

SKULPTUR UM 1300 zwischen Paris und Köln

Für die Skulpturensammlung und
das Museum für Byzantinische Kunst –
Staatliche Museen zu Berlin
herausgegeben von
Michael Grandmontagne und Tobias Kunz



Skulpturensammlung und
Museum für Byzantinische Kunst
Staatliche Museen zu Berlin

MICHAEL IMHOF VERLAG

IMPRESSUM

Publikationsmanagement und -koordination für die Staatlichen Museen zu Berlin

Neila Kemmer, Sigrid Wollmeiner

Abbildungen außerhalb der Aufsätze

Umschlag: Detail der thronenden Madonna, Köln, um 1310, Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 8027

S. 7: Kopf des hl. Eustasius, Vergaville (Moselle), Saint-Pierre, Lothringen, um 1300

S. 30/31: Detail des Grabmals der Isabella von Aragón, Saint-Denis, Basilika, Paris, nach 1271

S. 124/125: Schweiß Tuch der hl. Veronika in Ecouis (Eure), Kollegiatskirche Notre-Dame, Anfang 14. Jahrhundert

S. 232/233: Kopf des Grabmals für Bischof Guido von Avesnes, Utrecht, Dom, nach 1317

S. 320/321: Hl. Drei Könige vom Dreikönigenpförtchen, Köln, Museum Schnütgen, Köln, um 1310

S. 376: „Signatur“ auf der linken Ferse des Triumphkruzifixes aus der Zisterzienserkirche Kamp, heute Dinslaken, St. Vicentius, Köln, um 1300

Layout und Reproduktion

Margarita Licht, Michael Imhof Verlag

Lektorat

Karin Kreuzpaintner, Michael Imhof Verlag

Druck

M.P. Media-Print Informationstechnologie GmbH, Paderborn

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Michael Imhof Verlag, Petersberg und die Autoren

www.smb.museum

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0 · Fax: 0661/2919166-9
E-Mail: info@imhof-verlag.de · www.imhof-verlag.com

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0424-3

INHALT

8 Vorwort

Michael Grandmontagne und Tobias Kunz

10 „Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln“. Eine kurze Einführung

Julien Chapuis

20 Das Sammeln französischer Skulptur des Mittelalters in Berlin

PARIS

Stephan Albrecht

32 Das sichtbar werdende Unsichtbare. Das Südquerhausportal der Kathedrale von Paris

Lena Klahr

58 Entwurf von Figurenportalen als kooperatives Werk? Architektur und Bildhauerkunst am Nordquerhausportal von Paris

Michael Grandmontagne

72 In glänzender Erinnerung. Überlegungen zum Grabmal der Isabella von Aragón in Saint-Denis

Wolfgang Brückle

98 Gab es Stillagen in der französischen Skulptur der Gotik?

PARISER PERIPHERIE

Sabine Berger

126 Entre dévotion et ostentation. La production d'images sculptées pour les conseillers du roi de France autour de 1300

Ludovic Nys

136 Im Norden des Artois. Die Skulpturen der Portale von Therouanne und Saint-Omer

Peter Kurmann

152 Reflex oder Vorläufer der Pariser Hofkunst um 1300? Zur Skulptur am Rosengeschoss der Westfassade von Notre-Dame zu Reims und zu ihrer kirchenpolitischen Aussage

Gilles Blicq et Pierre-Yves Le Pogam

170 Le ‚beau portail‘ de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans et son contexte architectural

Nicolas Reveyron

- 192 **Les portails de la cathédrale de Lyon. De l'archéologie du bâti à la narratologie. Une approche plurielle d'une œuvre majeure des années 1300**

Markus Schlicht

- 208 **Die Baumeisterfamilie Deschamps, Papst Clemens V. und der letzte Schrei aus Paris. Bemerkungen zur Porte des Flèches der Kathedrale von Bordeaux**

ZWISCHEN PARIS UND KÖLN

Tobias Kunz

- 234 **Zur Rezeption Pariser Skulptur an Maas und Rhein in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Materialität und Farbigkeit**

Bodo Buczynski

- 256 **Zur Oberflächenbearbeitung und Fassung lothringischer Skulpturen der Berliner Skulpturensammlung und anderer Werke**

Verena Kessel

- 274 **Zwischen Metz und Köln. Bildhauerwerkstätten in Trier in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts**

Benoît Van den Bossche et Isaline Raskin

- 298 **„Drôleries“? L'iconographie marginale des portails occidentaux et de la nef de la cathédrale de Strasbourg**

KÖLN

Reinhard Karrenbrock

- 322 **Das Triumphkreuz der Zisterzienserabteikirche Kamp – heute in Dinslaken**

Marc Peez

- 336 **Beobachtungen zur Werktechnik des Dinslakener Kruzifixes**

Marion Böhl

- 346 **Die thronende Madonna Inv. 8027 in Berlin. Technologische Untersuchungen an einem Hauptwerk der Kölner Holzskulptur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts**

Ulrike Bergmann

- 360 **Bildhauer in Köln um 1300. Materialität, Muster, Märkte**

- 377 **ERWÄHNTE KUNSTWERKE**



Benoît Van den Bossche et Isaline Raskin

„DRÔLERIES“? L'ICONOGRAPHIE MARGINALE DES PORTAILS OCCIDENTAUX ET DE LA NEF DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG

Des animaux, des êtres hybrides, des saynètes de combat ou de chasse... Les plus attentifs des visiteurs de la cathédrale de Strasbourg savent que les portails de sa façade occidentale ne sont pas seulement pourvus de reliefs racontant l'Histoire du Salut, et habités de statues évoquant le monde biblique et la théologie et la philosophie chrétiennes; ils sont également agrémentés, en hauteur, de multiples reliefs affichant une iconographie profane.

Dans le livre consacré à l'iconographie des portails occidentaux de la cathédrale strasbourgeoise paru en 2006, il n'est pas question de ces reliefs.¹ C'est, dans cet ouvrage, une lacune. En effet, à prétendre étudier l'iconographie des portails occidentaux, ces reliefs ne pouvaient être laissés de côté sous le prétexte que leurs sujets n'étaient pas d'ordre biblique, théologique, philosophique ou hagiographique. Et cela d'autant moins qu'il s'agit d'un ensemble considérable comptant 114 reliefs, lesquels, au surplus, peuvent être considérés en relation avec 122 autres reliefs qui se trouvent dans le narthex, les bas-côtés (quatre premières travées) et au triforium (des travées cinq à sept),² et avec la frise „moralisante“ qui orne le petit côté sud du massif de

façade, à la même hauteur que les 114 reliefs en question.³

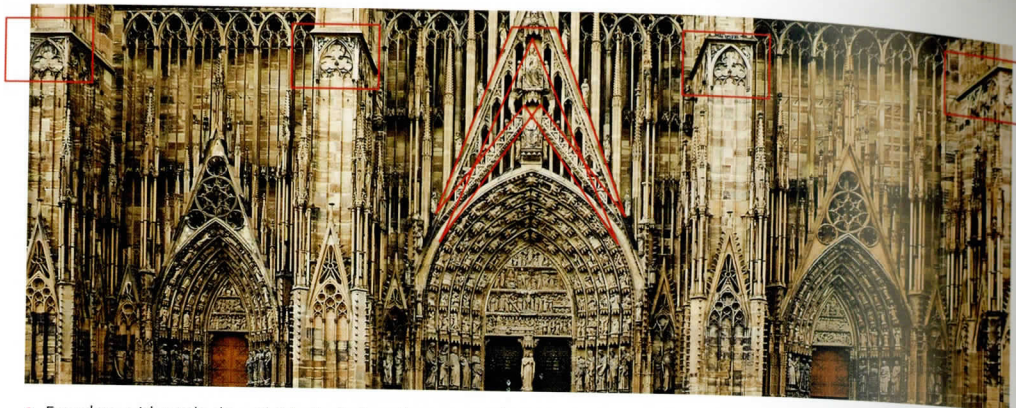
On reconnaîtra toutefois que la plupart des reliefs de la façade montrant des animaux, des êtres hybrides, des saynètes sont placés très haut, à dix-sept mètres du sol en moyenne, loin des ébrasements, des tympanes et de leurs voussures. Car ces reliefs se trouvent dans les parties hautes du niveau des portails, plus précisément dans le gâble du portail principal et sur les contreforts encadrant et séparant les portails (fig. 2). Ils se trouvent donc aux marges de l'ensemble; c'est en ce sens, et en ce sens seulement, qu'ils peuvent être qualifiés de „marginiaux“.

Dans le gâble, on en repère sous les pans principaux de la structure (dans des écoinçons générés par les remplages des lancettes) et à l'intérieur des marches d'escalier menant au trône de Salomon. Sur les contreforts, les autres reliefs se trouvent au sommet du premier niveau, sous un larmier (fig. 3). Aussi haut tous ces reliefs marginaux soient-ils, ils doivent être pris en compte lorsque l'on s'interroge sur la cohérence de l'ensemble iconographique, sur le „message“ qu'il véhicule, ou encore sur son style.

