

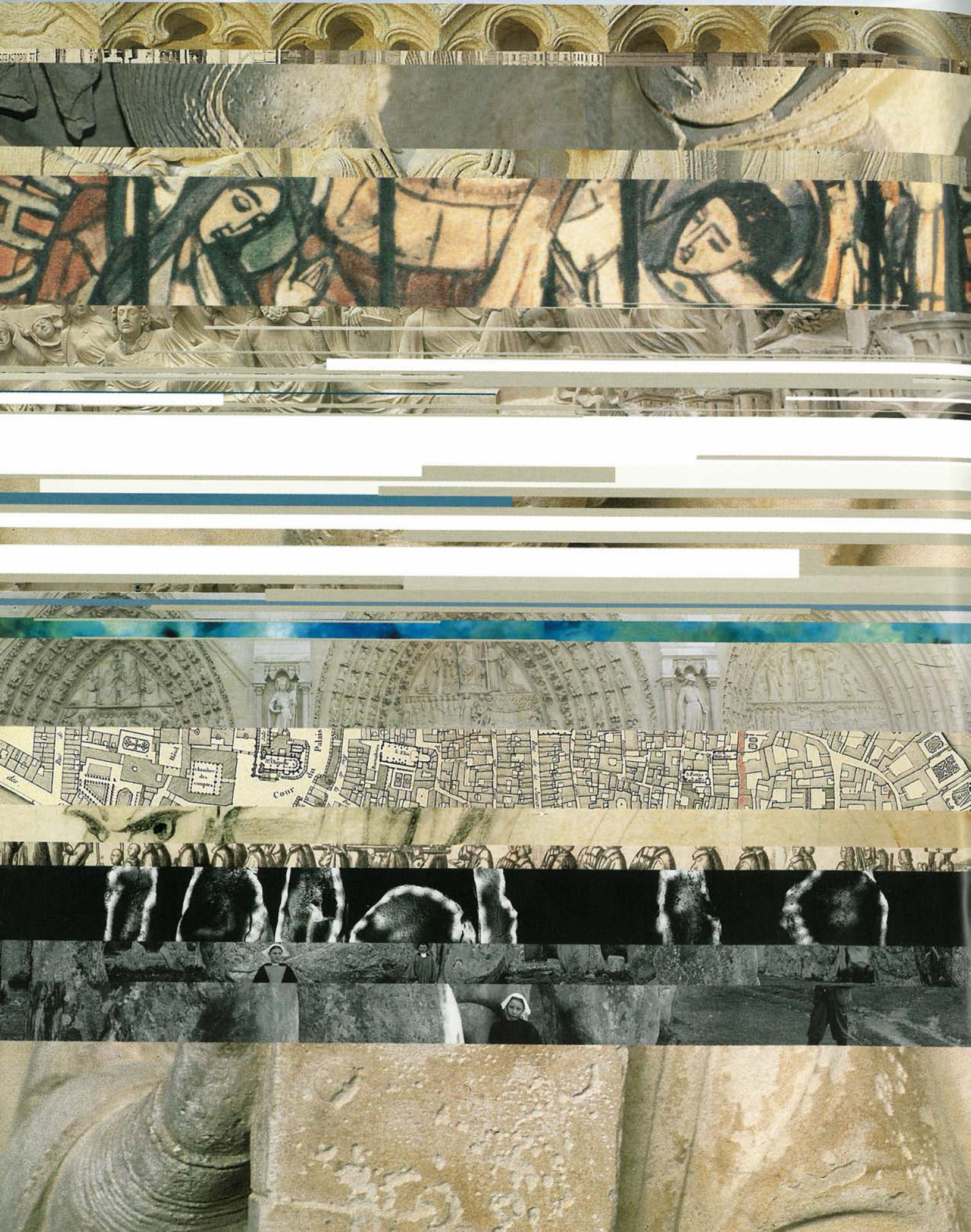


[monumental]

éditions
du patrimoine 

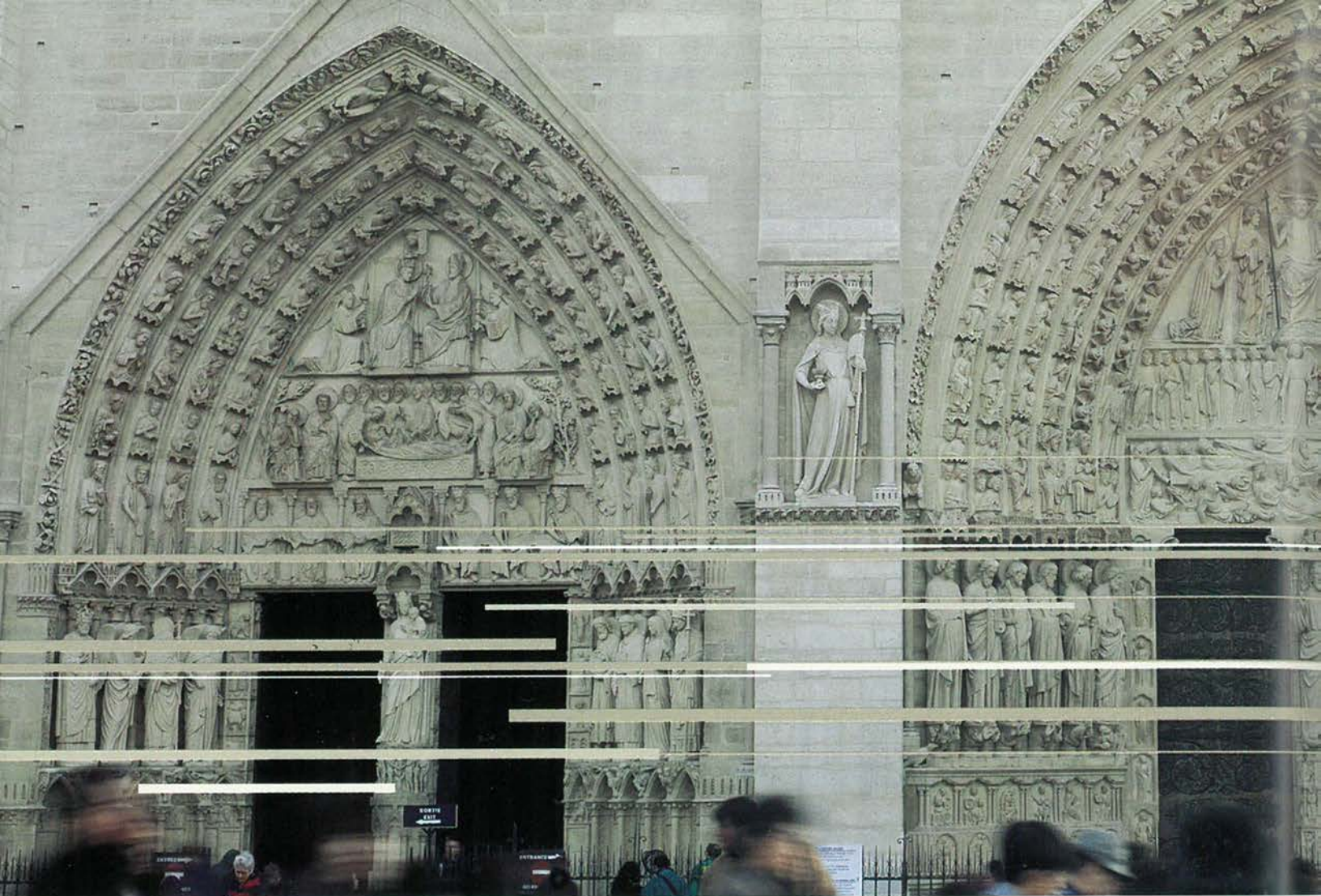
numéro annuel 2000 revue scientifique et technique des monuments historiques

centré des monuments nationaux 



Sommaire

Dossier Notre-Dame de Paris	8	<i>Françoise Bercé</i> , Introduction
	10	<i>Dany Sandron</i> , Observations sur la structure et la sculpture des portails de la façade
	20	<i>Bernard Fonquernie</i> , La restauration de la façade occidentale
	30	<i>Sylvie Demailly</i> , L'étude de la polychromie de la façade occidentale
	36	<i>Corinne Béliet</i> , <i>interview d'Hervé Quélin, Franck Hart et Didier Happe</i> , Un chantier-école européen
	38	<i>Jannie Mayer</i> , Viollet-le-Duc et la sculpture ornementale des façades
	46	<i>François Macé de Lépinay</i> , Les peintures murales
	54	<i>Caroline Piel</i> , La querelle des vitraux
	62	<i>Caroline Guibaud</i> , Les trésors de Notre-Dame
	66	<i>Régis Singer</i> , Les bourdons et les cloches, un paysage sonore d'autrefois
	70	<i>Bernard Fonquernie</i> , La cathédrale au cœur de la cité, urbanisme et projets
	80	<i>Claude Eveno</i> , <i>entretien avec Bruno Foucart et Paul Virilio</i> , Notre-Dame des Gueux
	84	<i>Jean-Claude Vigato</i> , Notre-Dame de Paris, une référence !
Mémoire / Regards	88	Le site de Carnac , <i>textes de Claude Eveno et Denis Roche</i>

