletiers?) fut un don de la corporation.

Au mur ouest, une Vierge orante, et, au-dessous, un saint Martin; à peine quelques fragments sont anciens.

Bas-côté nord. — Les cinq fenêtres du bas-côté nord contiennent la célèbre série des rois.

La première et la deuxième (les plus éloignées du chœur) sont les plus anciennes (première moitié du XIIIe siècle) : un Henri (*Henricus rex,* dans la circonférence du nimbe), un Frédéric, puis d'autres, plus sûrement reconnus : Henri II le saint, surnommé *de Bamberg* (*Henricus Babinbergensis*) parce qu'il résidait habituellement dans cette ville, Otto, Otto II, Otto III, Conrad, avec un jeune prince devant lui (le futur Henri III). — Dans les trois dernières baies (milieu du XIVe siècle), un Philippe (de Hohenstaufen?), puis de nouveau Henri de Bamberg (peut-être parce que les bienfaits dont il combla la cathédrale lui donnaient droit à une représentation supplémentaire?[1]), puis sans doute encore le même, sous le

1. Ou à cause du fait raconté par Grandidier, *ouv. cité,* p. 20 : lors d'un voyage à Strasbourg, en 1012, l'empereur renonça à la couronne et voulut se faire recevoir chanoine ; l'évêque Wernher, pour annuler l'effet de ce dessein, l'accepta comme chanoine d'abord et lui fit d'après les conciles prêter obéissance à l'Église, puis lui prescrivit, au nom de cette Église, de reprendre la couronne? Ou plus simplement à cause de quelque inadvertance, lorsque cette galerie des princes remplaça, totalement ou partiellement, une galerie antérieure?

LE CHRIST AUX OLIVIERS

nom de *Rex Henricus Claudus* (*le Boiteux*, infirmité qui lui était survenue lors d'un voyage à Rome où il s'était démis la jambe), puis l'empereur Frédéric Barberousse (*Fredericus imperator submersus*, ainsi désigné, *le Noyé*, parce qu'il était mort en se baignant dans une rivière de Cilicie); — ensuite, la fenêtre de Charlemagne : Charles Martel, père de Pépin le Bref (*Karolus d(i)c(tu)s Martel Pater Bippini*), Charlemagne, (*Karolus magnus rex*), Pépin (*Rex Bippinus Pater Karoli*), Louis le Débonnaire (*Ludovicus rex filius Karoli*); — enfin, la descendance de Louis le Débonnaire : l'empereur Lothaire et ses trois fils, Louis II, qui fut roi d'Italie et empereur, Lothaire II (quoique l'inscription l'appelle aussi, sans doute par erreur, *Ludovicus*), qui reçut la Lotharingie, et Charles, qui régna sur la Provence. — Tous ces princes ont la tête ornée du nimbe, quoique presque aucun ne soit reconnu comme saint; sans doute faut-il voir là un souvenir de la tradition byzantine : les princes considérés comme délégués de Dieu. Tous portent la couronne fleuronnée ou fleurdelisée, tous également le globe et le sceptre, sceptre à fleurons trilobés dont la forme aboutit parfois à la parfaite fleur de lis des armes de France. Ceux des deux premières fenêtres sont couverts du manteau qui retombe simplement; le vêtement des autres est plus compliqué, leur maintien aussi, les coudes à l'étroit perçant la bordure du vitrail, le sceptre mal assuré entre les premiers doigts, le petit doigt recroquevillé.

La fenêtre du narthex, de ce côté, est à quatre lancéoles divisées horizontalement en six compartiments (commencement du xve siècle). La première, la troisième et la cinquième rangées horizontales (en commençant par le haut, à gauche) contiennent des scènes de l'Ancien Testament : la création d'Adam et d'Ève, Adam et Ève chassés du Paradis, Adam labou-

rant la terre, le meurtre de Caïn, l'arche de Noé. Les rangées intermédiaires sont occupées par des médaillons représentant le Christ tenant le globe d'une main et bénissant de l'autre; les ornements qui remplissent l'intervalle entre les médaillons renferment, dans leurs enroulements, des lettres isolées dont on n'a pas encore pu déterminer le sens avec certitude.

Bas-côté sud. — Les vitraux des quatre premières fenêtres du bas-côté sud (2e moitié du XIVe siècle) représentent la vie du Christ.

Elles sont divisées en quatre lancéoles. — Le premier groupe (le plus proche du chœur) est consacré plus spécialement à la vie de la Vierge; on y voit, entre autres scènes (en commençant par le haut, à gauche) : l'Ange apparaissant à sainte Anne, la Naissance de Marie, son Mariage, l'Annonciation, l'Adoration des Mages, la Fuite en Égypte, le Christ enfant au temple. Au-dessous, une bande s'étend sur toute la largeur de la fenêtre, avec l'inscription : *Ave Maria Gratia Blena* (sic). — Le groupe suivant est plus proprement la vie du Christ : le Christ et la femme adultère, la résurrection de Lazare, Madeleine aux pieds du Christ, la guérison du paralytique, le miracle des pains, la guérison du lépreux, le sermon sur la montagne. — La troisième fenêtre est celle de la Passion : (en commençant en bas, à gauche) l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem, la Cène, le Christ au Jardin des Oliviers, la trahison de Judas, la flagellation, le couronnement d'épines, le Christ crucifié entre les deux larrons, la mise au tombeau. Sur la bande inférieure, l'inscription allemande : « *Diz bezeichnet die Marter unsers Herren JHV. XPI. der uns hat erloset vo de ewig Tode* » (« *Ceci représente la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ qui nous a délivrés de la mort éternelle* »).