S'agit-il de „drôleries“?⁴ De prime abord, il est tentant d'utiliser ce terme. Pour rappel, et en reprenant les termes de la définition proposée par Jean Wirth, Isabelle Engammare et leurs collaborateurs dans leur ouvrage sur „Les

¹ Strasbourg, cathédrale, singe jouant de la flûte et du tambour (contrefort n°7, relief 55)





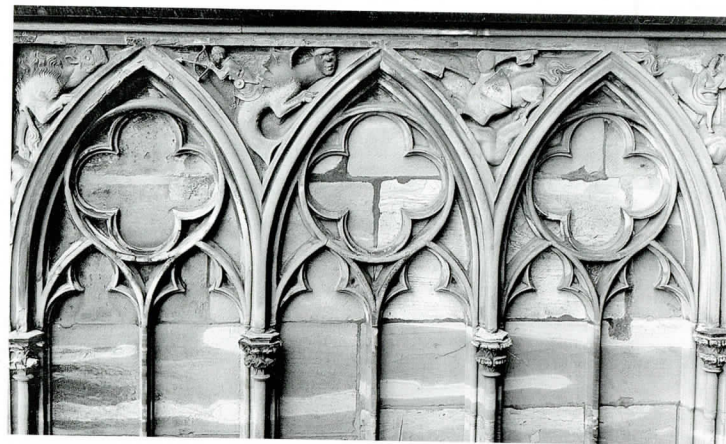
2 Façade occidentale de cathédrale de Strasbourg, emplacements des reliefs sur les contreforts n°4-7 et sur le gâble

marges à drôleries des manuscrits gothiques“, les ‚drôleries‘ sont „des motifs profanes et humoristiques, très souvent animaliers [qui, dans les manuscrits enluminés], se multiplient à l’extérieur du texte et de son illustration“. ⁵ Il s’agit de saynètes, ou de figures isolées affectant souvent des poses cocasses. Les drôleries agrémentent avant tout des manuscrits remontant à la seconde moitié du XIII^e siècle et à la première moitié du XIV^e.

Nous nous demanderons donc si les motifs exploités sur la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg présentent des points communs avec les drôleries des manuscrits de

la même époque; mais nous jetterons aussi un coup d’œil sur les ensembles sculptés d’églises contemporaines, où sont exploités des motifs relevant du même répertoire. Enfin, nous tâcherons de comprendre comment articuler les reliefs marginaux du Münster strasbourgeois au véritable programme iconographique constitué par les statues et les reliefs des ébrasements, du trumeau, des tympan, des voussures et du gâble. ⁶

Mais dans un premier temps, il s’agit de préciser ce que représentent exactement les reliefs marginaux, et de se demander si, sur la base de critères iconographiques, ils peuvent



3 Strasbourg, cathédrale, monstre, cavalier montant un dragon à tête humaine, cheval androcéphale armé, centaure musicien (contrefort n°4, reliefs 31-34)

être sériés et catégorisés? Préalablement, il faut par ailleurs poser franchement la question de l’authenticité de ces reliefs. Ont-ils été sculptés entre 1275/77 et le début du XIV^e siècle, période pendant laquelle le niveau des portails a été élevé? ⁷ Ou remontent-ils aux restaurations du XIX^e siècle et du début du XX^e?

L’AUTHENTICITÉ

Au sujet du gâble du portail central, on sait qu’une première restauration a été menée par Étienne Malade à la suite de la Révolution, puis une deuxième sous la direction de Louis Stienne à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. ⁸ Entre 1912 et 1914, le gâble fut démonté pour être exposé au Musée de l’Œuvre Notre-Dame, et remplacé in situ par une copie. Malheureusement, les ouvrages prenant en compte les restaurations post-révolutionnaires sont peu précis, ne révélant pas quels écoinçons ont été retravaillés sinon inventés à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. ⁹ Quant aux archives des restaurations, conservées aux Archives de la Ville et de l’Eurométropole de Strasbourg d’une part, ¹⁰ à la Fondation de l’Œuvre Notre-Dame d’autre part, ¹¹ elles sont décevantes. Le détail des travaux de sculpture que supposa la restauration du gâble n’y est pas donné.

Concernant les écoinçons des contreforts, on ne dispose pas de beaucoup plus d’informations. Dans son ouvrage de 1912, Hans Friedrich Secker explique que certains reliefs des écoinçons situés au-dessus de la corniche du rez-de-chaussée – mais lesquels? – ont été copiés par les sculpteurs Philippe Graß et Louis Stienne. ¹² Les archives, elles, ne sont pas plus explicites que pour les reliefs des gâbles.

Les sources iconographiques sont, par contre, plus éclairantes. La plus ancienne d’entre elles est une gravure d’Abraham Aubry (Francfort-sur-Main) réalisée dans la deuxième moitié du XVII^e siècle et destinée à

illustrer un „Münsterbüchlein“. Cette gravure et ses dessins préparatoires constituent des documents du plus haut intérêt pour préciser la fidélité iconographique des reliefs qui, aux tympan et surtout aux voussures, ont été refaits après la Révolution. ¹³ Sur la gravure, on voit aussi les écoinçons du gâble. Même s’il faut reconnaître que, en raison des petites dimensions dans lesquelles ils sont rendus, ils sont peu lisibles, les formes générales des reliefs paraissent être les mêmes que celles des reliefs tels qu’ils se présentent aujourd’hui in situ.

Cette impression est confortée par d’autres sources iconographiques – bien plus récentes, c’est vrai, mais antérieures aux restaurations de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Il s’agit notamment des photographies prises par Henri Le Secq des Tournelles en 1851 dans le cadre d’une ‚mission héliographique‘, ¹⁴ et de celles qui furent publiées par Frédéric Piton en 1861 dans un chapitre de „Strasbourg illustré“. ¹⁵ Outre de photographies, ce dernier ouvrage est également pourvu de lithographies, qui montrent certains écoinçons des contreforts de la façade du massif occidental; les iconographies sont identiques à celles qui sont observables aujourd’hui, jusque dans le détail.

L’examen des traces d’outils laissées sur les reliefs permet également de postuler l’authenticité de la majorité des reliefs marginaux strasbourgeois. Ceux-ci présentent en effet des traces de gradine, de ripe et de marteau taillant typiques des XIII^e et XIV^e siècles. ¹⁶ Du reste, la ‚façon‘ (avec lissage du fond, rendu précis des détails physiologiques...) n’est, dans la plupart des cas, pas différente de celle qui peut être observée dans les parties du tympan central remontant au dernier quart du XIII^e siècle.

Au total, seuls 20 des 114 reliefs paraissent récents. ¹⁷ Notons que, parmi les vingt reliefs récents, trois remplacent des vestiges originaux

qui ont pu être retrouvés dans le dépôt lapidaire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. Ce sont les reliefs 59 à 61 montrant respectivement un sanglier ailé, un monstre à queue bosselée et un vacher; les copies récentes sont fixées sur le contrefort n°7 (façade occidentale). Ces vestiges sont suffisamment lisibles pour que nous puissions affirmer ceci: les sujets et les compositions iconographiques qu'ils présentaient étaient strictement identiques aux sujets et aux compositions des reliefs qui les ont remplacés. D'un point de vue purement iconographique, nous pouvons donc considérer que ces nouveaux reliefs sont authentiques.

COMPOSITIONS ET ICONOGRAPHIE

Chaque relief s'inscrit dans un cadre qui est soit triangulaire (formant un écoinçon) (fig. 5), soit circulaire (un cercle enfermant un trilobe). Les espaces ainsi constitués sont étroits sinon, pour certains, exigus, leurs hauteurs variant entre 35 cm et de 100 cm. Malheureusement, à ce jour, le relevé précis et systématique des dimensions des reliefs n'a toujours pas pu être fait.

4 Double combattant hybridé (contrefort n°7, relief 57)



5 Homme nu agrippé par un démon (contrefort n°2, relief 13)

L'ensemble strasbourgeois est remarquable à la fois par l'adaptation des motifs aux cadres, et par le dynamisme de ces motifs. A vrai dire, ils ne paraissent en rien contraints par les cadres. Le tout constitue un ensemble étonnamment diversifié. Car si certaines catégories d'animaux, par exemple, sont plus présentes que d'autres, on ne retrouve pas, sur les 114 reliefs, deux fois le même animal dans la même position ou caractérisé par la même expression.¹⁸ C'est le caractère hybride de la majorité des figures qui rend possible l'exploitation optimale des cadres. Ainsi les monstres déploient-ils leurs corps composites jusque dans les recoins les plus étroits des écoinçons. Il faut dire que les ailes de fantaisie, les têtes disproportionnées ou encore les queues plus ou moins longues et grosses conviennent parfaitement pour maximiser les effets d'adéquation aux cadres.



6 Satyre et centaure brandissant épée et bouclier (contrefort n°4, reliefs 29-30)

LES ÊTRES HYBRIDES

L'iconographie est constituée à 70% d'êtres hybrides. Parmi ceux-ci, on peut distinguer les êtres hybrides pour partie zoomorphe et pour partie anthroporphe (47%) (fig. 4, 6), et les êtres hybrides entièrement zoomorphes (53%).