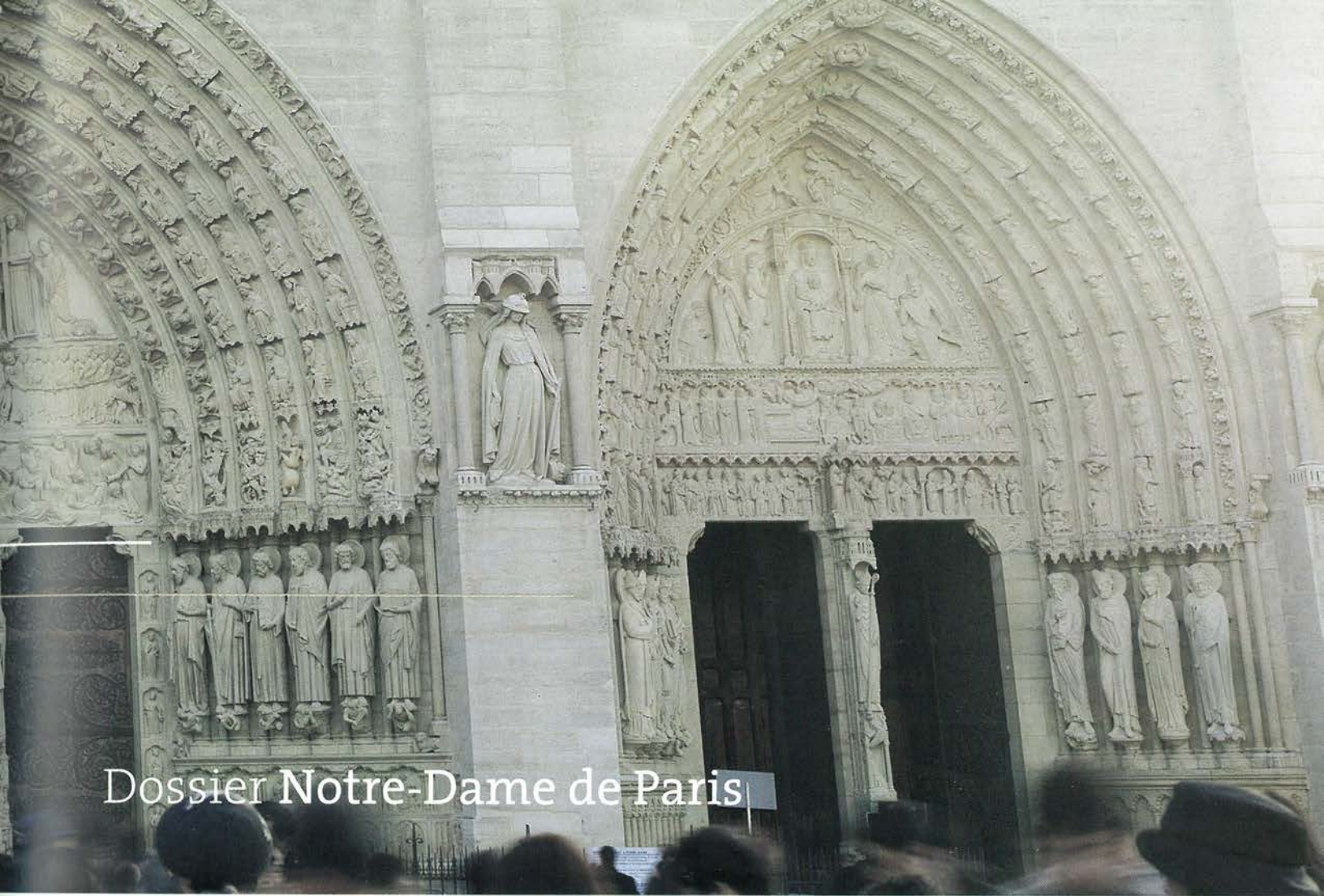


Françoise Bercé / Dany Sandron / Bernard Fonquernie / Sylvie Demailly / Corinne Bélier / Jannie Mayer / François Macé de Lépinay / Caroline Piel / Caroline Guibaud / Régis Singer / Claude Eveno avec Bruno Foucart et Paul Virilio / Jean-Claude Vigato

Françoise Bercé

Du contenu du premier *Monumental* subsiste, dans la nouvelle revue, le dossier de restauration « exemplaire », soit pour les problèmes posés et les solutions apportées, soit pour les méthodes mises en œuvre, soit parce qu'il concerne un édifice exceptionnel. Le chantier de la cathédrale de Paris répondait à tous ces critères. Monument emblématique de l'histoire de la France, elle constitue une référence dans la construction médiévale. La publication du roman de Victor Hugo, en 1830, sa restauration par Viollet-le-Duc, comme sa redécouverte à la fin des années 60, à l'issue d'un rigoureux ravalement, sont autant de jalons qu'accompagnent de nombreuses découvertes : parmi elles, on retiendra la mise au jour, en 1965, d'importants vestiges archéologiques de la Cité au Moyen Âge et, en 1977, la découverte des têtes des rois de Juda. En 1988, l'accueil des treize millions de visiteurs annuels fut mis en balance avec l'état du monument, contraignant les pouvoirs publics à programmer une révision complète des parements et de la sculpture ornementale.

Entre 1991 et 2000, l'échafaudage s'est déplacé de la tour sud vers la tour nord, confirmant la qualité exceptionnelle de la sculpture des portails. L'analyse serrée et savante de Dany Sandron interprète les traces conservées de polychromie comme les étapes du montage des sculptures. Se précise ainsi une chronologie, déjà affinée par les travaux de Jacques Thirion, d'Alain Erlande-Brandenburg et de Jean Taralon. Cette observation minutieuse conduit à la compréhension de l'ample composition architecturale du XIII^e siècle. On connaît un peu mieux aujourd'hui les travaux effectués du XVI^e au XVIII^e siècle, bien que leurs traces aient souvent disparu. En revanche, depuis le XIX^e siècle, les interventions ont été bien documentées. C'est ainsi que les dessins de Viollet-le-Duc comparés par Jannie Mayer avec les carnets d'attachements de sculpture ornementale, ont permis une juste évaluation des œuvres conservées et des créations. Le chantier est le lieu d'une collaboration étroite entre l'architecte, ici Bernard Fonquernie, les laboratoires techniques et scientifiques et les entreprises spécialisées. Identification



Dossier Notre-Dame de Paris

des pierres utilisées – vingt-trois types différents à Notre-Dame, dont huit pour le seul portail central – choix des pierres de remplacement, des produits de consolidation, adoption de la technique la plus efficace et la moins traumatisante pour le nettoyage, application d'hydrofuges, les décisions ont souvent été modifiées sur l'échafaudage.

Le décor mural conçu par Viollet-le-Duc a été, comme toutes les créations du XIX^e siècle, longtemps méconnu. L'étude comparée des éléments subsistants avec les chantiers contemporains permet d'en mesurer les innovations. L'histoire du trésor devait être replacée dans la longue durée, celle des vitraux de Jacques Le Chevallier, dans le contexte des changements du goût.

Plus longue et encore partiellement méconnue, est l'évolution du quartier autour de Notre-Dame. Fondamentale apparaît l'articulation de l'édifice situé au croisement de la Seine, avec le grand axe nord-sud qui traverse la capitale: longtemps enserrée dans le tissu urbain, avant que les projets de l'ère des Lumières ne se concrétisent, elle a été brutalement

dégagée au siècle suivant, par la création d'une vaste esplanade, destinée dit-on, à des parades militaires.

Notre-Dame, de Victor Hugo à Patrick Grainville, n'a pas seulement inspiré les romanciers, les poètes et les cinéastes, elle occupe une place privilégiée et inattendue. Il y a quelques mois, avant la tempête il est vrai, deux architectes proposaient d'élever sur ses tours des flèches, seulement esquissées par Viollet-le-Duc. Notre-Dame demeure au centre de tous les débats.

Les trois portails de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris, après restauration.
© Fr. Poche / Atelier culturel

Observations sur la structure et la sculpture des portails de la façade

Dany Sandron

professeur à l'université de Paris IV-Sorbonne

1. J. Thirion, 1970 ;
A. Erlande-Brandenburg,
1971 et 1974 ; J. Taralon, 1991.

2. C. Bruzelius, 1987 ;
J. Taralon, 1991.

3. Fr. Giscard d'Estaing,
M. Fleury, A. Erlande-
Brandenburg, 1977 ;
A. Erlande-Brandenburg,
D. Thibaudat, 1982.

4. W. Sauerländer,
1959, pp. 37-41.

5. C. Bruzelius,
1987, p. 561.

6. W. Sauerländer,
1959, pp. 10-11.

7. B. Boerner,
1998, pp. 267-273.

8. Maître de Saint-Gilles,
Prédication de saint Remi,
Washington, National Gallery
of Art (inv. 1952.2.14).

9. J. Thirion, 1970 ;
W. Clark, F. Ludden, 1986.

Page de droite, de haut en bas

Portail central, tympan
et voussures, scènes
du Jugement dernier.