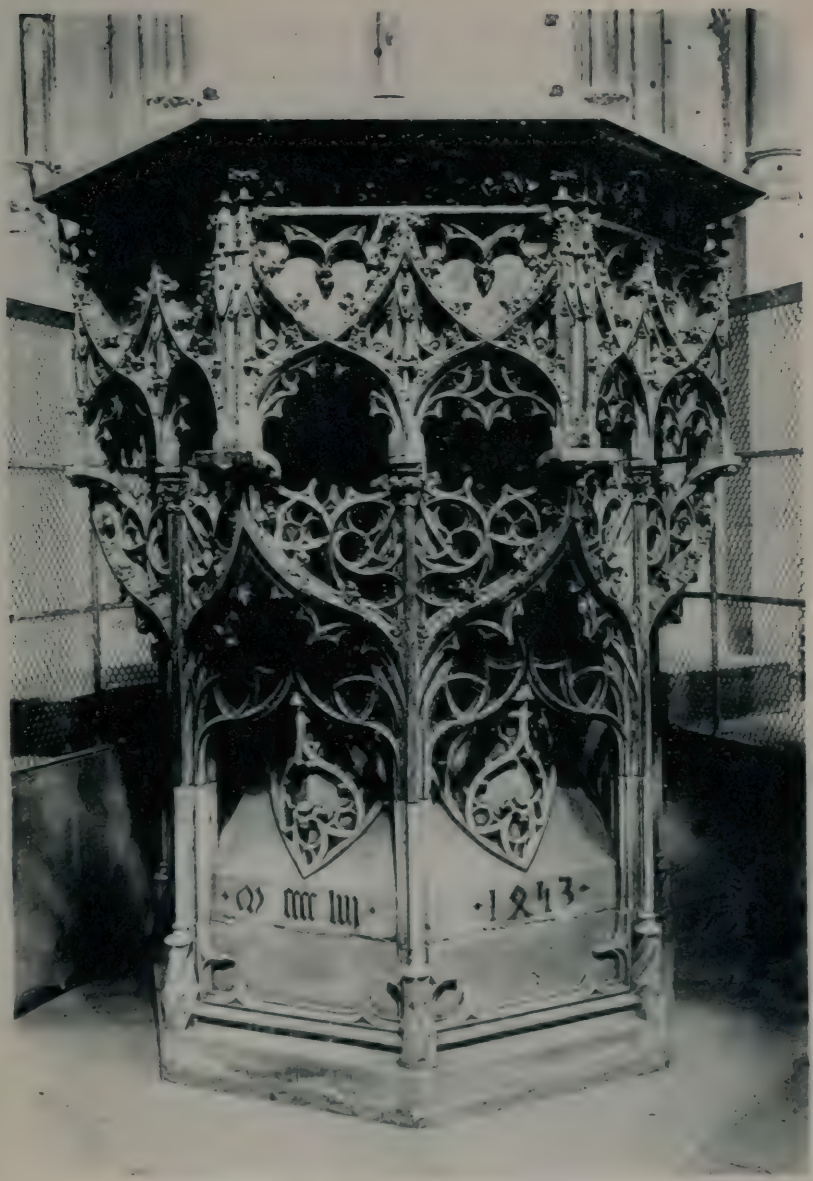
— Dans la quatrième fenêtre, les scènes qui ont suivi la mort du Christ : la descente du Christ dans les limbes, la Résurrection, les anges apparaissant aux Saintes Femmes, Jésus-Christ apparaissant aux Apôtres, la pêche miraculeuse, l'Ascension. En bas, l'inscription : « *Got brach der Helle Tur und nam die sinen herfur und erstunt am driten tag sad* (lettres transposées, pour *das*) *was Tiefel grosse Klag* » (« *Dieu brisa la porte des limbes et en fit sortir les siens, il ressuscita le troisième jour, ce qui fut une grande plainte du diable* »). — La cinquième fenêtre est divisée en trois lancéoles et représente le Jugement dernier : dans les deux premières lancéoles, coupées en divisions horizontales, les justes élèvent leurs regards d'adoration vers le ciel où trône le Seigneur ; dans la troisième, un diable colossal.

Le vitrail du narthex de ce côté (commencement du xve siècle) représente encore un Jugement dernier (dans des médaillons : le Christ assis sur un trône, entouré de la Vierge, de deux saintes et des douze Apôtres), et aussi les œuvres de miséricorde appliquées au Christ : le Christ à qui on donne des vêtements, du pain, un logis, suivant la parole rappelée par les inscriptions allemandes dont on peut distinguer quelques détails : « *Do ich hungerik was ir spiset mich nüt...* » « *J'avais faim et vous ne m'avez pas donné à manger...* »

Chapelle Sainte-Catherine. — On ne trouve sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg aucune date, aucune inscription votive, aucun blason qui permette de les attribuer à une époque et à un artiste certains. Seuls, ceux de la chapelle Sainte-Catherine sont considérés généralement comme l'œuvre du peintre-verrier Jean de Kirchheim, à cause de la corrélation entre l'époque de la construction de cette chapelle (1331-

1349) et celle où vivait à Strasbourg cet artiste, qualifié « *pictor vitrorum in ecclesia argentinensi* » dans un testament de 1348. Ces fenêtres sont au nombre de six, en deux groupes, comprenant chacun une fenêtre à trois compartiments entre deux fenêtres à deux compartiments; la forme de ces lancéoles est très allongée (moins de $0^m,40$ de largeur pour plus de 6 mètres de hauteur). Les quatorze figures représentent les douze Apôtres, généralement avec leurs attributs, puis Madeleine et Marthe; les noms des personnages sont indiqués sur la bordure horizontale au-dessus des têtes. Entre les mains de chaque Apôtre, un phylactère portant une strophe du *Credo*. Apôtres et saintes sont couverts, dans la partie supérieure du vitrail, d'ornements d'architecture très élevés.

Chapelle Saint-Laurent. — Cette chapelle, primitivement consacrée à saint Martin, comme on l'a vu, avait été garnie d'abord de vitraux retraçant la vie de ce saint; mais de ces vitraux de l'origine il ne reste rien. Ceux qu'elle contient, (2e moitié du XIVe siècle) proviennent de l'ancienne église des Dominicains (aujourd'hui : Temple-Neuf), et il a fallu les mutiler pour les faire entrer (1833) dans les baies existantes, fragments rassemblés parfois sans ordre ni discernement. Deux des fenêtres de la chapelle sont pourtant lisibles et intéressantes. Divisées chacune en trois compartiments de six panneaux sur la hauteur, elles représentent, dans trois des rangées horizontales, des scènes de la Passion (*Noli me tangere*, la Cène, le Christ sur la croix); dans les trois autres, alternant avec les précédentes, de petits médaillons montrent l'image du Christ, le globe dans une main et bénissant de l'autre, et, au-dessus de lui, de chaque côté, une autre petite image représentant un prophète en buste avec une banderole explicative.



LE BAPTISTÈRE

Triforium. — Les vitraux du triforium sont modernes. Ceux du nord, qui sont de Maréchal (quelques-uns de Petit-Gérard), représentent les ancêtres royaux du Christ depuis Jessé. Ceux du sud, œuvre de Baptiste Petit-Gérard, Pierre Petit-Gérard et Ferdinand Huguelin, d'après les cartons de Steinheil, font remonter la généalogie du Christ jusqu'au premier Adam; les dernières baies ont seules conservé les panneaux d'ornementation (reproductions de panneaux anciens) qui les occupaient jusqu'au travail de Petit-Gérard.

Nef. — Au nord, et en commençant du côté du chœur, la première des hautes baies de la nef (2e moitié du XIIIe siècle) contient, dans le haut des lancéoles, quatre figures de papes (*S. Clemens, S. Sixtus, S. Urbanus, S. Silvester*) et, dans le bas, quatre diacres (*S. Stephanus, S. Laurencius, S. Vincencius, S. Ciriacus*); tous barbus, ils ont des visages semblables et les mêmes attitudes rigides; les papes portent le *pallium* blanc à croix noires, ils sont coiffés de la tiare à une seule couronne, sorte de bonnet en forme de cône, tiennent l'évangéliaire de la main gauche et bénissent de la main droite; les diacres, leurs cheveux bouclés autour de la tonsure, tiennent d'une main des palmes et un livre de l'autre. — Dans la deuxième fenêtre, toujours sur deux rangées, huit guerriers-martyrs (première moitié du XIIIe siècle), vêtus de cottes de mailles, l'épée ou la lance dans la main droite, le bouclier à gauche. — En regardant la troisième baie, on est frappé d'abord par la grandeur des deux figures de droite, qui dépassent de beaucoup leurs voisines : on les appelle *Dux Achacius* (celui du haut) et *Dux Marcus* (celui du bas), martyrs en costumes de chevaliers, l'un tenant son épée des deux mains, la pointe tournée vers le haut, l'autre s'appuyant sur la sienne de la main