L'un des êtres hybrides à la fois zoomorphe et anthroporphe qui revient souvent dans l'iconographie fantastique est la sirène. Les contreforts de la façade strasbourgeoise en présente deux. La première prend place sur le deuxième contrefort du petit côté nord (contrefort n°2, relief 16) (fig. 7). L'écoinçon montre une sirène à double corps d'oiseau. Les deux corps d'oiseau sont strictement identiques. Pour rappel, la sirène antique consiste en l'association d'un corps d'oiseau avec une tête de femme.¹⁹ La seconde sirène est, quant à elle, pourvue d'un corps de poisson et coiffée

d'une couronne (contrefort de droite du petit côté sud, c'est-à-dire contrefort n°9, relief 79).

Parmi les êtres hybrides à la fois zoomorphes et anthropomorphes, mentionnons aussi les monstres androcéphales, en épinglant ceux qui se trouvent en façade sur le contrefort n°7 (reliefs 63-64). Le corps du monstre du relief 64 se résume à une masse arrondie marquée çà et là de protubérances. Il est en outre doté d'une longue queue dont l'extrémité est aplatie et le pourtour muni d'une série de petites pointes. La tête est ceinte d'un foulard. La coiffe est une sorte de cale, le couvre-chef typique des XIII^e et XIV^e siècles.

L'hybridation peut également résulter de la jonction entre un torse humain et un corps animal. Citons en exemple deux des écoinçons du gâble (reliefs 97 et 99), ornés d'êtres hybrides jouant de la chalémie. Le haut du corps de ces deux êtres polymorphes évoque celui



7 Sirène (de type femme-oiseau) à deux corps (contrefort n°2, relief 16)

des êtres humains, tandis que le bas du corps est zoomorphe. Chacune de ces deux créatures est munie de deux pattes d'ongulé, et d'une longue queue massive et sinueuse. Ces deux

créatures sont pratiquement identiques; l'une d'elles est toutefois pourvue d'ailes (sur lesquelles les plumes ne sont pas représentées), quand l'autre ne l'est pas. Ce type de monstre semi-humain n'est renseigné ni dans les bestiaires ni dans la littérature qui servit de terreau à l'iconographie fantastique.

Ces deux créatures comme la plupart des créatures de fantaisie qui agrémentent la façade de la cathédrale sont en quelque sorte innommables et inclassables. Nous voulons dire par là que peu d'entre elles sont des figures bien connues de l'iconographie fantastique remontant à l'Antiquité et désignées par des substantifs précis – tel celui de centaure, par exemple. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, il est difficile et même souvent impossible d'établir des rapprochements directs entre les êtres hybrides zoomorphes représentés à la cathédrale de Strasbourg et les animaux imaginaires des bestiaires.²⁰

8 Cortège de musiciens hybrides (contrefort n°3, reliefs 21–24)



Qu'ils soient pour partie anthropomorphes et pour partie zoomorphes, ou exclusivement zoomorphes, les êtres hybrides de la façade sont tantôt présentés seuls, tantôt mis en scène. Parmi les saynètes, plusieurs montrent des sortes de concert, d'autres des combats.

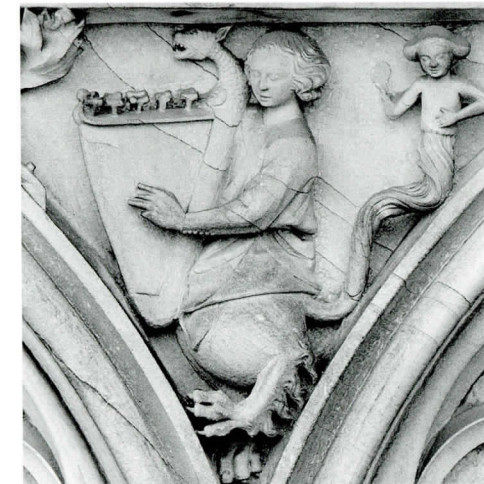
Une série de quatre reliefs fixés sur le contrefort n°3 (petit côté nord) (fig. 8) représente par exemple: 1. un homme-dragon jouant de l'orgue portatif; 2. un homme-lion harpiste, muni d'une queue se terminant par le buste d'un autre être humain, en miniature; 3. un homme-lion flûtiste et joueur de tambour; 4. un homme-lion cornemuseur.

Ainsi, chacune de ces figures est pour moitié d'apparence humaine (buste masculin), pour moitié d'apparence animale ou monstrueuse (arrière-train de lion, d'animal fabuleux...). Chacune se tient dans une position propre, joue d'un instrument propre, est vêtue de vêtements qui lui sont propres, et se détache sur des éléments végétaux propres.

Les quatre reliefs ont été sculptés avec beaucoup de soin et un vrai souci du détail dans le rendu des instruments de musique, des vêtements, des physionomies humaines ou encore des membres d'animaux. Ces êtres hybrides sont comme absorbés par le jeu de leurs instruments. Les yeux sont clos, telle bouche légèrement ouverte, telle autre résolument fermée. Les végétaux sont traités de manière naturaliste.

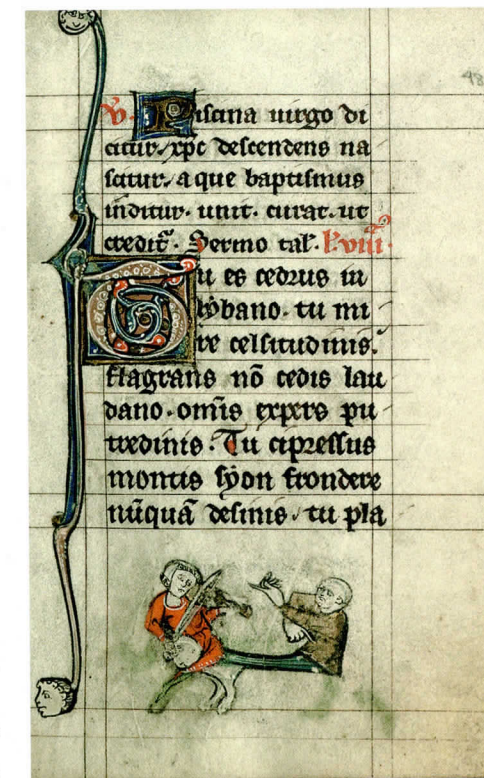
On note que presque tous les instruments de musique sont des instruments associés à la musique profane plutôt qu'à la musique sacrée (fig. 9, 10).

Parmi les créatures représentées dans des attitudes de combat, on peut commencer par épingleur deux êtres hybrides armés décorant un écoinçon du contrefort n°6 (façade occidentale, relief 46). Le bas du corps du premier combattant est composé d'une queue poilue



9 Etre hybride jouant de la harpe, dont la queue se résout par le corps d'un être humain plus petit (contrefort n°3, relief 22)

10 Baltimore, Walters Art Museum, livre d'heures, Cambrai (?), 1300/10, fol. 48r.: musicien hybride comparable au relief strasbourgeois 22 (fig. 9)



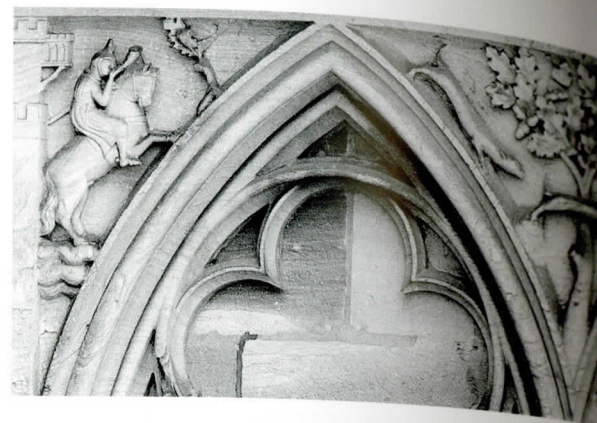
et de deux pattes dont la morphologie évoque celle des pattes de félinés. Le second combattant est lui aussi en partie monstrueux, avec ses deux pattes d'ongulés et sa longue queue sinieuse. Chacun de ces deux êtres hybrides est vêtu d'une longue tunique à manches longues et coiffé d'un heaume. Le combattant de gauche est armé d'une lance et d'un bouclier circulaire finement décoré. Le combattant de droite tient, lui, une épée et un petit bouclier circulaire – un type de bouclier récurrent sur les reliefs de la façade (fig. 11).²¹

Derrière celle-ci, dans le narthex dont les murs sont scandés par des arcatures munies d'écoinçons, historisés, deux écoinçons montrent aussi des êtres hybrides combattant. L'un, vêtu d'un manteau à capuche, possède des pattes évoquant celles des lions; il brandit une épée et projette un petit bouclier circulaire vers l'autre être hybride combattant, lui faisant face dans le second écoinçon. Celui-ci est torse nu. Lui aussi oppose un bouclier à son agresseur, et tend son épée vers lui.