Portail Sainte-Anne, linteau
inférieur, Mariage de la Vierge.

Portail Sainte-Anne, linteau
inférieur, scènes de la vie de
sainte Anne et de Joachim.

Portail Sainte-Anne, linteau
supérieur. Annonce aux bergers,
pharisiens, Hérode et les Rois
mages.

© Fr. Poche / Atelier culturel

Depuis la dernière restauration d'envergure, achevée en 1969, et les découvertes importantes qu'elle suscita¹, notre connaissance de la façade de Notre-Dame a considérablement progressé par l'étude du monument lui-même² et aussi par la spectaculaire découverte de 1977, rue de la Chaussée d'Antin, qui a enrichi de plusieurs centaines de fragments le corpus de la sculpture parisienne, confortant, si besoin était, la place éminente qu'y occupe la cathédrale de Paris³. Tous les problèmes ne sont pas résolus, loin s'en faut, et l'on peut attendre beaucoup de nouvelles études de fond sur l'architecture et la sculpture du monument. Cependant, les travaux de restauration qui viennent de se terminer, en ayant permis l'examen rapproché des structures et du décor sculpté, offrent l'occasion de revenir sur certains points, dans l'attente légitime d'une plus ample publication, digne du sujet.

Par la clarté de sa composition, où s'équilibrent verticales et horizontales, la façade de Notre-Dame élevée dans le premier quart du XIII^e siècle, est souvent présentée comme la plus « classique » des façades à deux tours, parti alors le plus prisé de l'architecture gothique en France. Toutefois, les saillies et retraits des différents plans de la façade, accusés par des corniches moulurées et sculptées de feuillages, mises en valeur par le récent nettoyage, enrichissent la plastique d'un frontispice qui n'est donc pas si plat qu'on l'a dit. Dans sa conception initiale, la zone des portails devait être plus contrastée, avec une forte saillie des contreforts et une prééminence accrue du portail central. L'épaississement du frontispice par l'adjonction, en cours de construction, d'un gâble au nord et d'archivoltes ailleurs, permit d'accroître l'emprise des portails dans une triple composition équilibrée⁴. Sa grande monumentalité a pu être attribuée à l'arrivée d'un nouvel architecte, le troisième sur le chantier de Notre-Dame⁵. On n'a jamais souligné que, sans le gâble du portail nord, la portion de la galerie des Rois qui le surmonte serait en porte-à-faux. Le projet initial était donc différent : soit la galerie des Rois y figurait plus en retrait, mais l'espace était alors limité en avant du mur porteur des superstructures du frontispice, soit elle n'était pas même prévue. C'est peut-être alors l'invention de cette majestueuse série royale qui fit modifier l'encadrement du portail nord.

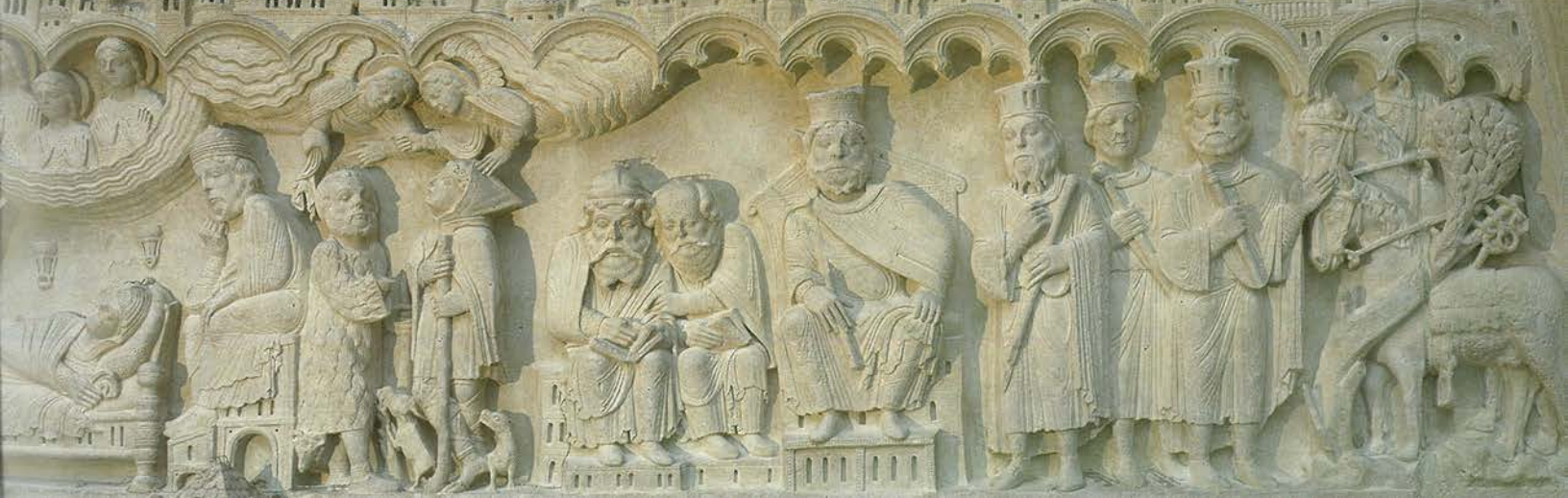
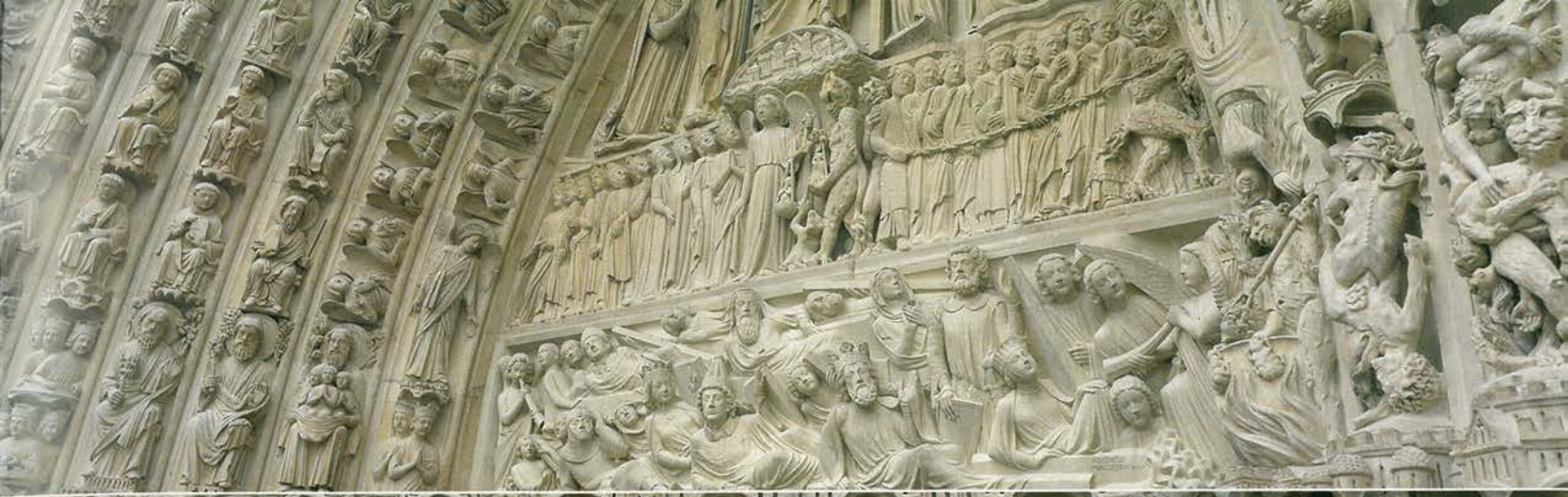
Jean Taralon a parfaitement montré, à partir de l'exemple du portail central de Notre-Dame, les étapes du montage des portails gothiques. L'encadrement architectural ou « profonde archivolte », pour reprendre sa terminologie, était construit préalablement pour permettre de poursuivre les travaux dans les superstructures. C'est après coup que les éléments sculptés furent intégrés dans l'espace ainsi réservé, en commençant logiquement par les ébrasements,

puis les voussures, enfin le trumeau, le linteau et le tympan. Les sculpteurs pouvaient donc travailler indépendamment du rythme du chantier du gros-œuvre de la façade et, de fait, on fixe généralement l'achèvement du décor sculpté des portails aux environs de 1240.