droite. Les six autres figures de cette fenêtre, qui sont sans doute moins anciennes (commencement du XIVe siècle : *S. Arbogastus, S. Maximinus, S. Amandus,* en haut, *S. Solarius, S. Valentinus, S. Justus,* en bas), commencent la série des évêques, — qui ne furent pas tous évêques de Strasbourg, et qui ne sont nullement placés dans l'ordre chronologique. Ils portent l'ancienne mitre basse en forme de bonnet pointu, et un triple vêtement — aube, tunique, chasuble — qui les drape sans raideur; au-dessus de chacun d'eux, un pinacle, où l'on aperçoit, sur les clochetons, des petits oiseaux qui rappellent un détail analogue d'une autre église alsacienne (Westhoffen). L'évêque Valentin rappelle d'ailleurs très précisément, par toute son attitude, par la manière dont il tient sa crosse et la pose sur le bord de la fenêtre, un saint Martin de cette église. — La quatrième et la cinquième fenêtre (même époque) sont occupées chacune par huit évêques, saints ou non; le nimbe porte toujours les noms, mais quelques-uns ne sont pas précédés de l'initiale du mot *Sanctus.* — La septième fenêtre (la sixième étant occupée par les orgues) est un peu postérieure (fin du XIVe siècle) et très différente. Elle est à deux lancéoles divisées chacune en sept panneaux. Dans les deux panneaux supérieurs, sous l'arc en tiers-point qui termine les lancéoles, deux « prophètes » à barbe blanche, avec des banderoles : l'un est Ezéchiel, l'autre le philosophe Aristote (sa banderole porte : « *Aristotiles dicit* »). L'ensemble des douze panneaux inférieurs représente le combat des Vertus et des Vices; les unes et les autres sont également personnifiés par des femmes, aux cheveux flottants, généralement avec un mince bandeau autour de la tête; les Vertus armées de lances terrassent les Vices; des banderoles indiquent leurs noms : (à gauche, de haut en

bas) l'humilité opposée à l'orgueil, la foi à l'idolâtrie, la simplicité à la ruse, la tempérance à la gourmandise, la justice à l'iniquité; — (à droite, de haut en bas) l'espérance au désespoir, le courage à la trahison, l'union à la discorde, la chasteté à la luxure, la bienfaisance à la cupidité, la charité à l'envie. On retrouve, non seulement dans le sujet, mais encore dans certains gestes (le maniement des lances, la physionomie des Vices blessés par leurs pointes) le souvenir de la statuaire du portail voisin; d'autres vitraux alsaciens (Niederhaslach) représentent d'ailleurs le même sujet, avec une disposition presque pareille, quoique avec plus de recherche dans le vêtement et de correction dans le dessin.

Au sud, la première fenêtre (proche du chœur) de la nef contient douze figures (fin du XIIIe siècle) distribuées en quatre compartiments verticaux : trois par compartiment, l'une au-dessus de l'autre, immédiatement, sans aucun ornement architectural pour les couvrir et alterner avec les figures, comme dans les autres verrières de la nef. Ce sont des figures de saintes (en commençant par le haut, à gauche : la Vierge avec l'Enfant, puis *S. Catarina, S. Cecilia, S. Odilia, S. Margarita, S. Aurelia, S. Agnes, S. Attala, S. Rosina, S. Lucia, S. Brigida, S. Barbara*), assez semblables les unes aux autres, quelques têtes tout à fait de face, les autres légèrement penchées, toutes tenant des palmes d'une main, l'autre main sur la poitrine. La Vierge est très douce, très humaine, sans couronne, les bras de l'Enfant caressant le menton de la Mère. Catherine et Marguerite sont seules couronnées. — Dans la fenêtre suivante (commencement du XIVe siècle), il n'y a que huit figures (quatre lancéoles, mais deux figures seulement dans chacune d'elles);

c'est la suite des saintes; debout sous des pinacles, elles tiennent toutes des palmes, quelques-unes portent, en outre, la lampe des Vierges Sages. — Les trois autres fenêtres (même époque) achèvent la série; toujours huit figures de saintes dans chacune, toutes avec un diadème sur la tête et des palmes dans une main, l'autre main tenant un globe ou relevée vers le cou et touchant le collier. — La sixième fenêtre (sans doute postérieure : fin du XIVe siècle; une de celles qui ont le plus souffert du bombardement de 1870), quoique divisée de la même manière que les précédentes, s'en distingue complètement. La moitié supérieure des lancéoles est remplie par l'ornementation architecturale, la moitié inférieure est occupée par les personnages : un par compartiment; mais, malgré cette division, l'artiste a eu le dessein de représenter une scène d'ensemble : le Jugement de Salomon. Les trois personnages de droite ont leurs visages tournés vers le personnage de gauche. Celui-ci figure Salomon sur son trône, le sceptre dans la main gauche, la main droite désignant le deuxième compartiment; ici, c'est la vraie mère, costume et attitude simples, à genoux sur des marches qui appartiennent au trône du roi; puis, dans le troisième compartiment, le bourreau, appuyé sur sa grande épée, et portant sur le bras gauche un enfant d'aspect trop âgé; enfin, la fausse mère, trop élégante, les cheveux épars, incomplètement couverts, la main droite levée, la gauche dans sa riche ceinture. Des inscriptions, le long de la bordure des fenêtres, expliquent ces divers gestes : « *Der Kunic ach Ez ist din so din Kindelin* » (« *Le roi : ah! c'est le tien, c'est ton petit enfant* »)... « *Sol ich daz Kint slahen in zwey* » (« *Dois-je couper l'enfant en deux?* »)... — La dernière fenêtre contient une Adoration des Mages, moderne (Maréchal?).

Presque complètement détruite par un orage en 1840, *la*

grande rose de la façade occidentale, toute d'ornementation végétale, a été refaite par Petit-Gérard en 1845.

VI

MOBILIER

La *chaire* qui s'élève dans la nef, au côté nord, adossée au troisième pilier (en venant du chœur), est celle qui fut construite en 1486 par Jean Hammerer pour le prédicateur Geiler de Kaysersberg[1]. C'est une chaire en pierre, dans le style gothique fleuri du XVe siècle, riche de statuettes et d'ornements très fouillés : « merveille de délicatesse », a noté Taine, et il ajoute, à propos d'elle : « le gothique, en finissant, tourne au bijou[2]. » Elle repose sur un pilier octogone central entouré de six colonnettes qui la soutiennent aux angles ; sur les faces du pilier, dans des niches abritées par des dais, les statuettes de la Vierge et des quatre Évangélistes avec leurs attributs dans les soubassements ; des saints, des martyrs, des Pères de l'Église, sur la face extérieure des colonnettes. Le corps même de la chaire présente, au centre, le Christ sur la Croix, entre la Vierge et saint Jean, entourés des Apôtres, toujours dans des niches ; aux colonnettes de séparation de ces niches, des anges avec les instruments de la Passion. Une « figure immodeste », comme dit Grandidier[3] (moine et béguine voisinant de trop près), était sculptée sur le bord antérieur de la chaire

1. Voir page 34.
2. *Carnets de voyage* [1865], (Paris, Hachette, 1897, in-16), p. 337.
3. *Ouv. cité*, p. 271.

(ou sur l'appuie-main de la rampe de l'escalier?) dès le temps du prédicateur Geiler, et ce « monument qui était alors, — ajoute Grandidier, — moins un objet de scandale que d'instruction publique » n'a été enlevé qu'en 1764.

L'abat-voix contemporain de la construction de la chaire a été remplacé en 1617; celui-ci, démoli par précaution, en même temps que la chaire au début de la Terreur, n'a pas été remonté avec elle. L'abat-voix actuel est une œuvre de Vallastre et date de 1824.

Le *baptistère* (devant le portail roman du croisillon nord) est, lui aussi, un curieux « bijou » de l'époque fleurie, et qui est dû, comme on l'a vu plus haut, à Jodoque Dotzinger, maître de l'œuvre (1453).