LES ÊTRES NON HYBRIDES

Le chien est, dans les écoinçons, une figure particulièrement présente. C'est même l'animal non hybride le plus fréquent dans l'ensemble

11 Deux chevaliers hybridés combattant (contrefort n°6, relief 46)



strasbourgeois. Dans un écoinçon spécialement réussi, deux chiens sont représentés en même temps que deux rongeurs, des rats. Le canidé de gauche mord le dos du chien de droite qui tient dans sa gueule l'un de ces deux rats. Le second rat fuit dans l'angle supérieur droit du cadre (contrefort n°5, relief 37) (fig. 12). On voudrait que cette saynète évoque l'une des fables d'Esop; mais il ne semble pas que ce soit le cas.

Dans le bas-côté méridional, un écoinçon montre également un chien pris sur le vif en plein saut. Cela confirme que l'iconographie marginale de la façade fait écho à celle de l'in-

12 Chiens et rongeurs (contrefort n°5, relief 37)



13 Scène de chasse répartie sur quatre écoinçons (contrefort n°4, reliefs 25-28)

térieur de la cathédrale, encore cette manière de présenter les choses suppose-t-elle que les reliefs de la nef soient antérieurs à ceux de la façade; or la datation des reliefs de la nef est imprécise. Les historiens de l'art semblent supposer que ces reliefs ont été sculptés en même temps que la nef fut construite, c'est-à-dire probablement entre 1245 et le début des années soixante pour les trois travées orientales (reliefs du triforium), et entre 1263 et 1275 pour les quatre travées occidentales.²² Mais est-il exclu que ces reliefs aient été sculptés après que la nef a été élevée, en même temps que les reliefs de la façade?

En façade, justement, une scène de chasse s'étendant sur quatre écoinçons attire spécialement l'attention; outre des animaux, elle met en scène deux hommes. Les quatre reliefs dont il s'agit se trouve sur le contrefort n°4 (contrefort le plus à gauche sur la façade, reliefs 25-28). Ils servent une même séquence: une chasse au cerf (fig. 13). Le premier relief montre un cavalier sonnant de la corne; le deuxième, trois chiens courant vers la proie, prise au piège et attrapée par un chien sur le troisième écoinçon. Enfin, sur le quatrième écoinçon, un chasseur et son chien se dirigent vers le cerf couché. Cette scène précède direc-

tement le hallali, c'est-à-dire la mise à mort de l'animal. L'homme figuré sur le quatrième écoinçon peut être considéré comme le veneur qui s'approche du cerf pour le tuer.

Les animaux et les êtres humains représentés dans ces quatre écoinçons évoluent dans un véritable décor, qui contextualise l'action. Les courbes constituées par la forme même du cadre servent de lignes de sol; des éléments végétaux s'y développent, de même que quelques éléments architecturaux s'y élèvent. Aucun autre relief marginal de la façade ne présente de dispositif semblable.

Le style de ces quatre reliefs leur est également propre. Le rendu de la musculature et de la pilosité des animaux ne relève pas du naturalisme qui caractérise les animaux de la plupart des autres reliefs. Les visages humains sont peu expressifs, et les plis des vêtements, peu soignés, presque schématiques. Cette singularité stylistique conduit à considérer ces écoinçons comme un petit groupe de reliefs distincts de tous les autres. Cela dit, aucun indice ne permet de penser que ces singuliers reliefs remontent à une autre époque que les autres reliefs authentiques.

Le cerf étant régulièrement considéré comme un symbole du Christ depuis l'époque

paléo-chrétienne, cette petite série de reliefs aurait-elle une signification religieuse, évoquant la mort du Christ? Il arrive en effet que des scènes cynégétiques constituent une sorte de ‚décor‘ de pages enluminées montrant par ailleurs des scènes de la Passion du Christ, ou d’objets liturgiques en lien avec l’Eucharistie. Les plats de reliure de l’évangélaire de Hugo d’Oignies, depuis peu conservés au Musée des Arts anciens du Namurois, en témoignent admirablement.²³ Par ailleurs, dans les bas-côtés de la nef, quelques représentations du Christ et d’anges attestent que des saynètes chrétiennes peuvent très bien voisiner avec des compositions mettant en scène des êtres hybrides. L’argument selon lequel aucun des autres reliefs marginaux de la façade ne peut être interprété comme une allégorie chrétienne précise n’est donc pas déterminant. Cela dit, il faut aussi reconnaître que, dès les années trente du XIII^e siècle et jusqu’à la fin du XIV^e, les scènes de chasse font simplement partie du vocabulaire décoratif exploité par les imagiers.

Dans les écoinçons de la troisième travée du bas-côté nord, on rencontre d’ailleurs une autre scène de chasse que celle de la façade. Deux chiens reniflant sont tournés vers un médaillon central où, accompagnés d’un autre chien, deux chasseurs sont en pleine action. L’un sonne du cor et l’autre bande un arc en direction du sanglier situé dans le dernier écoinçon de la série. L’animal semble tenté de fuir mais est bloqué par un quatrième chien.

On terminera en notant que, si le chien est bien présent sur la façade de la cathédrale de Strasbourg, ce n’est pas le cas du renard. On peut s’en étonner, compte tenu du succès du Roman de Renart à l’époque.²⁴

COMPARAISONS: PREMIERS CONSTATS

Nous l’avons écrit plus haut: il est difficile d’établir des rapprochements précis entre les êtres

hybrides zoomorphes figurés à la cathédrale de Strasbourg et les animaux imaginaires des bestiaires. A vrai dire, le constat peut être élargi à l’ensemble de l’iconographie marginale. Si quelques animaux non hybrides figurés dans cet ensemble font bien l’objet de représentations dans les bestiaires en question, ce n’est pas le cas de la majorité d’entre eux; et quoi qu’il en soit, les nombreuses mises en scène n’ont pas leur pareil dans ces bestiaires. L’ensemble sculpté strasbourgeois n’est donc pas un ‚bestiaire de pierre‘ au sens strict du terme.²⁵

Mais est-il par contre possible de qualifier de ‚drôleries‘ ces créatures isolées ou mises en scène? De nombreux rapprochements peuvent en tout cas être faits entre les reliefs de la façade strasbourgeoise et l’iconographie marginale des manuscrits gothiques à drôleries. Outre le fait que, comme dans les manuscrits, les sujets en question sont représentés dans les marges, un grand nombre d’entre eux sont exploités dans ces manuscrits.

Plus exactement, des êtres et des saynètes comparables y sont exploités – nous voulons dire: des êtres et des saynètes qui ne sont pas à proprement parler identiques à ceux de la façade, mais qui sont du même type, qui résultent de combinaisons semblables, et qui obéissent à des règles de construction similaires. Car à vrai dire, les imagiers des XIII^e et XIV^e siècles à qui nous devons les drôleries – sculpteurs, enlumineurs... – paraissent avoir refusé la copie littérale.²⁶ Les fauconniers hybrides du contrefort n°5 de la façade strasbourgeoise (relief 43) (fig. 14) peuvent être mis en relation avec celui du grand psautier amiénois de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e conservé à la Pierpont Morgan Library de New York (ms. 796, fol. 107r.); mais le corps de ce dernier se termine en une sorte de fourreau, non par des pattes d’ongulés. Dans le beau livre d’heures cambrésien des années



14 Centaure et satyre représentés en fauconniers (contrefort n°5, relief 43)

1300/10 conservé au Walters Art Museum de Baltimore (ms W.88), l’arbalétrier du fol. 178r. (fig. 15) évoque celui qui a été sculpté sur contrefort n°6 de la façade; mais le bas du corps, zoomorphe, du premier est poilu, quand celui du second est lisse et marqué par les protubérances d’une sorte de colonne vertébrale.

Sur la façade de la cathédrale de Strasbourg comme dans les manuscrits, les créatures hybrides qui constituent les drôleries sont le résultat de processus d’hybridation variés. Sur la base des psautiers insulaires, ces processus ont été étudiés par Lucy Freeman Sandler dès les années septante.²⁷ Celle-ci distingue différentes catégories de créatures, correspondant à autant de processus d’hybridation: l’hybride ‚séquentiel‘, l’hybride constitué ‚par bifurcation‘, l’hybride ‚pushmi-pullyus‘, l’hybride engendré par le déplacement ou la substitution d’organes, et enfin l’hybride caractérisé par un défaut ou un excès de membres. Ces différentes catégories sont représentées sur la façade de la cathédrale de Strasbourg. Intéressons-nous par exemple aux hybrides séquen-

tiels, particulièrement nombreux dans les manuscrits enluminés. Composés de deux ou trois sections, ils résultent de combinaisons entre les règnes animal, végétal et humain, et sont généralement caractérisés par une torsion au niveau de la jonction (jonction animal/animal directe ou jonction animal/être humain masquée par un vêtement). Dans le livre d’heures du Walters Art Museum (ms. W.88) que nous venons de mentionner, l’être hybride du fol. 48v. (fig. 16) peut être comparé à l’homme hybride brandissant un sabre du relief 40 de la façade strasbourgeoise (façade occidentale, contrefort n°5). Et l’une des figures marginales du fol. 221r. du célèbre missel de Rieux alias missel de Jean Tissandier (Toulouse, BM, ms. 90), remontant aux années 1333–1344, fait penser au relief 23 de Strasbourg (petit côté nord, contrefort n°3), montrant un homme-lion jouant en même temps de la flûte et du tambour (fig. 8).