La complexité du montage explique sans doute la plupart des irrégularités qu'on observe dans le décor sculpté, notamment au sommet des voussures où s'achevait leur montage, avec des clefs de dimensions variables afin de s'adapter à l'espace laissé libre en haut de la composition. Ainsi comprend-on certaines anomalies comme le redoublement de dais, la réduction de personnages à un torse ou une tête. Le portail nord se distingue néanmoins des deux autres par une composition radiale plus rigoureuse : on compte dans chacune des voussures deux fois huit personnages, dont la taille et le relief augmentent de l'intérieur vers l'extérieur en raison de l'allongement progressif des cordons. Cette conception unitaire, très lisible et magnifiquement hiérarchisée du portail du Couronnement de la Vierge, n'a curieusement pas été reprise sur les autres portails à Notre-Dame, ni ailleurs, si l'on excepte le portail de Longpont-sur-Orge, dans sa mouvance, et le portail Saint-Siméon de la cathédrale de Rouen, presque entièrement détruit en 1944.

Le portail central présente des désaxements très importants entre le plan des ébrasements et le départ des voussures. Cette bizarrerie, entre autres irrégularités relevées par Jean Taralon, n'a pas trouvé d'explication globale satisfaisante. Ce décalage paraît trop ample pour résulter simplement d'un tassement des maçonneries survenu en cours de construction, ou encore d'un changement de l'angle d'ouverture des ébrasements. La présence de quatre reliefs sur les joues des contreforts contigus aux ébrasements a été évoquée en renfort de cette dernière hypothèse⁶, mais il est plus probable qu'ils proviennent d'un premier trumeau ou des montants des piédroits du portail⁷, auquel cas leur mise en place actuelle remonterait seulement aux travaux de Soufflot qui, en 1771, transforma profondément le portail central. On s'étonnerait alors moins de l'absence de ces reliefs sur la représentation scrupuleusement fidèle des portails par le maître de Saint-Gilles, vers 1470⁸.

Au portail Sainte-Anne, ont été réemployées un grand nombre de sculptures que l'on date désormais du milieu du XII^e siècle environ⁹. Il s'agit, dans la zone supérieure du portail, de quarante-huit figures de voussures, du tympan et du linteau supérieur, ainsi que des deux consoles sous les extrémités du linteau inférieur. Celui-ci date en revanche





1.



2.



3.



4.

Figure 1
Portail Sainte-Anne,
Annonce aux bergers.

Figure 2
Portail central,
figure de voussoir.

Figure 3
Fragment de la tête
de la Synagogue, musée
national du Moyen Âge,
© RMN

Figure 4
Tête d'ange provenant
de l'ébrasement gauche
du portail nord,
musée national
du Moyen Âge,
© RMN

Page de droite, figure 5
Portail central, anges
de la première voussure.



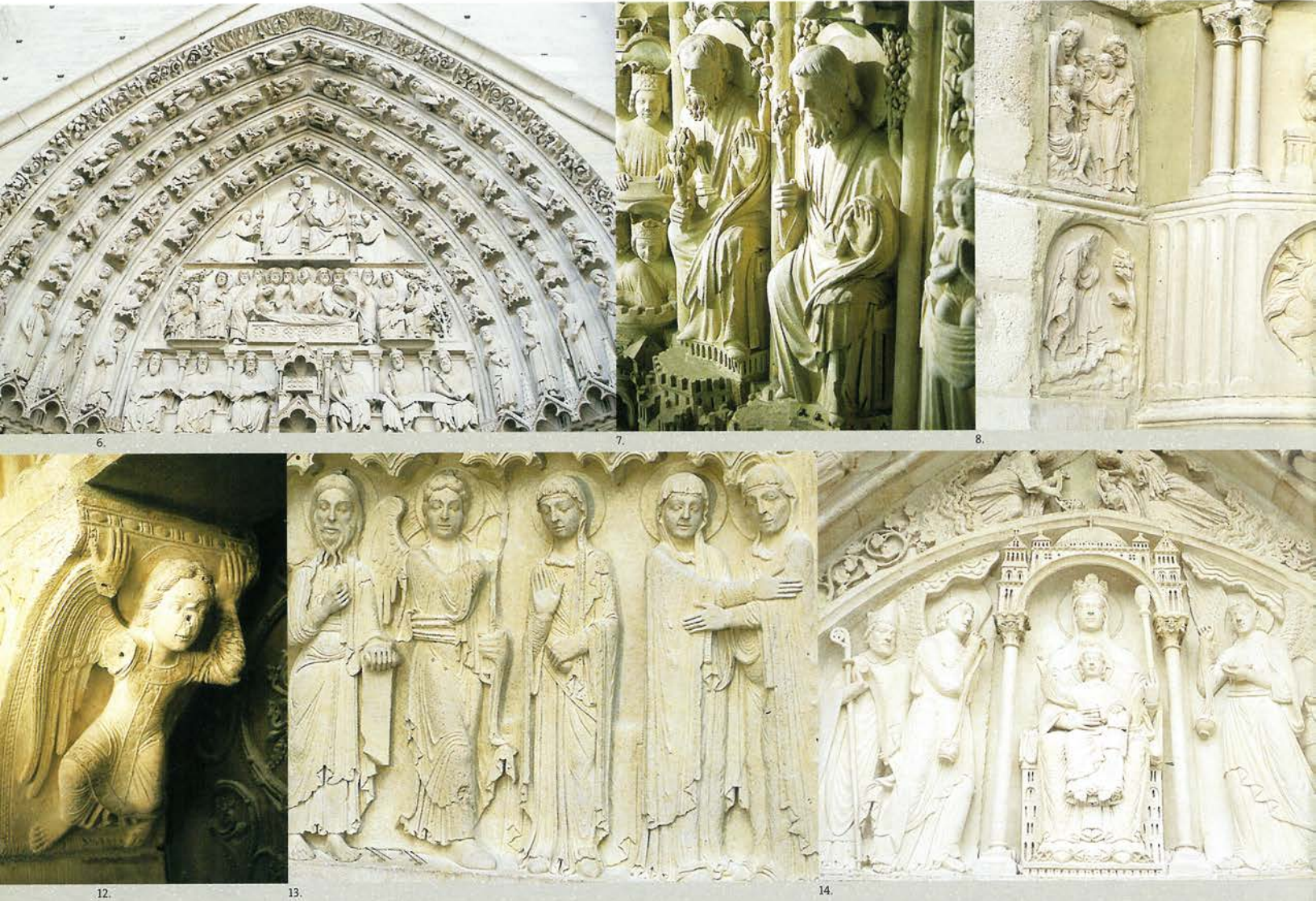


Figure 6
Portail nord,
tympan et voûtures.

Figure 7
Portail central,
départ des voûtures.
Ph. D. Sandron

Figure 8
Portail central, deux reliefs
sur le flanc du contrefort.

Figure 9
Maître de Saint-Gilles,
Prédication de saint Rémi,
vers 1470. Washington,
National Gallery of Art.
© A.-M. Joly,
musée Notre-Dame

Figure 10
Portail Sainte-Anne,
vue d'ensemble.

Figure 11
Portail Sainte-Anne,
figures de voûture.
Ph. D. Sandron

Figure 12
Portail Sainte-Anne,
console sous le linteau.
Ph. D. Sandron

Figure 13
Portail Sainte-Anne,
Annonciation et Visitation.

Figure 14
Portail Sainte-Anne,
tympan.

Figure 15
Portail nord, prophète.
Ph. D. Sandron

Figure 16
Portail Sainte-Anne,
figure de voûture
du début du XIII^e siècle.

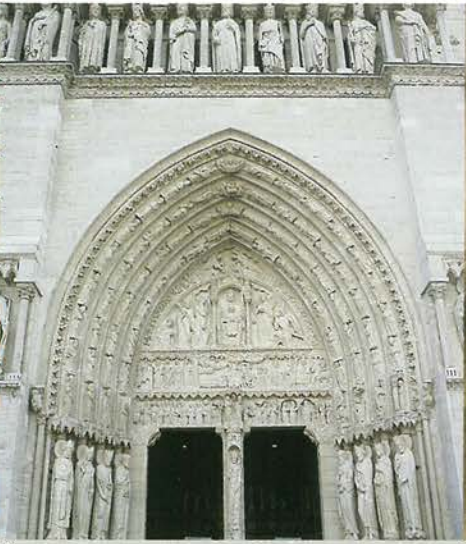
Figure 17
Portail central,
tympan du Jugement dernier.

Figure 18
Portail central,
tête du Christ-Juge.
Ph. D. Sandron

© Fr. Poche / Atelier culturel
sauf mentions contraires.



9.



10.



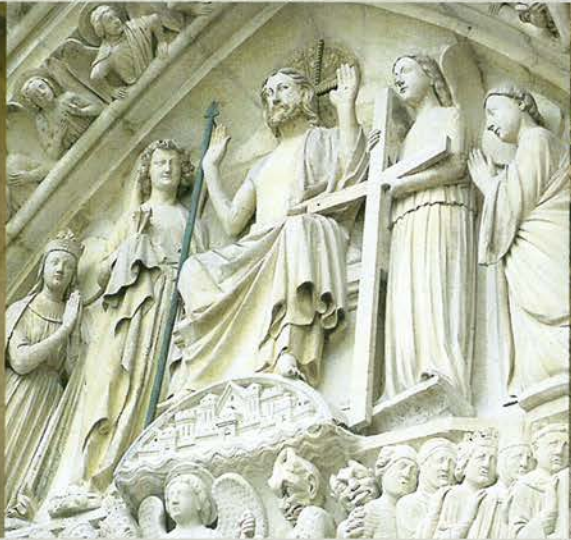
11.