Plusieurs *orgues*, successivement, depuis 1260, date des plus anciennes, ont précédé les orgues actuelles, et toujours à la même place, dans la sixième travée du triforium nord.

Les orgues actuelles ont été construites en 1713-1716, par André Silbermann; elles sont composées de 40 registres et de 2 242 tuyaux.

Le buffet polychrome est celui qui contenait déjà les orgues précédentes; il date de 1489 [1].

Parmi les quatorze *autels* de la cathédrale, le plus intéressant est l'autel à triptyque, avec sculptures et peintures, œuvre du XVIe siècle (1522), qui se trouve au pied du chœur (dans la nef, au sud). Au milieu du triptyque s'élèvent les trois statues de saint Nicolas, saint Pancrace et sainte Cathe-

1. Voir p. 35, ce qui concerne les *Roraffen*.

rine, au-dessous desquelles cinq petites niches abritent les bustes du Christ et des Apôtres; sur le côté intérieur des deux volets sont figurés en relief la Naissance du Christ et l'Adoration des Mages; à l'extérieur, en peinture, saint Corneille, pape, saint Pancrace et sainte Catherine.

Il faut signaler aussi le somptueux autel de la chapelle Saint-Laurent, élevé, en partie à leurs frais, par huit menuisiers qui étaient venus s'établir à Strasbourg à la suite des armées de Louis XIV.

Le maître-autel est l'ancien autel de Massol (1765), mais qui, après avoir été démoli pendant la Révolution, fut reconstruit, plus modeste qu'à l'origine, en 1807-1809.

Le groupe du « Mont des Oliviers »[1]. — Entre la chapelle Sainte-Catherine et la partie de la clôture ogivale du XVIIIe siècle qui aboutit, de ce côté, au portail de l'Horloge se trouve une petite chapelle, consacrée à saint Michel, qui contient un célèbre groupe de pierre : *Le Mont des Oliviers*. Il date de la fin du XVe siècle : un bourgeois de Strasbourg, Nicolas Rœder, le fit ériger au cimetière derrière l'église Saint-Thomas en 1498. Au commencement de la Réforme, ce groupe fut transporté dans une maison de béguines de la rue Sainte-Élisabeth. Depuis 1667, il est à la cathédrale, où il eut sa place successivement dans la chapelle Sainte-Catherine, dans la crypte, et enfin dans la chapelle qui l'abrite actuellement.

L'œuvre se compose de plusieurs statues au premier plan, et, plus loin, de nombreux personnages en relief. Les statues sont celles du Christ à genoux, de l'ange, sur un rocher, qui lui montre le calice, et des trois disciples endormis. Les

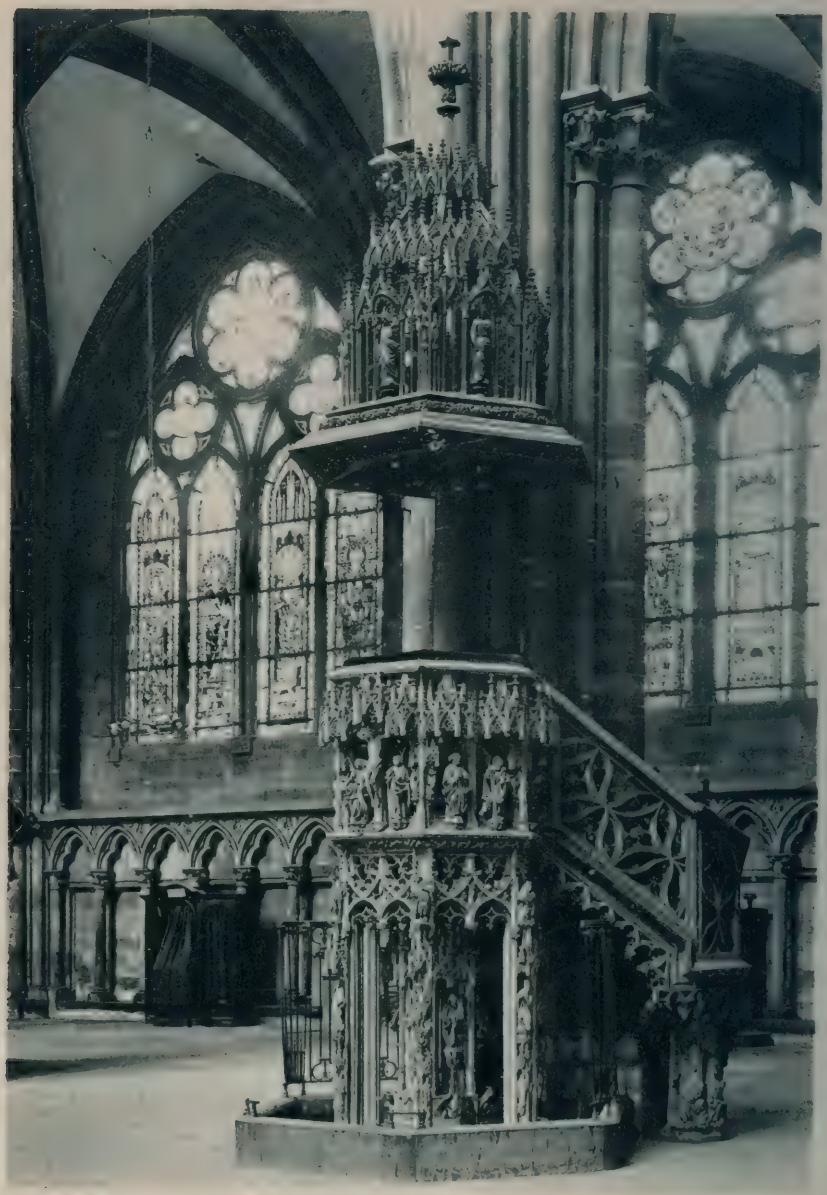
1. Outre Piton, Kraus, Meyer-Altona, *ouv. cités*, voir : L. Schneegans, *L'église de Saint-Thomas à Strasbourg*, Strasbourg, Schuler, 1842, in-8°.

personnages en relief représentent, guidés par Judas, les soldats et le peuple descendant de Jérusalem, dont on aperçoit, en haut, au fond, les maisons et les tours. La belle sérénité douloureuse du Christ en prière, l'agitation de la foule qui se presse, curieuse et haineuse, donnent à cet ensemble beaucoup de grandeur et de vie.

L'horloge[1]. — Une première horloge, construite en 1352, — peu après celle de Padoue, avant celle de Paris (l'horloge de la tour du Palais), — était placée dans le croisillon sud, comme l'horloge actuelle, mais au mur ouest; on voit encore, dans le mur qui fait face à l'horloge d'aujourd'hui, les consoles en pierre qui servaient à soutenir l'ancienne. Cette première horloge offrait déjà quelques-unes des curiosités qui se sont transmises dans les horloges suivantes, sous une forme identique ou analogue : le coq chantant et battant des ailes, trois mages s'inclinant, au coup de midi, devant la Vierge. Le défaut d'entretien, la rouille finirent par paralyser le mouvement, et, en 1547, l'Œuvre Notre-Dame décida la construction d'une horloge nouvelle.