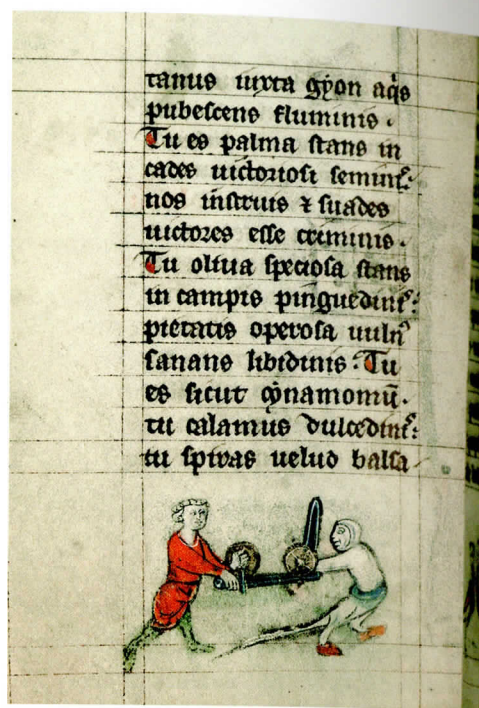
Rappelons que certaines des créatures hybrides représentées sur la façade de la cathédrale de Strasbourg et dans les manuscrits à drôleries ont des antécédents à l’époque ro-



15 Baltimore, Walters Art Museum, livre d'heures, Cambrai (?), 1300/10, fol. 178r.: être hybridé tirant à l'arc

mane, dans la sculpture monumentale, notamment sur les chapiteaux ou les modillons, mais aussi dans les manuscrits, plus précisément dans les lettrines enluminées.²⁸ Ainsi la sirène à double corps, évoquée plus haut (au sujet du relief 16, petit côté nord, contrefort n°2), peut bien sûr être inscrite dans la longue histoire iconographique de ce motif, dont un beau chapitre est constitué par des occurrences romanes. L'hybridation dont la sirène strasbourgeoise est le résultat, est du même type que celle de la sirène de Saint-Parize-le-Châtel (crypte, 1080–1100), par exemple.

Pour l'époque gothique, des rapprochements peuvent être établis avec des reliefs d'ensembles sculptés (antérieurs, contemporains ou légèrement postérieurs à l'ensemble strasbourgeois). Malheureusement, les reliefs montrant des créatures apparentées à celles de la



16 Baltimore, Walters Art Museum, livre d'heures, Cambrai (?), 1300/10, fol. 48v.: combat entre un homme et un être hybride

façade strasbourgeoise n'ont que rarement fait l'objet de relevés exhaustifs et d'études circonstanciées. Dans l'attente d'un corpus et d'une étude systématiques de cette iconographie monumentale marginale, il est cependant permis de tenter quelques observations.

Les créatures hybrides de la façade sud du transept de Notre-Dame de Paris et de la façade occidentale de la cathédrale de Reims sont ici particulièrement intéressantes. Elles s'insèrent dans des cadres du même type que les cadres strasbourgeois. A Paris, elles sont sculptées dans les huit écoinçons des arcatures qui flanquent le portail; elles sont volontiers datées des années 1260. A Reims, c'est dans les écoinçons des grands tabernacles du premier étage. Il s'agit ici de ,démons ailés'. On en compte plusieurs dizaines. Hans Reinhardt en a touché un mot.²⁹ Et Peter Kurmann, qui les

mit justement en relation avec les créatures de la façade parisienne, leur a conféré un rôle important dans sa datation du projet définitif de la façade occidentale.³⁰

Le portail nord de la cathédrale de Metz (panneaux latéraux gauches), terminé vers 1275,³¹ le portail des libraires de la cathédrale de Rouen (panneaux de gauche, aux quatre registres inférieurs) (1281–1300)³² et les portails de la cathédrale de Lyon (emplacements divers) (fin du XIII^e siècle – premier tiers du XIV^e siècle)³³ sont également ,habités' d'êtres hybrides qui évoquent les drôleries strasbourgeoises. Cependant, les cadres dans lesquels ces motifs se développent sont différents des cadres strasbourgeois, et certaines figures comme certaines saynètes de ces portails peuvent être mises en relation de manière précise avec la littérature profane et la littérature religieuse de l'époque.

Ainsi donc, la présence de petites créatures, hybrides ou non, dans l'ensemble sculpté de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg ne peut être considérée comme exceptionnelle. Dans les grands ensembles sculptés de la deuxième moitié du XIII^e siècle et des premières décennies du XIV^e, les drôleries strasbourgeoises ne sont ni les premières occurrences de drôleries, ni les dernières. A vrai dire, la proportion d'êtres hybrides y est même un peu moins importante qu'aux portails plus haut cités de Metz, de Rouen ou de Lyon – où, par ailleurs, les créatures et les saynètes sont plus explicitement burlesques qu'à la façade sud du transept de Paris, sur le massif occidental de la Reims et sur celui de Strasbourg. Ainsi les trois ensembles de Metz, Rouen et Lyon relèvent-ils d'une seconde génération de drôleries sculptées, l'ensemble strasbourgeois comptant encore parmi ceux de la première génération, aux côtés donc des ensembles de Paris et de Reims.

SOURCES D'INSPIRATION ET INTERPRÉTATION

Après avoir passé en revue les drôleries de la façade de la cathédrale de Strasbourg, on s'interroge bien évidemment sur leurs sources d'inspiration et sur le sens qu'il convient de leur donner. Pour ce qui est des drôleries dans les manuscrits enluminés, Jean Wirth, Isabelle Engammare et leurs collaborateurs ont fait le point sur la question dans l'ouvrage déjà évoqué.³⁴ A confronter et à critiquer les différentes hypothèses formulées dans les différentes études publiées sur le sujet ou sur des sujets apparentés depuis la fin du XIX^e siècle, ces historiens de l'art ont balisé le champ à l'intérieur duquel le travail interprétatif doit s'opérer, sous peine de tomber dans l'ésotérisme ou dans les platitudes.³⁵ Pour bien comprendre les drôleries de la façade strasbourgeoise, il vaut la peine de se remémorer ces hypothèses.

De manière générale, les êtres hybrides qui constituent une bonne partie des créatures mises en scène dans les drôleries peuvent être considérés comme redevables d'une longue tradition littéraire et iconographique remontant très haut dans le temps, jusqu'à tôt dans l'Antiquité grecque. Les sources auxquelles nous pensons sont par exemple les gestes d'Ulysse ou de Jason. Mais ce sont d'abord des sources médiévales qui doivent être évoquées. Chez Isidore de Séville puis chez Raban Maur, et plus tard chez Lambert de St-Omer (dans le „Liber Floridus“), chez Honorius Augustodunensis ou encore chez Vincent de Beauvais, on trouve par exemple des textes qui justifient d'une manière ou d'une autre l'iconographie fantastique. Et bien sûr, même si les drôleries des cathédrales ne constituent pas des ,bestiaires de pierre', les bestiaires ont par contre, sans aucun doute, constitué une source d'inspiration.

En ce qui concerne le sens qu'il convient de donner aux drôleries, les hypothèses sont, depuis la fin du XIX^e siècle, aussi nombreuses que contradictoires. La plupart ont été développées pour justifier les drôleries des manuscrits, mais elles reflètent sans doute aussi ce que l'on pensait des drôleries monumentales.

Pour certains, les drôleries n'ont d'autre raison d'être que d'amuser les lecteurs. Pour d'autres, au contraire, elles sont riches de sens. On a cherché à comprendre les drôleries en les mettant en relation avec les textes près desquels elles ont été placées, ou en les y opposant. Tels historiens de l'art les ont interprétées comme des motifs hautement symboliques; tels autres, comme des motifs iconographiques surréalistes créés par des enlumineurs mus par des pulsions tout à coup libérées. Nous ne reviendrons pas ici sur l'abondante littérature.³⁶ Tout au plus nous semble-t-il nécessaire d'évoquer rapidement les travaux de Lilian Randall d'une part, de Michael Camille d'autre part.

En 1966, Randall établit un inventaire des images marginales de près de 240 manuscrits gothiques.³⁷ Plusieurs centaines d'illustrations documentent l'objet. Les drôleries (1403 items!) y sont ordonnées d'après leurs sujets; une typologie extrêmement détaillée est constituée.³⁸ C'est la raison pour laquelle cette étude doit être considérée comme essentielle; elle constitue la première tentative de classement systématique. Pour ce qui est de l'interprétation, Randall imagine que les drôleries doivent être lues en relation avec les „exempla“ – ces courts textes (petites histoires, brèves fables...) qui, au XIII^e siècle et encore au XIV^e, étaient utilisés par les prédicateurs (en particulier les Dominicains) pour attirer l'attention des fidèles et les aider à comprendre le sens des écritures et des dogmes. C'est séduisant, mais pas convaincant.