15.



16.



17.



18.

10. Deux clefs originelles retrouvées par Viollet-le-Duc sont exposées au Louvre (inv. RF 990 et 992). Cf. J. Taralon, 1991, pp. 385-389.

11. Notice de D. Sandron, dans M. Fleury, G.-M. Leproux, 1999, pp. 112-113.

12. Notice avec bibliographie de F. Joubert, dans M. Jannet-Vallat, F. Joubert, 2000, pp. 110-118.

13. W. Vöge, 1894, pp. 138-142.

du début du XIII^e siècle. Le portail tient d'ailleurs son nom des scènes de la vie de sainte Anne, qu'il illustre, et qui se poursuivent sur la première rangée des voussures, de la même époque, comme les voussures placés au sommet du portail, totalisant vingt-trois figures. Ces compléments du XIII^e siècle permirent de dilater le portail sud aux dimensions des deux autres. Ainsi s'explique la présence d'une moulure torique intercalée entre ses voussures figurées, toutes calibrées sur les éléments de remplissage. Le bord extérieur des voussures figurées du XII^e siècle a par ailleurs été retaillé d'un cavet, certains personnages refouillés également vers l'extérieur, afin d'accroître l'ouverture d'angle des voussures. Le linteau du XII^e siècle a été prolongé aux extrémités pour se conformer au nouveau linteau inférieur. Le redressement de la courbure des voussures obligea d'en remplacer toutes les clefs et les éléments voisins¹⁰. Comme ces voussures nouvellement agencées n'épousaient plus le tracé moins brisé du tympan du XII^e siècle, on inséra entre lui et le premier cordon une composition de rinceaux sommée de deux anges thuriféraires, d'une exécution étonnamment maladroite.

Des éléments sculptés du milieu du XII^e siècle, découverts en 1982 en blocage sous les piliers de la nef¹¹, pourraient provenir du soubassement du portail primitif, à ressauts, qui fit place, lors du remontage, à des ébrasements obliques rectilignes. Sans pouvoir traiter en détail ce portail, il faut signaler que l'hétérogénéité de ses éléments du XII^e siècle ne prouve pas forcément qu'ils proviennent de plusieurs ensembles artificiellement recomposés au début du XIII^e siècle. Nombre de portails gothiques présentent pareilles incohérences, notamment le portail de Saint-Bénigne de Dijon¹², l'un des rares à pouvoir rivaliser en ampleur avec le portail parisien du XII^e siècle. On a pu avancer que le tympan et le linteau supérieur n'étaient pas originellement conçus pour s'accorder. Mais les arceaux de l'arcature décorative qui coiffe les scènes de la vie de la Vierge descendent plus bas, en deux points qui se trouvent exactement au droit des angles inférieurs du tympan, ce qui indique que ces deux éléments ont toujours été associés. Dans la composition originelle du XIII^e siècle, le tympan devait donc être déjà bordé d'une bande sculptée, figurée ou ornementale, à la manière de bien des tympans italiens de l'atelier de Nicolaus ou de certains exemples bourguignons. Des bandes décoratives ornées de rinceaux devaient, en tout cas, orner les piédroits du portail du XIII^e siècle : leur extrémité supérieure est préservée sur le parement des consoles qui supportent le linteau. On peut donc restituer à cet endroit un parti comparable à ceux de la porte des Valois, au bras nord du transept de Saint-Denis, ou des portails latéraux de la façade occidentale de la cathédrale de Rouen.

Le nettoyage des portails permet de mieux juger la qualité d'exécution du décor sculpté, dans l'ensemble de très haut niveau. Cette opération a révélé des détails noyés dans la crasse, comme les trous de trépan disposés en triangle sur le manteau de la Vierge de l'Annonciation, du portail Sainte-Anne, ou encore les orfrois des vêtements des figures de voussure du portail central.

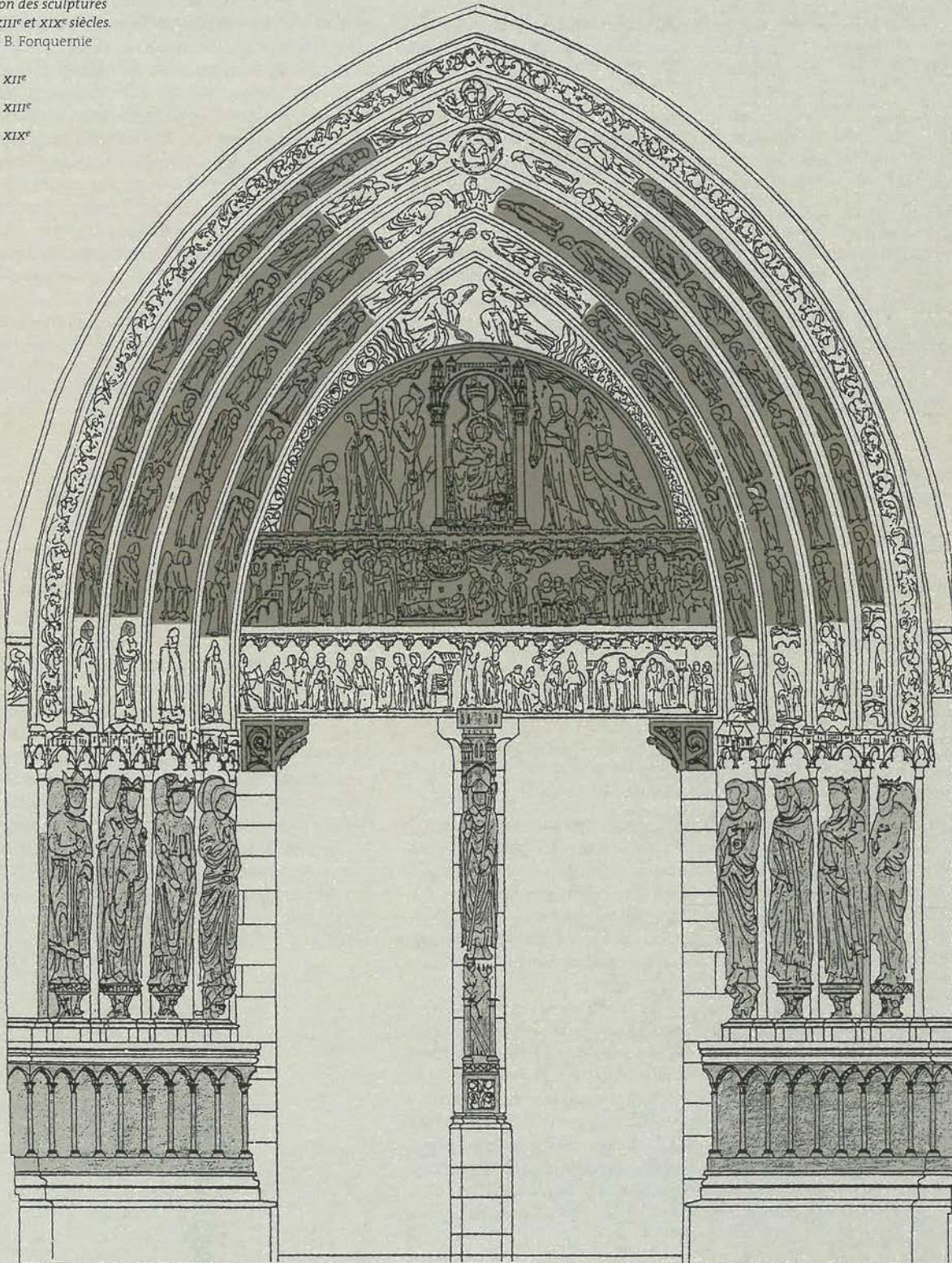
Les sculptures du XIII^e siècle

À l'évidence, les éléments du XIII^e siècle remontés dans le portail sud ne forment pas un ensemble stylistiquement homogène. La virtuosité de traitement des drapés des statues-colonnes conservées au musée de Cluny, le modelé nuancé de la seule tête conservée de cet ensemble, celle de David, au Metropolitan Museum de New York, connaissent peut-être un écho dans les figures du linteau supérieur et, ce qui est moins net, dans les personnages des voussures. Sur le linteau, les byzantinismes apparaissent nombreux, avec notamment l'isolement des personnages strictement juxtaposés de la moitié gauche, ou le traitement véhément des drapés d'Isaïe et du couple de l'Annonciation. Le détail vestimentaire de la Vierge de la Visitation, les cheveux dissimulés sous un bonnet à motifs de trois bandes, révèle immédiatement une source orientale. Des rapprochements avec la peinture occidentale du deuxième quart du XIII^e siècle du courant qualifié d'italo-byzantin, comme le second style de Cîteaux, offriraient sans doute des éléments fructueux pour l'appréciation réelle d'un mouvement de fond qui touche l'art de cette période, dont la sculpture monumentale.