Par suite de divers incidents, le projet ne reçut d'abord

1. *Projet pour la réparation, le perfectionnement ou la construction à neuf de l'horloge astronomique de la Cathédrale de Strasbourg*, par M. Schwilgué, artiste mécanicien, horloger et professeur de mathématiques, dans : *Journal de la Société des Sciences, arts et agriculture du Bas-Rhin*, 1827. — Fargeaud, *Rapport* à la Section des Sciences physiques et mathématiques, de Cussy, *Rapport* à la Section des Beaux-Arts, dans : *Congrès Scientifique de France*, (10e Session, Strasbourg, 1842), Paris, Derache, 1843, 2 vol. in-8°. — Ch. Schwilgué, *Description abrégée de l'horloge astronomique de la Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Dannbach, 1844, petit in-12. — A. Stolberg, *Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg*, Strasbourg, Heitz, 1898, in-8°; — *Tobias Stimmer, sein Leben und seine Werke*, Strasbourg, Heitz, 1901, in-8°.



LA CHAIRE

qu'un commencement d'exécution, puis il fut repris, en 1570, par Conrad Dasypodius, un professeur de mathématiques de l'Université de Strasbourg, fils d'un professeur de grec qui s'appelait Rauhfüss — *pied velu* — et qui avait hellénisé son nom. Il eut comme collaborateurs David Wolkenstein, astronome, de Breslau, les frères Isaac et Josias Habrecht, horlogers, de Schaffhouse, l'architecte Uhlberger, Tobias Stimmer, peintre et sculpteur. Cette deuxième horloge marcha pour la première fois le 24 juin 1574. Avec son astrolabe et son calendrier, avec ses personnages allégoriques mobiles, elle précédait dignement, pour l'intérêt scientifique comme pour l'amusement des curieux, l'horloge actuelle : représentation exacte de l'état des connaissances du XVIe siècle, devait dire le constructeur de la troisième horloge, « elle était pour son temps un véritable chef-d'œuvre ». — On a raconté, on raconte encore souvent que les Strasbourgeois s'enorgueillirent de cette œuvre jusqu'à la cruauté, et qu'ils firent crever les yeux à l'inventeur pour l'empêcher d'en construire une pareille dans un autre pays. Peut-être trouve-t-on l'origine de cette légende dans ce fait qu'avant l'achèvement des mécanismes de l'horloge de Strasbourg, Josias Habrecht fut appelé par l'archevêque de Cologne qui voulait faire faire une horloge astronomique dans son château de Kayserswœrth, et que ce voyage coïncida avec la maladie d'une sœur de Josias, qui devint aveugle vers la même époque?... La deuxième horloge fonctionna jusqu'en 1789.

L'horloge actuelle est l'œuvre d'un mécanicien strasbourgeois, J. B. Schwilgué, qui commença à y travailler en 1838 et l'acheva en 1842. Aucune des pièces d'horlogerie anciennes n'a pu être utilisée (elles sont encore visibles au Musée de l'Œuvre Notre-Dame), mais le buffet de l'ancienne horloge a

été conservé, et l'ensemble architectonique est resté le même qu'autrefois.

Au bas du monument, une sphère céleste indique le *temps sidéral,* c'est-à-dire le temps des passages successifs d'une même étoile au méridien du même lieu : elle est disposée ici pour le méridien de Strasbourg.

Derrière la sphère céleste s'étend, sur une longueur de 11 mètres ($3^m,25$ de hauteur), le soubassement du buffet de l'horloge. Il est divisé en trois compartiments.

Celui du milieu est consacré au *calendrier*. Un anneau métallique de 9 mètres de circonférence porte toutes les indications d'un calendrier perpétuel : mois, dates, noms des saints, fêtes fixes; il avance d'une division à chaque minuit; les jours supplémentaires des années bissextiles, ainsi que les indications des fêtes mobiles, se placent automatiquement à leur rang. En bas, à gauche, une petite statue d'Apollon indique d'une flèche la date sur cet anneau mobile; Diane se contente, sans office spécial, de lui faire pendant à droite. — La partie comprise à l'intérieur de l'anneau du calendrier est destinée aux indications du *temps solaire*, c'est-à-dire du temps mesuré par les passages successifs du soleil au méridien d'un même lieu. Cercle d'argent où sont marquées les heures de jour et les heures de nuit, horizon mobile, disque doré (le soleil), globe mi-partie argent et noir (la lune), la terre, au centre, figurée par l'hémisphère septentrional, lequel est orienté de manière que le méridien de Strasbourg se trouve dans la verticale : les rapports de ces diverses figurations entre elles représentent le lever et le coucher du soleil, le temps vrai, le mouvement diurne vrai de la lune autour de la terre, les phases de la lune, les éclipses de soleil et de lune. — Dans les angles autour du calendrier, des peintures de Tobias Stimmer

(1539-1584) : l'Assyrie, la Perse, la Grèce et Rome, représentées par quatre guerriers armés.

Les deux compartiments voisins sont consacrés : l'un (à gauche du spectateur) au *comput ecclésiastique*, dont le mécanisme sert à déterminer, le 31 décembre, à minuit : le millésime de l'année nouvelle, toutes les indications des cycles (cycle solaire, cycle lunaire ou nombre d'or) pour cette année, les lettres dominicales qui, dans les calendriers perpétuels, marquent le dimanche, la date de Pâques qui, transmise immédiatement au calendrier, entraîne avec elle la fixation des autres fêtes qui en dépendent ; l'autre compartiment (à droite) aux *équations solaires et lunaires,* dont les organes mécaniques amènent, avec une parfaite précision, et pour un temps indéfini, la représentation des mouvements apparents du soleil et de la lune.