En 1992, le professeur d'histoire de l'art médiéval à l'université de Chicago, Michael Camille, publie un livre sur „les marges de l'art médiéval“, dans lequel il est abondamment question des drôleries.³⁹ Si les travaux de Randall valent surtout par l'abondance de la documentation et par la typologie qu'elle constitue, ceux de Camille valent plutôt par ses intuitions interprétatives. Sans s'encombrer de circonvolutions oratoires, il décrit par le détail les drôleries les plus crues, les interprétant de manière littérale. D'autres que nous ont souligné que Camille tend souvent à faire de détails des généralités; il est par ailleurs notablement imprécis, notamment quand il cite ses sources.⁴⁰ Dans le cadre de nos recherches, il nous paraît remarquable que, dans son ouvrage, Camille prenne aussi en considération les drôleries qui ne sont pas dans les manuscrits, singulièrement celles qui agrémentent les cathédrales.⁴¹ On notera que Camille associe les drôleries des cathédrales à leurs gargouilles, dans une intuition sans doute intéressante.

Aujourd'hui, lorsque l'on s'intéresse aux drôleries des manuscrits enluminés, c'est bien sûr l'ouvrage de Jean Wirth, d'Isabelle Engammare et de leurs collaborateurs, qui constitue la référence essentielle pour préciser le sens à conférer aux drôleries de manuscrits et par extension aux drôleries des ensembles sculptés.⁴² Les grands sujets qui font l'objet de saynètes – à savoir la chasse, la vie courtoise, la vie religieuse et la vie sacerdotale, les jeux, la musique, la danse et la jonglerie – constituent autant de chapitres de la grande partie du livre consacrée à l'iconographie.⁴³ La chasse reflète les jeux du pouvoir et du sexe. La vie courtoise est rendue avec force allusions sexuelles. Quant à la vie religieuse et à la vie sacerdotale, elles sont marquées par de féroces moqueries du clergé régulier.

Tous ces sujets sont passés au crible d'une interprétation rigoureuse, sans que, jamais, les auteurs ne tombent dans le piège de la généralisation. L'ouvrage est, de ce point de vue, époustoufflant de culture. On le constate aussi à la lecture des pages consacrées aux animaux, où il est notamment question du singe (fig. 1), du bouc, et de l'âne – très présents, eux qui seraient les animaux lubriques par excellence – et du lapin, symbole du sexe féminin.

Au terme de cet ouvrage, les auteurs s'interrogent: pour qui étaient faites les drôleries, et donc les manuscrits à drôleries?⁴⁴ Avant tout pour les membres du clergé séculier (chanoines, évêques...) d'une part, pour la gent féminine de la noblesse d'autre part. Le clergé régulier (moines et autres religieux) étant volontiers ridiculisé par les drôleries, on peut considérer qu'une fonction importante de celles-ci était tout simplement la moquerie. La rivalité caractérisait souvent les relations entre clergé régulier et clergé séculier; d'une certaine manière, les drôleries des manuscrits destinés aux ecclésiastiques en témoignent. Pour eux comme pour les dames de l'aristocratie, réputées pieuses, les drôleries devaient par ailleurs être considérées comme une forme de divertissement.

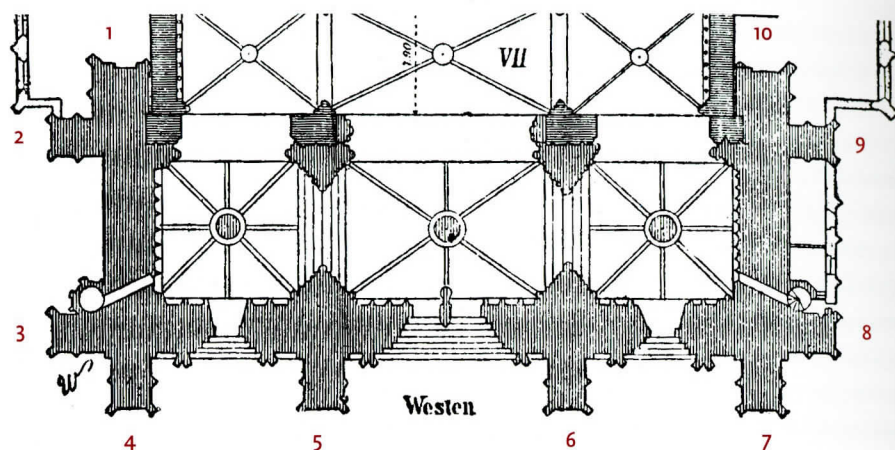
Mais si ces clefs de lecture valent pour les drôleries des manuscrits destinés aux ecclésiastiques et aux dames de la noblesse, est-ce le cas pour les drôleries des ensembles sculptés monumentaux de la cathédrale de Strasbourg et des cathédrales de la fin du XIII^e siècle et du XIV^e, visibles par tous?

Pour conclure notre rapide présentation d'une matière qui nécessiterait un examen approfondi, il paraît nécessaire de proposer une clef de lecture philosophique voire théologique, qui vaudrait moins pour les drôleries des manuscrits, que pour celles de la cathédrale de Strasbourg et, peut-être, d'autres ensembles sculptés monumentaux munis de drô-

leries. C'est Michael Camille qui nous y conduit, du reste un peu incidemment.⁴⁵

On sait qu'Albert le Grand a plusieurs fois séjourné à Strasbourg pendant la construction de la nef et de la façade de la cathédrale – et en tout cas en 1244, en 1260 et en 1267–1269.⁴⁶ Dans plusieurs de ses traités, le docteur universel écrit quelques paragraphes sur ce qu'il appelle la „phantasia“; ceux-ci retiennent particulièrement l'attention.⁴⁷ Dans la pensée aristotélicienne et, par voie de conséquence, chez Albert, la phantasia est une „faculté“ qui se niche „entre la mémoire et l'imagination“,⁴⁸ ou, plus exactement, entre „les sens et la raison“. Or les drôleries ne se situent-elles pas justement à cet endroit-là? Tous ces êtres hybrides que les visiteurs les plus attentifs rencontrent lorsqu'ils scrutent l'ensemble iconographique de la façade strasbourgeoise, ne leur rappellent-ils pas tel ou tel animal qu'ils ont vu, entendus, sentis, en même temps que, fruits d'imaginaires fertiles, ces êtres hybrides excitent aussi leur propre imagination, jusqu'aux limites de la raison?

Par le biais de la notion de „phantasia“, les drôleries semblent pouvoir être inscrites dans la „culture“ scolastique, au même titre que les théories de statues et les séries de reliefs aux marges desquelles elles sont sculptées. En somme, les drôleries de la cathédrale de Strasbourg ne constituent pas une iconographie marginale au sens où elles n'entretiendraient pas de lien avec le programme des ébrasements, des tympanes, des voussures et du gâble principal de la façade. À l'inverse, les drôleries de la cathédrale de Strasbourg font partie de ce programme. Ou plutôt: elles en constituent le cadre. Dans l'univers marqué par la „phantasia“, le discours clairement structuré délivré par l'iconographie des ébrasements et du tympan, des tympanes et du gâble central vient ordonner les choses.



17 Plan du massif occidental de cathédrale de Strasbourg

INVENTAIRE⁵⁰**Ecoïçons des contreforts du massif occidental (fig. 17)****Contrefort n°1 (arrière du massif, sur le côté nord)**

1. Monstre bipède ailé
2. Monstre se mordant l'aile
3. Main droite
4. La lune sous la forme d'un visage
5. Le soleil sous la forme d'un visage
6. Monstre dont une oreille est surdimensionnée

Contrefort n°2 (petit côté latéral nord, à gauche)

7. Homme hybridé dont la partie inférieure du corps évoque à la fois l'arrière-train d'un quadrupède et un poisson (écailles)
8. Femme hybridée munie de pattes d'oiseau, représentée dans un élan évoquant la danse ou la chasse, tenant en main une couronne végétale
9. Centaure habillé d'une cape, bras étendus
10. Centaure trompettiste
11. Fleur, feuilles et fruit s'ouvrant
12. Fleur à pétales crénelés, feuille, gland

13. Homme nu agrippé par un démon (fig. 4)
14. Deux chiens renflant des végétaux et représentés symétriquement dos à dos
15. Dragon aux ailes déployées
16. Sirène (de type femme-oiseau) à deux corps (fig. 7)

Contrefort n°3 (petit côté latéral nord, à droite) (fig. 8)

17. Dromadaire à la gueule ouverte
18. Chien au corps difforme, dont la queue est surdimensionnée
19. Être humain hybridé de l'arrière-train d'un quadrupède, jouant de l'orgue portatif
20. Centaure bondissant et brandissant une cloche
21. Être humain hybridé évoquant un dragon, jouant de l'orgue portatif
22. Homme-lion jouant de la harpe, dont la queue se résout par le corps d'un être humain plus petit (fig. 9)
23. Homme-lion jouant de la flûte et du tambour
24. Homme-lion cornemuseur

Contrefort n°4 (façade occidentale, à gauche) (fig. 13)