Le style du tympan, plus souple dans le traitement des drapés au plissé serré et fluide, plus dur toutefois dans celui des visages aux traits grossis, ne se retrouve nulle part ailleurs dans le portail. Wilhelm Vöge, l'un des premiers, y avait vu, à juste titre, l'intervention d'un maître, actif également au portail royal de Chartres, auteur notamment de la Vierge du portail sud, d'où son nom de convention : le Maître des deux madones¹³. Mais la filiation avec le portail royal de Chartres, dont le sens nous échappe, est secondaire, puisque ces rapports ne touchent que le tympan, nettement distinct, d'un point de vue formel, des autres sculptures qui forment un ensemble relativement cohérent. Y domine un traitement du relief plus graphique et tendu, plus nuancé aussi dans la définition des attitudes, des gestes et des regards au point de pouvoir évoquer avec infiniment de sensibilité les relations complexes entre les personnages intelligemment mis en scène. Le naturel des bergers écoutant les anges tranche avec la figure arrogante d'Hérode, raidi sur son trône, avec, à sa droite, deux conseillers blottis l'un contre l'autre, pitoyables vieillards cherchant fébrilement le lieu de naissance du Christ, alors qu'attendent, dignement, les trois Rois mages près de leurs montures.

Portail Sainte-Anne,
localisation des sculptures
des XII^e, XIII^e et XIX^e siècles.
Relevé de B. Fonquernie

- XII^e
- XIII^e
- XIX^e



Les sculptures du XIII^e siècle

14. *Viollet-le-Duc l'a déposée au musée de Cluny (inv. Cl. 18643 a-b) et remplacée par une copie.*

15. *Ch. Hardy, 1991.*

16. *E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire, t. 8, p. 260.*

17. *Musée national du Moyen Âge, inv. 22893.*

18. *B. Fonquernie, «Observations faites sur la galerie des rois au cours de la campagne de travaux 1998-1999», Bulletin monumental, vol. 157, 1999.*

19. *E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire, t. 8, pp. 48-49.*

20. *Voir l'article de Sylvie Demailly, du LRMH, p. 30.*

21. *E. Sinclair, 1995.*

22. *R. Rossi-Manaresi, 1987.*

La prise en compte de l'ensemble des sculptures du XIII^e siècle sur les trois portails amène à revoir certains jugements souvent trop marqués par la primauté accordée aux tympans et aux reliefs des soubassements, par négligence des figures des voussures. À la vision qui privilégiait la spécificité de chacun des portails, il vaut mieux substituer celle d'une réalisation globale du décor sculpté à partir du début du XIII^e siècle, avec des participations variées de différents sculpteurs ou ateliers sur des durées qui nous échappent, certains ayant pu exercer leur talent sur deux, voire trois portails.

Ainsi, un sculpteur au tempérament tourmenté, dégageant au ciseau des personnages aux drapés tumultueux, au visage expressif, aux traits émaciés, intervint-il au portail du Couronnement, où on lui doit, parmi d'autres figures de voussures, les deux prophètes placés debout au premier rang de la voussure extérieure. Au portail central, le même sculpteur réalisa, notamment sur la première voussure, l'ange en buste qui se dresse en avant, comme pour mieux voir le Christ de la Seconde Parousie. Les mèches en bataille de sa chevelure, le cercle de tête finement ouvragé qui l'orne, tranchent avec les figures voisines, plus sobres. Ces particularités invitent à le rapprocher de la tête de l'ange qui se trouvait à droite de saint Denis, sur l'ébrasement gauche du portail du Couronnement. Certaines des figures de voussures du XIII^e siècle du portail Sainte-Anne présentent des caractéristiques similaires, notamment dans le traitement des visages aux yeux affleurant les tempes, avec ce gonflement typique des commissures des lèvres.

S'il est vrai que la grande majorité des figures de voussures, aussi bien au portail nord qu'au portail central, traduisent un style moins démonstratif, parfois même répétitif, il faut souligner le plus grand soin accordé aux figures du portail central, avec des drapés étoffés, aux orfrois raffinés, déclinant des types physiques variés, certains assez marqués, comme tel saint au crâne si curieusement bosselé.

Les thèmes iconographiques abordés sur les trois portails ont pu déterminer en partie certaines tendances formelles. Ainsi, la vision glorieuse du Triomphe de la Vierge-Église, du portail nord, est-elle particulièrement mise en valeur par les figures aux drapés simplifiés, peu expressives, dont la répétition des gestes et des attitudes marque la soumission à un thème général particulièrement solennel. En revanche, les figures ajoutées au XIII^e siècle au portail sud, notamment au linteau inférieur, sont animées d'une verve narrative aux accents dramatiques, bien propres à évoquer l'histoire mouvementée d'Anne et de Joachim jusqu'à leur rencontre à la porte Dorée, à l'extrémité sud de la première rangée de voussures. Dans la scène du Mariage de la Vierge et de Joseph, les personnages ont des silhouettes courtes, drapées sans manière dans des vêtements de toile épaisse. Cette simplicité n'empêche pas le jeu subtil d'une mise en scène, parfois pleine d'émotion, quand la frêle Marie lâche la main de Joachim pour prendre celle de Joseph fort intimidé.

On a depuis longtemps souligné que certaines sculptures du portail central témoignent d'un style qui se démarque nettement du reste par une caractérisation accrue des personnages, plus expressifs, un relief plus contrasté, avec notamment des plis en bec qui creusent profondément les drapés, comme en témoignent le Christ du Jugement dernier, l'ange aux clous qui l'accompagne, et l'extrémité gauche du linteau inférieur¹⁴. La première rangée de voussures du côté sud exacerbe ces tendances réalistes jusqu'à la caricature et l'obsession, dans les scènes où les damnés culbutés en enfer sont torturés par les démons. Il faut y ajouter le fragment d'origine du linteau supérieur avec les damnés enchaînés et entraînés par un diable en tout point semblable à ceux qui torturent les pécheurs au bas des voussures de droite. Cet élément nouveau amènera sans doute à reconsidérer les conditions de la mise en place de ces sculptures.

L'examen rapproché du grand Christ du Jugement dernier a permis une découverte curieuse : son nimbe crucifère est taillé à part et maintenu en léger surplomb par une astuce de montage des blocs appareillés qui l'entourent. Il s'agit, à l'évidence, d'un remploi, comme l'indique le décor très raffiné de boutons perlés sur les bords de la croix qui rappellent étrangement le décor original des remplages des oculi du troisième niveau de l'élévation primitive de Notre-Dame¹⁵. Ce nimbe pourrait bien avoir quelque rapport avec l'énigmatique Christ du XII^e siècle dont Viollet-le-Duc signale avoir trouvé des fragments en fouilles devant le portail central¹⁶.

L'intégration des trois portails de la façade dans une composition unique était favorisée par la présence de grandes statues dans des niches sur les quatre contreforts qui scandent verticalement le frontispice, deux saints aux extrémités, l'Église et la Synagogue de part et d'autre du portail central. Les figures actuellement en place sont toutes modernes, mais nous avons identifié, parmi les sculptures découvertes en 1977, conservées au musée de Cluny, un vestige de la Synagogue d'origine dans un fragment de tête typiquement couronnée de travers¹⁷. Le traitement de la chevelure en stries parallèles, légèrement brisées, peut être rapproché de la plupart des figures de voussures du portail central.

La polychromie

L'unité de la façade devait sans doute beaucoup à la vive polychromie appliquée sur les portails, la galerie des Rois, où d'importants vestiges subsistent sur les arcades trilobées d'origine¹⁸, mais aussi plus haut, sur la rose où Viollet-le-Duc a signalé des traces d'étoiles dorées sur fond bleu¹⁹.

Les vestiges relevés par les restaurateurs dans la zone inférieure de la façade, et pour certains analysés au LRMH²⁰, prouvent, si besoin était, la richesse de cet ensemble rehaussé de jaune, rouge, noir, bleu, vert et or, dans des tons variés, en fonction de la nature des pigments et des mélanges opérés.

La polychromie renforçait la lisibilité du décor sculpté, en signalant certains attributs, comme les palmes des martyrs et les couronnes des élus du portail central, peintes en vert. Certains tons pouvaient être affectés à des usages précis : les fonds étaient préférentiellement sombres pour que les figures s'en détachent plus nettement. De même, le minium donnant un rouge éclatant fut largement employé dans les scènes de l'Enfer de la première rangée de voussures du portail central : la couleur agressive renforçait donc le caractère expressionniste de la plastique. Il n'est pas exclu que la polychromie ait servi aussi à hiérarchiser la composition d'ensemble du décor sculpté, en mettant davantage en valeur les grandes figures des tympans, pour lesquelles l'usage de l'or semble avoir été plus fréquent sur les vêtements et les cheveux, voire le portail central par rapport aux autres, comme à Salisbury par exemple²¹. Mais le caractère très lacunaire des vestiges de peinture, la présence de nombreux repeints révélés dans toute leur complexité par l'analyse stratigraphique d'échantillons, la difficulté de synthétiser des données trop rares, rendent très délicate toute tentative de reconstitution synchrone. L'observation du monument et le résultat des analyses tendent à montrer que la polychromie des portails de Notre-Dame s'inscrit, par ses composantes, sa technique et son chromatisme, dans une tendance généralisée où, au cas exceptionnel du portail peint de Lausanne, se sont ajoutés plus récemment les exemples de Bourges, Salisbury, Wells et Ferrare²², pour ne citer que quelques noms d'une histoire monumentale qui reste à écrire.