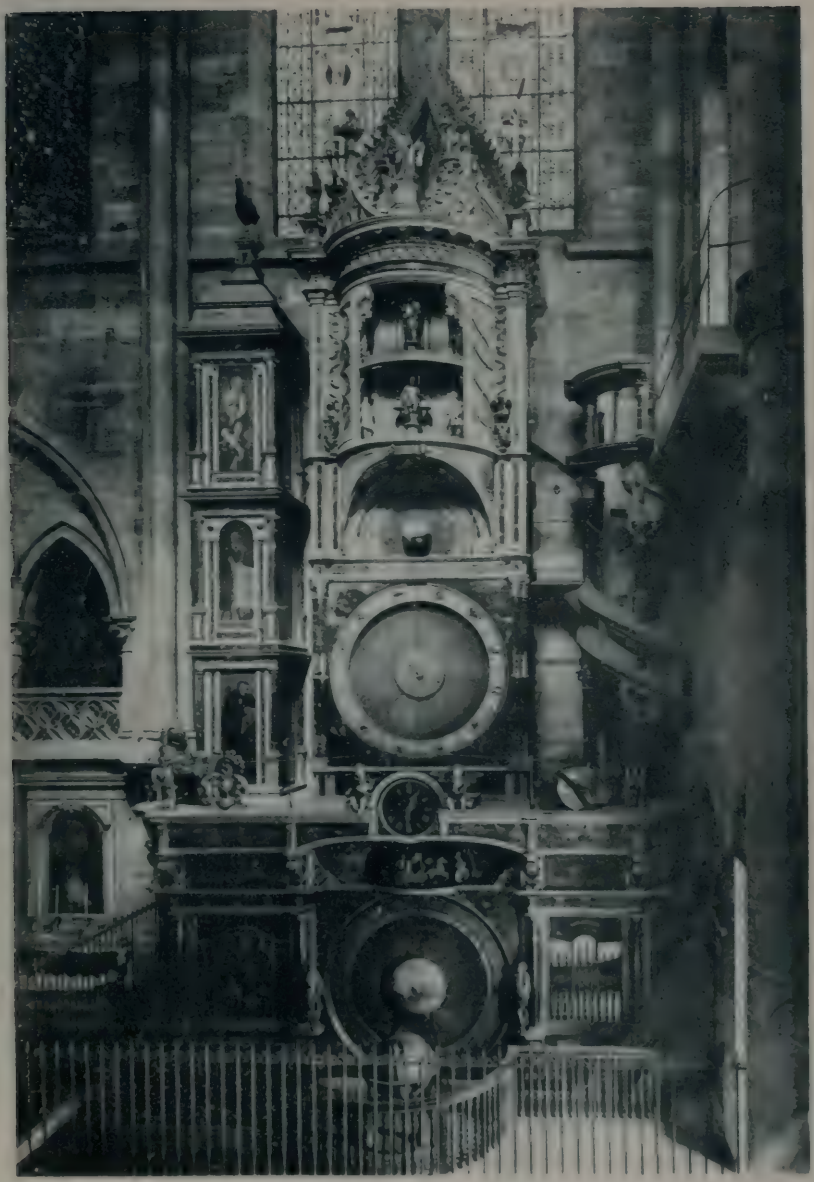
Les deux corniches superposées, au-dessus du soubassement que nous venons de décrire, sont occupées par des peintures de Tobias Stimmer, panneaux tout en largeur (le premier a exactement 174 centimètres dans ce sens et 36 centimètres seulement sur la hauteur) : — sur les côtés, à gauche : la Création (le monde sort du chaos ; au milieu, un globe avec le mot Dieu en hébreu, en grec et en latin), et la Résurrection (un rayon de soleil traverse diagonalement le panneau, et les morts se réveillent à cette lueur) ; à droite : le Jugement dernier (le Christ en Juge du monde, les bras étendus, le sceptre et la palme dans la main droite, le glaive et la discipline dans la main gauche) et le Triomphe de la Foi (la Mort au milieu du panneau ; d'un côté, une femme richement vêtue élève dans sa main la coupe de la vie mondaine ; de l'autre, trois femmes, l'une, les mains jointes, les yeux levés au ciel, une autre tenant un cœur dans sa main, une troisième la croix, représentent la Foi, l'Espérance et la Charité) ; — au

milieu, dans la corniche supérieure, représentées par deux femmes étendues, la Mort, châtiment du péché, la Vie éternelle, récompense de la vertu ; tandis que la corniche inférieure est percée, au milieu, d'une ouverture par où l'on voit apparaître sur une saillie, successivement, les sept jours de la semaine sous la forme de sept divinités traînées par des chars antiques : Diane, le lundi ; Mars, le mardi ; Mercure, le mercredi ; Jupiter, le jeudi ; Vénus, le vendredi ; Saturne, le samedi ; Apollon, le dimanche.

Au-dessus, la *galerie des lions,* ainsi nommée à cause des deux lions, avec les armes de Strasbourg, qui proviennent de l'ancienne horloge ; contrairement à une légende persistante, ils n'ont jamais rugi. Au milieu de la galerie, un petit cadran destiné à l'indication du *temps moyen*, c'est-à-dire des heures égales, d'usage courant, dont l'avance sur les heures solaires les plus longues compense à la fin de l'année le retard sur les plus courtes. Aux côtés de ce cadran, deux anges : l'un, avec un sceptre et un timbre, sonne le premier coup de chaque quart d'heure ; l'autre tient un sablier, qu'il retourne au dernier coup du quatrième quart de la sonnerie des heures.

La galerie des lions est surmontée d'un *planétaire* construit d'après le système de Copernic. Au centre d'un cadran, un disque doré (le soleil) d'où partent douze rayons qui aboutissent, sur la circonférence du cadran, aux signes du zodiaque ; sept petites sphères mobiles représentent Mercure, Vénus, la Terre, Mars, Jupiter, Saturne, la Lune, et leurs mouvements autour du soleil — le disque doré — lequel reste immobile. — Dans les angles autour du planétaire, quatre peintures de Tobias Stimmer : les quatre saisons figurées par les quatre âges de l'humanité.

CATHÉDRALE DE STRASBOURG



L'HORLOGE

Le globe qui est au-dessus du planétaire est destiné à rendre visibles les phases de la lune.

Plus haut, on voit les statuettes mobiles qui, avec les chars des jours de la semaine et les anges de la galerie des lions, attirent plus particulièrement l'attention de la foule. Deux compartiments sont placés l'un au-dessus de l'autre. Dans celui du bas, quatre figurines — les quatre âges — défilent successivement, quart d'heure par quart d'heure, devant la Mort qui se dresse au milieu, entre deux timbres, la faux dans une main, un os dans l'autre : les quatre âges, en passant, frappent sur un des timbres le second coup des quarts d'heure (dont le premier est sonné, comme on l'a vu, par un des anges de la galerie des lions), et, à chaque heure, la Mort laisse tomber sur l'autre timbre l'os qu'elle tient dans la main droite : éternelle, elle sonne la nuit même, tandis que les quatre âges, passagers, ne fonctionnent que pendant le jour. Dans le compartiment du haut, le Christ, debout, tient la croix de la main gauche et bénit de la main droite; au dernier coup de midi frappé par la Mort dans le compartiment inférieur, les douze Apôtres passent devant le Christ et le saluent, tandis que le coq placé au sommet de la tourelle, à gauche, bat des ailes, agite sa tête et chante trois fois : souvenir du reniement de Pierre.

Le dôme qui couronne cet ensemble est orné de statuettes : au centre, le Prophète Isaïe, par Grass; autour de lui, les Évangélistes.

La tourelle de gauche est ornée de plusieurs peintures. En haut, Uranie, Muse de l'astronomie, plus bas, Copernic, provenant l'un et l'autre de l'ancienne horloge (encore deux œuvres de Stimmer); enfin, un portrait de J.-B. Schwilgué, l'auteur de l'horloge nouvelle (fait par Guérin

en 1843). Sur la face de la tourelle vers le chœur, les trois Parques.

A droite, un escalier à limaçon permet d'atteindre les étages supérieurs de l'horloge et aussi la galerie qui donne au dehors.

Les moteurs qui actionnent les diverses parties de l'horloge, dépendent tous d'un moteur central qu'on remonte tous les huit jours.

L'indication des heures, des minutes et des jours de la semaine se transmet à l'extérieur de l'édifice, sur le cadran qui est au-dessus du portail sud.

L'heure donnée par l'horloge, aussi bien au cadran extérieur du portail qu'au cadran du *temps moyen* de la galerie des lions, est l'heure astronomique, qui retarde de 29 minutes sur l'heure de l'Europe centrale maintenant usitée à Strasbourg.

Sans doute le constructeur de l'horloge du XIXe siècle a pris comme modèle celle du XVIe, mais il a grandement ajouté à son modèle, en profitant des progrès de la science. Les anciennes indications étaient en partie figurées par la peinture et ne pouvaient servir que pour des périodes restreintes; elles sont reproduites maintenant, mais avec des indications supplémentaires, mécaniquement et à perpétuité. Le fils de J.-B. Schwilgué pouvait non sans raison glorifier son père d'avoir fait autre chose qu'une simple restauration : « une œuvre toute neuve d'invention et d'exécution, dit-il, une œuvre qui marque avec la même exactitude des secondes et des périodes dépassant 25 mille années ».

Les Tapisseries. — La cathédrale de Strasbourg possède quatorze belles tapisseries du XVIIe siècle, qui ne sont visibles

que pendant quelques jours lors de la Fête-Dieu, où elles sont suspendues tout le long de la nef entre les piliers[1].