25. Cavalier bondissant et sonnant de la corne
26. Horde de trois chiens s'élançant par-delà un chène
27. Chien sur le point d'attraper un cerf
28. Chasseur suivant son chien
29. Satyre brandissant une épée et un bouclier pour un combat
30. Centaure brandissant une épée et un bouclier pour un combat
31. Monstre à crête dorsale ondoiyante
32. Cavalier montant à l'envers un dragon à tête humaine, s'apprêtant à tirer de l'arc
33. Cheval androcéphale armé
34. Centaure jouant de la flûte et du tambour

Contrefort n°5 (façade occidentale, 2e contrefort à partir de la gauche)

35. Monstre à double corps
36. Combat de monstres
37. Chiens et rongeurs (fig. 12)
38. Animal polymorphe évoquant un dragon
39. Dragons aux cous entrelacés
40. Homme hybride brandissant un sabre et un bouclier
41. Monstre ailé couché
42. Lutte d'animaux hybrides
43. Centaure et satyre représentés en fauconniers (fig. 14)
44. Monstre barbu dont la queue évoque un éléphant, faisant face à un monstre plus petit

Contrefort n°6 (façade occidentale, 3e contrefort à partir de la gauche)

45. Arbalétrier dont le bas du corps est monstrueux, s'apprêtant à tirer
46. Êtres hybrides s'entre-tuant
47. Monstre sonneur de cloches
48. Monstre souriant

49. Être bicéphale mi-homme, mi-animal
50. Monstre ailé
51. Tête de monstre
52. Monstre ailé cynocéphale et tête humaine
53. Monstre ailé crachant des flammes
54. Monstre à capuche, crachant des flammes

Contrefort n°7 (façade occidentale, contrefort de droite)

55. Singe jouant de la flûte et du tambour (fig. 1)
56. Rapace terrassant un oiseau
57. Double combattant hybridé (fig. 5)
58. Monstre cornu
59. Sanglier ailé
60. Monstre à queue bosselée
61. Vacher
62. Monstre barbu à capuche
63. Monstre ailé androcéphale
64. Monstre androcéphale

Contrefort n°8 (petit côté latéral sud, contrefort de gauche)

65. Monstre bipède ailé
66. Bouc chevauché par un cavalier nu
67. Monstre ailé bicéphale
68. Homme hybridé jouant de la corne
69. Etalon hybride ailé
70. Monstre ailé à tête humaine
71. Animal hybride cynocéphale ailé
72. Porc ailé

Contrefort n°9 (petit côté latéral sud, contrefort de droite)

73. Homme-serpent
74. Dame et petit dragon
75. Être cynocéphale ailé
76. Monstre tenant une épée
77. Centaure ailé soufflant dans une corne
78. Lion dévorant un quadrupède
79. Animal hybride ailé
80. Chien
81. Homme hybridé, couronné tel un roi
82. Femme hybridée, couronnée telle une reine

Contrefort n°10 (arrière du massif, sur le côté sud)

- 83. Poisson ailé
- 84. Poisson dont la tête est celle d'un oiseau, et muni d'ailes
- 85. Cochon hybridé ailé
- 86. Être cynocéphale ailé
- 87. Chien
- 88. Animal polymorphe à queue sinueuse

Ecoinçons du gâble du portail central

- 89. Homme cornu, muni de pattes crochues
- 90. Homme nu maîtrisant un lion
- 91. Cavalier tenant une lance
- 92. Monstre se tirant l'oreille
- 93. Trio monstrueux
- 94. Monstre à queue enroulée
- 95. Monstre couvert d'écaillés
- 96. Homme hybridé jouant de la chalémie
- 97. Soldat gastrocéphale

Anmerkungen

- 1 Van den Bossche 2000.
- 2 Au sujet des reliefs du narthex (arcatures du niveau inférieur), de la nef (arcatures des quatre premières travées) et du triforium (arcatures des travées cinq à sept), voir Lingelser 2016. En attendant, voir Meyer (Altona) 1894, p. 58-63.
- 3 Sur les deux frises 'symboliques' des petits côtés du massif de façade (la frise 'moralisante' au sud, et la frise 'christologique' au nord), voir en premier lieu Walter 1939, p. 41-59.
- 4 Le terme est utilisé en premier lieu dans Reinhardt 1972, p. 131.
- 5 Wirth/Engammare 2008, p. 11.
- 6 L'ensemble de statues et de reliefs des portails occidentaux de la cathédrale de Strasbourg constitue en effet un programme iconographique, les personnages et les sujets représentés ayant été choisis et agencés pour servir un discours cohérent. Voir à ce sujet Van den Bossche 2000, p. 142-156.
- 7 Sur la datation du premier niveau de la façade, voir en dernier lieu Schurr 2006, p. 195-200, qui renvoie à la littérature antérieure.
- 8 Secker 1912, p. 59-60, 85.
- 9 Voir notamment Meyer (Altona) 1894, p. 33, 63-64; Secker, 1912, p. 59-60, 85; Schmitt 1924, p. 25, 122-128.
- 10 Pour les travaux antérieurs à 1897.
- 11 Pour les travaux à partir de 1897.

- 98. Bouc
- 99. Homme hybride ailé jouant de la chalémie
- 100. Monstre à grandes oreilles
- 101. Lion nourrissant un chien
- 102. Monstre ailé à oreilles pointues
- 103. Dragon à ailes déployées
- 104. Animal fantastique muni de grandes ailes
- 105. Lièvre et quadrupède
- 106. Hibou à queue monstrueuse
- 107. Dragon tirant la langue
- 108. Monstre ailé
- 109. Relief fragmenté
- 110. Monstre à tête humaine et monstre à cynocéphale
- 111. Vache
- 112. Sanglier
- 113. Chien mordant un os
- 114. Cheval couché

- 12 Secker 1912, p. 71, pl. XII, fig. 23. Voir aussi Meyer (Altona) 1894, p. 64-65; Schmitt 1924, p. 25-26, pl. 170-176.
- 13 Les dessins préparatoires étaient conservés, dans l'entre-deux-guerres, à la Leinwandhaus de Francfort-sur-Main; ils ont disparu dans son incendie en 1944. Leur souvenir est perpétué par des photographies de bonne qualité du Bildarchiv Foto Marburg (clichés 25.161, 1.103.212, 1.103.391, 25.281, 1.103.211). Voir Van den Bossche 2000, p. 43-47.
- 14 Les tirages (virés au monosulfure de sodium) (36 x 25 cm) sur lesquels nous nous basons ont été effectués en 1978 par Claudine Sudre. Ils sont conservés dans une collection particulière.
- 15 Piton 1861, p. 11.
- 16 Nous remercions Clément Kehletter - sculpteur, tailleur de pierre et chargé de restauration à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame - qui a bien voulu nous accorder un entretien à ce sujet. Sur les traces d'outils de la cathédrale de Strasbourg, voir Kehletter 2007, p. 157-162. Voir aussi Bengel u. a. 2014, p. 182-196.
- 17 Contrefort n°1 (arrière du massif, sur le côté nord), reliefs 1 et 2: monstre bipède ailé et monstre se mordant l'aile; reliefs 3 à 5: main droite, lune sous la forme d'un visage, et soleil sous la forme d'un visage. Contrefort n°2 (petit côté nord), reliefs 11 et 12: fleur et graine, et fleur à pétales crénelés. Contrefort n°7 (façade occidentale), reliefs 58 à 62: monstre cornu, sanglier ailé, mons-