D.S.

Remerciements,
pour l'aide qu'ils m'ont apportée, à Sylvie Demailly, Anne-Marie Joly, Jannie Mayer, Bernard Fonquernie, Philippe Lorentz, ainsi que les équipes des restaurateurs des entreprises Bouvier et Groux, notamment Michel Bozzi et Martin Labouret.

Bibliographie

- B. Boerner,**
Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich - am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris, coll. *Scrinium Friburgense*, t. 7, Fribourg Suisse, 1998.
- C. Bruzelius,**
« The Construction of Notre-Dame in Paris », *The Art Bulletin*, t. 69, 1987, pp. 540-569.
- W. Clark et F. Ludden,**
« Notes on the archivolts of the Saint-Anne Portal of Notre-Dame de Paris », *Gesta*, t. 25, 1986, pp. 109-118.
- A. Erlande-Brandenburg,**
« Les remaniements du portail central à Notre-Dame de Paris », *Bulletin monumental*, t. 129, 1971, pp. 241-248.
- A. Erlande-Brandenburg,**
« Nouvelles remarques sur le portail central de Notre-Dame de Paris », *Bulletin monumental*, t. 132, 1974, pp. 287-296.
- A. Erlande-Brandenburg, D. Thibaudat,**
Les sculptures de Notre-Dame de Paris au musée de Cluny, Paris, 1982.
- M. Fleury, G.-M. Leproux dir.,**
Cent ans d'histoire de Paris. L'œuvre de la Commission du Vieux Paris 1898-1998, catalogue d'exposition, Paris, 1999.
- Fr. Giscard d'Estaing, M. Fleury et A. Erlande-Brandenburg,**
Les rois retrouvés, Paris, 1977.
- Ch. Hardy,**
« Les roses dans l'élévation de Notre-Dame de Paris », *Bulletin monumental*, t. 149, 1991, pp. 153-199.
- M. Jannet-Vallat, F. Joubert dir.,**
Sculpture médiévale en Bourgogne. Collection lapidaire du Musée archéologique de Dijon, Dijon, 2000.
- R. Rossi-Manaresi,**
« Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica », *Bollettino d'Arte*, supplément au n° 41, *Materiali lapidei. Problemi relativi allo studio del degrado e della conservazione*, vol. 2, 1987, pp. 173-186.
- W. Sauerländer,**
« Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, t. 17, 1959, pp. 1-56.
- E. Sinclair,**
« The Polychromy of Exeter and Salisbury Cathedrals: A Preliminary Comparison », *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, Preprints of a Symposium, University of Leiden, The Netherlands 26-29 June 1995, éd. Arie Wallert, Erma Hermens, Marja Peek, The Getty Conservation Institute, USA, 1995, pp. 105-110.
- J. Taralon,**
« Observations sur le portail central et sur la façade occidentale de Notre-Dame de Paris », *Bulletin monumental*, t. 149, 1991, pp. 342-432.
- J. Thirion,**
« Les plus anciennes sculptures de Notre-Dame de Paris », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1970, pp. 85-112.
- E. Viollet-le-Duc,**
Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, Paris, 1859-1868.
- W. Vöge,**
Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Strasbourg, 1894.

La restauration de la façade occidentale

Bernard Fonquernie

architecte en chef des Monuments historiques

1. E. Viollet-le-Duc,
*Revue générale de l'architecture
et des travaux publics*, 1851,
col. 211-212.

Page de droite

*Portail Sainte-Anne, détail
de la scène de la Visitation.
Linteau supérieur.
Essais préalables de nettoyage,
mars 1994.*

© Fr. Poche / Atelier culturel

À la suite de la campagne de restauration menée par Viollet-le-Duc et Lassus, de 1844 à 1865, sur l'ensemble de la cathédrale, de multiples interventions ponctuelles ont été engagées, au fil des ans, par le service des Monuments historiques afin de répondre au besoin constant d'entretien qu'exige un édifice aussi délicat que Notre-Dame de Paris.

La chute au sol de nombreux éléments de modénature, fleurons, crochets, couronnements de pinacles, têtes de gargouilles – et même une gargouille entière –, durant la période comprise entre avril 1936 et juillet 1949, illustre le vieillissement et le mauvais état de ces fragiles témoins. L'architecte en chef chargé de l'édifice, Ernest Herpe, établit un projet de restauration des tours de la façade occidentale et commence les travaux en 1938. Interrompus par la guerre, ceux-ci se poursuivent jusqu'en 1955. Des opérations de purge, à raison de deux interventions par an, sont menées parallèlement de manière régulière sur l'ensemble de l'édifice.

Le nettoyage de tous les parements extérieurs du monument par nébulisation d'eau, exécuté d'août 1968 à novembre 1970, sous la direction de l'architecte en chef Bernard Vitry, concerne la façade occidentale. Ces travaux ont été mis à profit pour reprendre les joints défectueux, agraffer et goujonner les pierres fissurées ou branlantes. Des prélèvements d'échantillons par carottage, le relevé de l'appareil des tympans et des piédroits des portails occidentaux et une couverture photographique ont été réalisés.

À la demande de la direction du Patrimoine, un bilan général de l'état sanitaire de l'édifice est établi en 1988. S'il apparaît que la structure de l'édifice ne suscite pas de graves préoccupations, il n'en est pas de même pour l'importance des dégradations affectant, en particulier, les parements extérieurs des murs, des contreforts et des arcs-boutants, les saillies de modénature, les clochetons et pinacles de contreforts, les crochets soulignant la verticalité des tours, les balustrades et les galeries à claire-voie, les gargouilles et les chimères ponctuant la masse vigoureuse des maçonneries de l'édifice. Les secteurs les plus atteints sont ceux situés principalement dans les parties hautes du monument ou ceux qui sont isolés. Les effets des vents dominants et de la pluie jouent un rôle déterminant sur l'importance des altérations. Les élévations méridionale et occidentale apparaissent en effet beaucoup plus atteintes que celles, plus protégées, au nord. Les altérations concernent tout aussi bien les restaurations de Viollet-le-Duc et de Lassus que les maçonneries qui leur sont adjacentes.

La décision est alors prise d'engager une nouvelle grande

campagne de travaux, en commençant par les façades les plus exposées et les plus fréquentées par le public, en particulier la façade occidentale et les retours nord et sud des tours.

Les restaurations de Viollet-le-Duc et de Lassus sur la façade occidentale

L'état inquiétant des supports de la galerie des Rois amène Viollet-le-Duc et Lassus à déposer, dès le 30 novembre 1844, un devis de travaux de restauration à exécuter en toute première urgence. Ceux-ci débutent en mai 1845 et s'achèvent en mars 1846. Toutes les colonnes, à l'exception d'une seule, sont refaites ; les chapiteaux, bases, socles et couronnement des piédroits situés en retrait sont repris. Les travaux sur le portail Sainte-Anne, le portail du Jugement dernier et sur l'ensemble de l'élévation se poursuivent jusqu'en 1849. Ils s'achèvent par la mise en place des statues de la galerie de la Vierge, de la galerie des Rois et des piédroits des portails, de 1854 à 1864.

Viollet-le-Duc note que l'une des causes de la dégradation des maçonneries de la façade occidentale, qui « a fait plus de ravages que les intempéries ou la main des hommes », trouve son origine dans la présence de crampons en fer, bien que « soigneusement coulés au plomb » qui sont insérés dans « les pierres de couronnement des contreforts à la hauteur de la grande galerie, les bahuts de ces galeries, les assises de la grande corniche surmontée d'une balustrade. » Il observe aussi la présence de chaînages continus à la hauteur de la galerie des Rois, au-dessous et au-dessus de la grande rose et au sommet des tours et remarque que les fers situés à l'intérieur des maçonneries sont plus oxydés que ceux placés à proximité des parements¹.

La cartographie des pierres remplacées par Viollet-le-Duc et Lassus, que nous avons établie à partir des attachements produits par les entrepreneurs, de 1845 à 1862, pour la restauration de la façade occidentale, montre l'importance des reprises effectuées sur la galerie des Rois et la balustrade qui la surmonte, la galerie des Chimères dans toute sa hauteur, y compris la corniche sous-jacente, la rose, les amortissements des contreforts épaulant les angles des tours, les balustrades hautes qui les couronnent. Les statues de la galerie des Rois et des piédroits des portails, jetées bas pendant la période révolutionnaire, sont refaites. Fort intéressante est la typologie des pierres mises en œuvre par Viollet-le-Duc et Lassus. Il est en effet surprenant de constater qu'au moins dix-huit types de pierres différents ont été utilisés, sans ordre apparent, sur l'ensemble de la







11.