Elles représentent quatorze scènes de la *Vie de la Vierge :* 1° La Naissance; 2° La Présentation au Temple; 3° Le Mariage de la Vierge; 4° L'Annonciation; 5° La Visitation; 6° La Nativité du Christ; 7° L'Adoration des Rois; 8° La Fuite en Égypte; 9° La Purification; 10° Jésus au milieu des Docteurs; 11° Les Noces de Cana; 12° La Mort de la Vierge; 13° L'Assomption; 14° Le Couronnement de la Vierge.

Les dimensions de ces tapisseries varient entre $4^{m},70$ et $4^{m},90$ de hauteur, 5 mètres et $6^{m},20$ de largeur. La bordure à enfants mêlés de guirlandes de fleurs et de fruits qui encadre chacune d'elles, contient : en haut, dans un cartouche central, la légende en latin du sujet représenté; dans deux autres cartouches de la partie supérieure, de chaque côté du cartouche central, les armes et les initiales (A D C R) de Richelieu (Armand Duplessis, Cardinal de Richelieu); aux angles inférieurs, le blason de l'abbé Le Masle, prieur des Roches, qui fut jusqu'à la mort du cardinal son secrétaire et son homme de confiance (une seule, la deuxième, porte le blason de l'abbé Charpentier, également secrétaire du cardinal); en bas aussi, dans un cartouche central, une mention latine indiquant que ces tapisseries ont été achetées par le chapitre de Strasbourg en 1739; enfin, sept de ces tapisseries[2] sont signées en toutes lettres par Pierre Damour, tapissier d'origine pari-

1. Ces tapisseries ont été étudiées pour la première fois, et très complètement, par M. Jules Guiffrey dans trois articles de la *Revue alsacienne illustrée* (IV, 1902) : *La Vie de la Vierge. Étude sur les tapisseries conservées à la cathédrale de Strasbourg.* C'est ce travail dont nous donnons ici une rapide analyse.

2. Une des sept autres, *Le Mariage de la Vierge*, porte la marque des ateliers bruxellois; six n'ont pas d'indication d'origine.

sienne qui travailla d'abord à Reims et qui établit ensuite à Paris (vers 1650) un atelier libre : les tapisseries de Strasbourg ne sont donc pas des « Gobelins », comme on les appelle souvent.

Presque toutes ces indications concordent entre elles, ainsi qu'avec le caractère des tapisseries; une seule ne s'explique pas au premier abord : la mention avec la date de 1739 sur les cartouches inférieurs. Or, elle ne date pas de l'origine : c'est une pièce de remplacement qui occupe sans doute dans ce cartouche la place d'indications antérieures.

Les tapisseries de Strasbourg sont bien du XVIIe siècle. Elles se rapportent à un fait historique : Louis XIII, reconnaissant de la naissance du Dauphin (1638), avait voué le royaume à la Vierge; c'est en conséquence de ce vœu et pour obéir aux intentions de Richelieu, que cette *Vie de la Vierge* fut entreprise et offerte au chapitre de Notre-Dame de Paris, où elle fut affectée à la décoration du chœur. Les deux premières furent exécutées immédiatement (1640), d'après des peintures de Philippe de Champaigne; les deux suivantes ont été faites entre 1640 et 1652, les dix dernières de 1652 à 1657.

Lors des travaux qui modifièrent la décoration du chœur de Notre-Dame de Paris (1699-1714), il n'y eut sans doute plus de place pour ces tapisseries, qui furent par la suite confiées successivement à quelques autres paroisses parisiennes, et que le chapitre, finalement, essaya de vendre : en 1739, celui de Strasbourg les acheta, pour 10 000 livres.

Les *tableaux* ne sont ni nombreux ni importants : une *Fuite en Égypte* de Fragonard (sans doute Alexandre Fragonard, fils d'Honoré?); un *Christ en Croix* d'après Prud'hon; l'*Assomption de la Vierge*, par Steiber; la *Mise au tombeau*,

par Klein; et, à la sacristie du Chapitre, l'*Adoration des Bergers*, par Guérin (sans doute Gabriel-Christian, le neveu du célèbre miniaturiste strasbourgeois de la fin du XVIIIe siècle, Jean Guérin).

Les *portes*[1] de bronze qui fermaient le portail principal avant la Révolution furent enlevées le 4 frimaire an II pour être portées à l'arsenal : on les croyait massives, elles n'étaient qu'en bois, avec un revêtement superficiel qui ne fournit que 137 livres de métal. En 1839, le Conseil Municipal vota un crédit de 80 000 fr. pour leur rétablissement; mais la réalisation de ce projet n'alla pas sans de longues et vives discussions, dont on retrouve l'écho dans les Archives des Monuments historiques. Malgré le vote du Conseil Municipal, Klotz, l'architecte de la cathédrale, insistait pour que les portes nouvelles fussent des portes en bois avec ferrures ciselées, comme celles du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris[2]; fina-

1. Voir ; G. Klotz, *Recherches sur un bas-relief en bronze attribué aux anciennes portes de la cathédrale...*, dans : *Bulletin de la Société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace*, 1874-1875 ; voir aussi, — pour les portes nouvelles, — *Les Nouveaux Vantaux de la porte principale de la cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Le Roux, 1879, in-8°, et Ed. Gerspach, *Auguste Steinheil*, dans : *Revue alsacienne*, 1885.

2. Klotz envoie lettre sur lettre au ministère : le vote du Conseil municipal, écrit-il, a été « entièrement émis sous l'impression des nouvelles portes de la Madeleine à Paris » : mais, pour « une façade du XIIIe et du XIVe siècles », « une clôture en bronze serait un anachronisme » : « la richesse de la porte en bronze se détachant sur les murs nus de l'époque grecque, romaine et byzantine... nuirait au contraire dans un portail du XIVe siècle aux nombreux bas-reliefs et statues en pierre » ; d'ailleurs, « à toutes les époques, une porte, lorsqu'elle indiquait une ouverture, ressemblait toujours à une porte et non à une partie intégrante de la muraille » ; enfin, on n'a pas de documents suffisants pour reproduire exactement l'ancienne porte (lettre au ministre, 11 août 1843 ; lettre à Grille de Beuzelin, 27 avril 1843). En opposition avec Klotz agit Schneegans, l'érudit et ardent archiviste de la Ville ;

lement, il dut céder à l'opinion contraire, celle du Conseil Municipal, de Schneegans, de Mérimée, du Conseil des Bâtiments civils : ce sont, en effet, des « portes en bronze » (c'est-à-dire recouvertes de bronze), qui ont été placées au portail principal, — en 1879 seulement, mais Klotz étant toujours architecte de la cathédrale.