- tre à queue bosselée, vacher, et monstre barbu à capuche. Contrefort n°8 (petit côté sud), reliefs 69 à 70: étalon hybride ailé, monstre ailé à tête d'homme, et animal hybride cynocéphale ailé. Contrefort n°9 (petit côté sud), reliefs n°77 à 78: centaure ailé soufflant dans une corne, et lion dévorant un animal. Contrefort n°10 (arrière du massif, côté sud), reliefs n°86 à 88: être cynocéphale ailé, chien, et animal polymorphe à queue sinueuse.
- 18 A défaut de pouvoir commenter toutes les créatures - hybrides ou non - et toutes les saynètes de la façade, nous renvoyons à l'inventaire donné en fin d'article.
- 19 Leclercq-Marx 1997, en particulier p. 1-68.
- 20 Sur les bestiaires, la littérature est abondante; certains ouvrages sont toutefois d'ordre ésotérique. Pour une première approche, nous renverrons ici aux Ausst.-Kat. Troyes 2004 et Ausst.-Kat. Paris 2005. Lire en particulier: Tesnière 2004. Pour se faire une idée de la variété des approches scientifiques récentes, voir: Van den Abeele 2005, où la bibliographie est donnée comme un chapitre de l'ouvrage: „Quinze années de bibliographie sur les bestiaires médiévaux“, p. 283-300.
- 21 Entre autres: contrefort n°4, relief 32; contrefort n°5, relief 40; contrefort n°6, relief 46.
- 22 Sur la datation de la nef plusieurs fois discutée ces dernières années, voir en dernier lieu Gallet 2002; Gallet 2006; Wirth 2006; Gallet 2008.
- 23 Didier/Toussaint 2003.
- 24 Voir notamment Subrenat 2004.
- 25 Contrairement à ce que pourrait laisser entendre des titres comme „Le bestiaire mystérieux de la cathédrale de Strasbourg“ (Wolff-Quenot 1987).
- 26 Même constat à propos des reliefs du portail rouennais des libraires dans Schlicht 2005, p. 205-206.
- 27 Sandler 1981, p. 51-65. Voir ensuite Engammare 2000, p. 445 e. a. Belle démonstration de la filiation également dans Bovey 2002.
- 28 Engammare 2008, p. 80-82.
- 29 Reinhardt 1972, p. 131.
- 30 Kurmann 1987, p. 149 (avec renvois à des clichés du vol. 2: fig. 173, 443, 456).
- 31 Normand, 2012, p. 64-66.
- 32 Schlicht 2005, p. 203-217.
- 33 Lire à ce sujet la contribution de Nicolas Reveyron dans le présent volume. Voir aussi Reveyron 2011.
- 34 Wirth/Engammare 2008, p. 45-77, 181-326 e. a.
- 35 Ibid., p. 11-43.
- 36 Ibid., p. 12-17 e. a.
- 37 Randall 1966.
- 38 Ibid., p. 43-235.
- 39 Camille 1997.
- 40 Wirth/Engammare 2008, p. 16-17.
- 41 Camille 1997, p. 107-130. La cathédrale de Strasbourg, toutefois, est oubliée.
- 42 Wirth/Engammare 2008.
- 43 Ibid., p. 181-326.
- 44 Ibid., p. 329-352.
- 45 Camille 1997, p. 124-126, note 115 (avec renvoi à Minnis 1981).
- 46 Van den Bossche 2000, p. 151.
- 47 Voir Michaud-Quantin 1966, p. 64-67 e. a. Récemment: Lisska 2016, p. 223-224. Pour passer en revue les occurrences de „phantasia“ dans la littérature latine antique, consulter: „Phantasia“, dans: Thesaurus linguae latinae, Munich, t. X-1, 2001, col. 2001-2004.
- 48 Camille 1997, p. 124.
- 49 En dernier lieu: Borsche 1999, qui renvoie à des études essentielles.
- 50 Sens de lecture général: de gauche à droite.

Bibliographie

- Ausst.-Kat. Paris 2005
- Marie-Hélène Tesnière (Hg.): Bestiaire médiéval. Enluminures, Ausstellung der Bibliothèque nationale Paris 2005, Paris 2005
- Ausst.-Kat. Troyes 2004
- Marie-Hélène Tesnière et Thierry Delcourt (Hg.): Bestiaire du Moyen Age. Les animaux dans les manuscrits, Ausstellung der Médiathèque de l'Agglomération Troyenne 2004, Paris 2004
- Bengel u. a. 2014
- Sabine Bengel, Marie-José Nohlen, Stéphane Potier und Clément Kehletter: Bâisseurs de cathédrales. Strasbourg, mille ans de chantier, Straßburg 2014
- Borsche 1999
- Tilman Borsche: Phantasia, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 8, Freiburg u. a. 1999, S. 202-203
- Bovey 2002
- Alix Bovey: Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts, London 2002
- Camille 1997
- Michael Camille: Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval, Paris 1997 (Übersetzung von: Image on the Edge. The Margins of Medieval Art, London 1992)
- Didier/Toussaint 2003
- Robert Didier et Jacques Toussaint: Inventaire des œuvres conservées du trésor de l'ancien prieuré d'Oignies, in: Robert Didier und Jacques Toussaint (Hg.): Autour de Hugo d'Oignies, Namur 2003, S. 193-199
- Engammare 2000
- Isabelle Engammare: Le processus d'hybridation dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques, in: Micrologus 8, 2000, S. 445-461

- Engammare 2008
Isabelle Engammare: Genèse iconographique des drôleries, in: Wirth/Engammare 2008, S. 80–179
- Gallet 2002
Yves Gallet: La nef de la cathédrale de Strasbourg, sa date et sa place dans l'architecture rayonnante, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg, 2002, S. 49–82
- Gallet 2006
Yves Gallet: Strasbourg, cathédrale. La nef, in: Congrès archéologique de France. 162e session (2004), Paris 2006, S. 185–193
- Gallet 2008
Yves Gallet: La nef de la cathédrale de Strasbourg et l'architecture rayonnante. Une mise au point, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg, 2008, S. 121–132
- Kehletter 2007
Clément Kehletter: Les outils utilisés et leurs traces sur la cathédrale de Strasbourg, in: Sabine Bengel (Red.): Dommeistertagung Straßburg 2006. Tagungsdokumentation, Straßburg 2007, S. 157–162
- Kurmann 1987
Peter Kurmann: La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Etude archéologique et stylistique, Bd. 1, Paris 1987
- Leclercq-Marx 1997
Jacqueline Leclercq-Marx: La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age. Du mythe païen au symbole chrétien, Brüssel 1997
- Lingelser 2016
Jean-Paul Lingelser: La petite sculpture de la cathédrale de Strasbourg. Un monde complexe, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg 32, 2016 (im Druck)
- Lisska 2016
Anthony J. Lisska: Aquinas's Theory of Perception. An Analysis Reconstruction, Oxford 2016
- Meyer (Altona) 1894
Ernst Meyer (Altona): Die Sculpturen des Straßburger Münsters, Bd. 1: Die älteren Sculpturen bis 1789, Straßburg 1894
- Michaud-Quantin 1966
Pierre Michaud-Quantin: La psychologie de l'activité chez Albert le Grand, Paris 1966
- Minnis 1981
Alastair J. Minnis: Langland's Ymaginatif und Late-Medieval Theories of Imagination, in: Comparative Criticism. A Year Book 1981, S. 71–103
- Normand 2012
Gabriel Normand: La sculpture du portail nord de Notre-Dame-la-Ronde, à Metz, cathédrale Saint-Etienne, in: Mémoires de l'Académie nationale de Metz. Sciences, arts et lettres 2012, S. 63–71
- Piton 1861
Frédéric Piton: La cathédrale de Strasbourg, in: Strasbourg illustré, Straßburg 1861
- Randall 1966
Lilian M. C. Randall: Images in the Margins of Gothic Manuscripts, Berkeley 1966
- Reinhardt 1972
Hans Reinhardt: La cathédrale de Strasbourg, Paris 1972
- Reveyron 2011
Nicolas Reveyron: Architecture et décors [de la cathédrale de Lyon] [et] Images de pierre [de la cathédrale de Lyon], in: Lyon. La grâce d'une cathédrale. La primatiale des Gaules, Straßburg 2011, S. 139–200
- Sandler 1981
Lucy Freeman Sandler: Reflections on the Construction of Hybrids English Gothic Marginal Illustration, in: Moshe Barasch und Lucy Freeman Sandler (Hg.): Art, the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson, New York 1981, S. 51–65
- Schlicht 2005
Markus Schlicht: La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge, Caen 2005
- Schmitt 1924
Otto Schmitt: Gotische Skulpturen der Straßburger Münsters, Bd. 1, Frankfurt/Main 1924
- Schurr 2006
Marc Schurr: Strasbourg. La cathédrale. La façade occidentale, in: Congrès archéologique de France. 162e session (2004), Paris 2006, S. 195–200
- Secker 1912
Hans Friedrich Secker: Die Skulpturen des Straßburger Münsters seit der Französischen Revolution [...], Straßburg 1912
- Subrenat 2004
Jean Subrenat: Quand le „Roman de Renart“ veut se montrer sérieux ..., in: Ausst.-Kat. Troyes 2004, S. 78–89
- Tesnière 2004
Marie-Hélène Tesnière: Du plus puissant au plus parfait des animaux. Les livres appelés bestiaires, in: Ausst.-Kat. Troyes 2004, S. 44–53
- Van den Abeele 2005
Baudoin Van den Abeele (Hg.): Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles. Actes du XVe colloque de la Société internationale renardienne, Louvain-la-Neuve 2005
- Van den Bossche 2000
Benoît Van den Bossche: La cathédrale de Strasbourg. Sculpture des portails occidentaux, Paris 2000

- Walter 1939
Joseph Walter: Les deux frises symboliques de la façade de la cathédrale [de Strasbourg], in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg, 5, 1939, S. 41–59
- Wirth 2006
Jean Wirth: La chronologie de la nef et du jubé de la cathédrale de Strasbourg, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg, 2006, S. 129–146
- Wirth/Engammare 2008
Jean Wirth und Isabelle Engammare (Hg.), unter Mitarbeit von Andreas Bräm, Herman Braet, Frédéric Elsig, Adriana Fisch Hartley und Céline Fressart: Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250–1350), Genf 2008
- Wolff-Quenot 1987
Marie-Josèphe Wolff-Quenot: Le bestiaire mystérieux de la cathédrale de Strasbourg, Straßburg 1987

Bildnachweise

- 1, 3–9, 11–14: Straßburg, Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
2: Benoît Van den Bossche, Brüssel
10, 15, 16: Baltimore, Walters Art Museum, The Digital Walters
17: Repro nach Schmitt 1924