Les vantaux nouveaux sont en bois de pin, de 6 mètres de hauteur sur 2 mètres de largeur, fixés par huit pentures apparentes à l'intérieur. La décoration au repoussé du revêtement de métal, d'après les dessins de Steinheil, comprend des scènes de la vie du Christ et de la Vierge, des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, des ornements empruntés au règne végétal. Tout en haut, des vers latins qui existaient déjà sur les anciennes portes et une mention commémorative de la construction des nouvelles; au-dessous, quatre planètes, d'un côté, et trois de l'autre, avec leurs noms en latin; puis, représentés dans des niches, sainte Marguerite, sainte Agnès, sainte Catherine et la Vierge, à gauche, le Christ, saint Pierre,

il envoie, lui aussi, des mémoires au ministre; il affirme que les portes de bronze d'avant la Révolution sont bel et bien l'œuvre d'un contemporain d'Erwin et que, par conséquent, leur rétablissement ne serait pas contraire à la tradition gothique; en outre, il a retrouvé le serrurier qui, en 1793, dépouilla les portes de leurs plaques métalliques, il a retrouvé les traces et même l'empreinte de ces anciens ornements ; rien ne s'oppose donc à la réfection des anciennes portes. Le Conseil des Bâtiments civils (26 octobre 1843, 3 avril 1845), Mérimée, inspecteur général des monuments historiques (*Rapport* du 24 mai 1844), se prononcent contre le projet Klotz et approuvent en principe, sinon dans tous ses détails, le projet Schneegans. Voici une des réserves faites par Mérimée, et qui montre que, sur un point du moins, il partageait les préoccupations de Klotz ; « Il faut d'abord éviter de continuer sur les portes l'ornementation des voussures. Les figures ne doivent avoir qu'un très faible relief et la différence entre le bronze et la pierre doit être indiquée par la différence du travail. » (*Archives des Monuments historiques.*)

saint Paul et saint Michel à droite. Tout en bas, des scènes de combat figurant la lutte de l'homme et de l'esprit du mal; la dernière scène, au coin de droite, représente simplement une famille revenant de la chasse.

Les cloches. — Les *cloches*[1] sont au nombre de neuf, dont quatre sont affectées au service religieux, les cinq autres au service de la ville ou aux sonneries de l'horloge.

Les cloches du premier groupe sont placées dans le clocher proprement dit, au-dessus de la grande rose de la façade occidentale. Une seule d'entre elles, le gros bourdon, a traversé sans encombre l'époque révolutionnaire, où elle fut conservée pour annoncer les services du culte de l'Être suprême; c'est une cloche de plus de deux mètres de diamètre, fondue en 1427, par Jean Gremp, de Strasbourg; elle pèse 9 000 kilos et il faut six hommes pour la mettre en branle. Des trois autres, deux ont été fondues par Mathieu Edel en 1806; la dernière par son fils en 1814, en remplacement d'une cloche qui s'appelait *Napoléon* et qui, placée dans la tour en 1805, se fendit, si l'on en croit la tradition, le jour même où parvint à Strasbourg la nouvelle de l'abdication de l'Empereur.

Les cinq autres cloches, placées dans la tour octogone au-dessous de la plate-forme, sont des cloches de service civil, qui n'ont pas souffert pendant la période révolutionnaire. La plus ancienne d'entre elles (1596, d'après Seyboth, 1695, d'après Piton) pèse 2 100 kilos et sert de timbre à l'horloge de la tour

1. Il subsiste encore quelque incertitude dans l'histoire des cloches de la cathédrale. Nous avons suivi de préférence l'article (non signé) d'Ad. Seyboth, paru dans le *Journal d'Alsace-Lorraine*, et qui se trouve, aux Archives de la Ville de Strasbourg, dans un recueil que l'auteur avait constitué, sans doute en vue d'une suite à donner à son *Strasbourg historique et pittoresque*.

pour la sonnerie des heures; deux autres cloches, moins importantes, l'une de 778 kilos, l'autre de 423 kilos, fondues en 1787, servent à la sonnerie des quarts d'heure. La cloche qui annonçait autrefois la fermeture des portes de la ville et qu'on sonne encore aujourd'hui tous les soirs de 10 heures à 10 1/4, pèse 2 225 kilos et a été fondue par César Bonbon et Jean Rosier à la fin du XVIIe siècle. Enfin, une cloche de 5 000 kilos, fondue en 1774, est munie de deux marteaux qui servent aux gardiens de la plate-forme, l'un pour répéter à chaque heure la sonnerie de l'horloge, l'autre en cas d'alarme, pour sonner le tocsin.

LA MAISON DE L'ŒUVRE NOTRE-DAME

La construction de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame[1] (*Frauenhaus*), où sont réunis les services de l'Œuvre (sur la place du Château, vis-à-vis de la façade sud de la cathédrale) remonte à 1347. Elle ne comprenait d'abord que la partie de l'est, celle qui est voisine du château. Quand on reconstruisit l'édifice en 1578-1581, on y ajouta l'aile de l'ouest : l'ensemble forme la Maison de l'Œuvre actuelle. De cette époque datent le portail à retrait en biais et à coquilles (dans le mur qui joint les deux ailes), et, à l'intérieur, le curieux escalier qui s'enroule en spirale autour d'un noyau transparent dessiné par trois minces colonnettes à chapiteaux élégants. Au sommet de l'aile ouest, une statue de guerrier romain appuyé sur sa lance; au coin de l'autre aile, une statue de la Vierge avec l'Enfant, qui a longtemps occupé le trumeau du portail principal de la cathédrale.

1. La première acquisition d'une maison pour l'administration de l'Œuvre fut faite en 1274, sur ce même emplacement. Voir p. 13.

C'est ici que sont conservés, dans les locaux de l'administration de l'Œuvre, les anciens plans et élévations sur parchemin dont nous avons parlé plus haut[1] : moitié sud de la façade occidentale, y compris la rose; la même, à l'intérieur; moitié nord de la façade occidentale, avec la tour; l'ensemble de la tour octogone et de la flèche, depuis la plate-forme jusqu'à la couronne; le milieu de la façade occidentale, avec l'indication peinte des statues : la Vierge et les Apôtres, le Christ, les Évangélistes, le Jugement dernier; d'autres élévations se rapportant au portail Saint-Laurent, à la chaire, aux orgues, etc.

Le rez-de-chaussée de la Maison de l'Œuvre-Notre-Dame sert de musée; on y voit les statues originales de l'Église et de la Synagogue, beaucoup de débris de sculptures provenant de la cathédrale, un fragment de l'inscription d'Erwin qui figurait sur la chapelle de la Vierge[2], les pièces de l'ancienne horloge astronomique, et aussi une belle œuvre en bois sculpté, polychrome, de la fin du xve siècle, divisée en trois scènes qui représentent la Naissance du Christ, l'Adoration des Mages et la Circoncision.

1. Voir p. 16, 25, 136.
2. Voir p. 22 et l'en-tête de la Table des Matières, p. 189.

LÉGENDE

A *Chapelle Saint-Jean-Baptiste*
B *Chapelle Saint-André* (p. 87).
C *Chapelle Saint-Laurent* (autre
D *Chapelle Sainte-Catherine* (ou
E *Sacristie Saint-Laurent* (p. 31
F *Sacristie du Chapitre* (p. 45).
G *Tombeau d'Erwin* (p. 22).
H *Tombeau de Conrad de Lichten*
J *Portail roman et baptistère* (p.
K *Ancien puits* (p. 3 et 116).
L *Pilier des Anges* (p. 85).
M *Vestibule nouveau de style goth*
N *Trésor.*
O *Chaire* (p. 33 et 169).
P *Orgues* (p. 170).
R *Horloge* (p. 172).
S *Chapelle Saint-Michel et Mont-*

Ateliers D. A. Longuet.

LA CATHÉDRALE
STRASBOURG

LISTE DES ILLUSTRATIONS

PLANCHES HORS TEXTE

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Notice historique.

DEUXIÈME PARTIE

Description archéologique.

A. Longuet, imprimeur-éditeur.

PARIS. — D.-A. LONGUET — 49564.

Delahache, Georges
La cathédrale de
Strasbourg