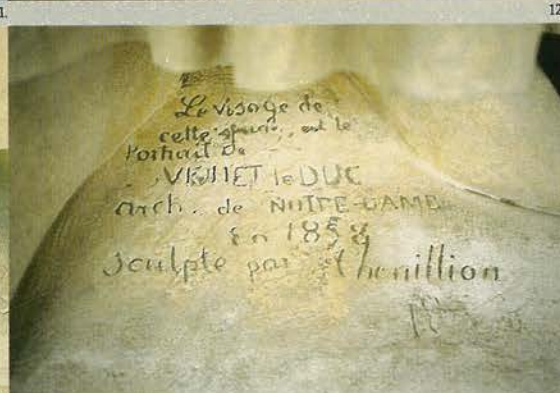
12.



13.



14.



15.



16.

Figure 1

Portail Sainte-Anne, scènes de l'Annonciation et de la Visitation. Essais préalables de nettoyage, mars 1994. Sur la totalité de la scène, état obtenu après application de compresses de pulpe de papier et eau, durant 2 heures. Partie haute de sainte Élisabeth, sans intervention du laser. Partie inférieure de la robe de la Vierge, après passage ponctuel du laser sur les restes de croûtes noires uniquement. Partie supérieure de la robe de la Vierge et partie basse de sainte Élisabeth, après passage du laser sur toute la surface. Sur le bandeau inférieur, à l'aplomb de la Vierge, application

de compresses pulpe de papier et solution à 6 % de carbonate d'ammonium et 2,5 EDTA, durant 15 minutes.

Figure 2

Application de compresses de pulpe de papier et eau distillée sur l'épiderme nettoyé au laser.

Figure 3

Détail de l'altération des parements au droit des joints. Ph. B. Fonquernie

Figure 4

Galerie des Rois, traces de polychromie sur les chapiteaux.

Figure 5

Galerie des Rois. Traces de polychromie sur l'intrados des arcatures.

Figure 6

Portail du Jugement dernier. Traces de polychromie sur un prophète.

Figure 7

Galerie des Rois. Traces de polychromie sur le décor architectural des écoinçons.

Figure 8

Portail du Jugement dernier. Traces de dorure sur le nimbe du Christ.

Figure 9

Croûtes noires dans les cavités d'une chimère. Ph. B. Fonquernie

Figure 10

Portail du Couronnement de la Vierge. Essais de nettoyage sur un personnage de la voussure

Figure 11

Portrait de P.E. Queyron. Ph. B. Fonquernie

Figure 12

Portrait de Viollet-le-Duc.

Figure 13

Portrait de Lassus. Ph. B. Fonquernie

Figure 14

Dédicace de P.E. Queyron. Ph. B. Fonquernie

Figure 15

Dédicace de Viollet-le-Duc.

Figure 16

Dédicace de Lassus.

© Fr. Poche / Atelier culturel sauf mentions contraires

Ci-contre

Cartographie des pierres
changées par Viollet-le-Duc,
à la façade occidentale.

Relevé B. Fonquernie, 1997-1999.

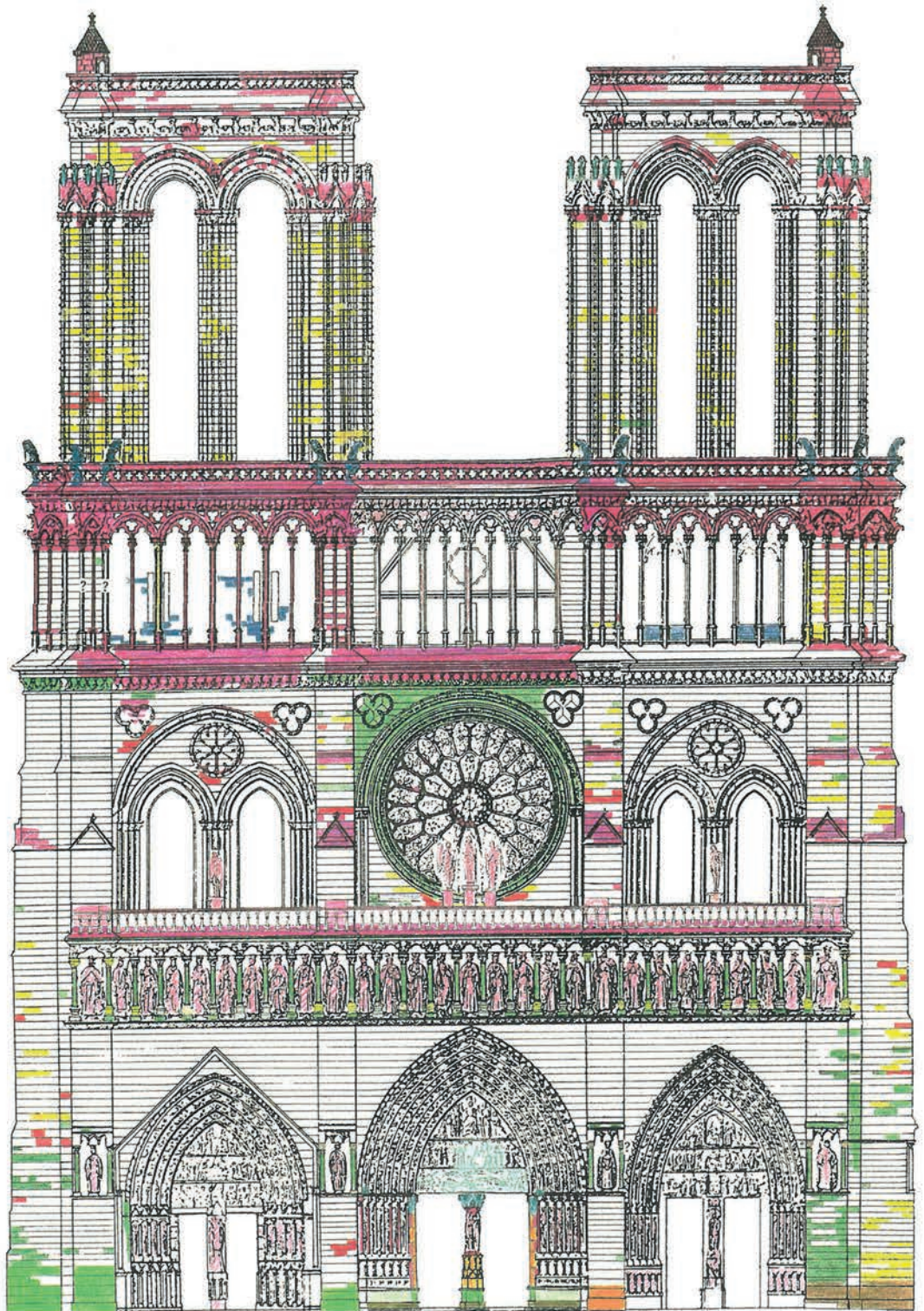
Ci-dessous

Cartographie des types
de pierres utilisées
par Viollet-le-Duc,
à la façade occidentale.

Doc. B. Fonquernie

**NATURE DES PIERRES
EMPLOYÉES**

- Ravierre
- Forgets
- Soissons
- St Nom
- Bagneux
- Moulin
- Grimaux
- Commelle
- Vergelet de Mery
- Coutarnoux
- Liais de Trouenne
- Liais neuf d'Arcueil
- Silly
- Valangougeard
- Liais de Créteil
- Anstrude
- Jouy
- Marly-la-ville
- Élément ancien restauré
- Élément remplacé dont la nature n'est pas précisée
- Identification imprécise de l'élément ancien restauré ou remplacé



1848 (?) att. 5 - 55.751 (3) St Nom	Tourelles d'escalier	1848 (?) att. 5 - 55-751 (3) St Nom
1848 att. 3 - 55-751 (1) St Nom + Bagneux	Ralustrade, glacis motifs feuillagés parapets et arcatures	1848 att. 1 - 55.750 St Nom + Bagneux
1849 att. 2 - 55.756(1) St Nom + Vergelet de Mery	Couronnement des contreforts	1849 att. 1 - 55.755 St Nom + Vergelet de Mery + Eléments anciens restaurés
1847 att. ? 55.748 (3) 1847 att. 26 - 55.749 (4) Forget + Bagneux + Moulin 1847 att. 27 - 55.749 (5) Bagneux 1848 att. 9 - 55.754 (2) St Nom + Bagneux 1848 att. 10 - 55.754 (3) Bagneux 1848 att. 11 - 55.754 (4) St Nom + Bagneux 1848 att. 12 - 55.754 (5) Bagneux 1848 att. 13 - 55.754 (6) St Nom + Bagneux	Hauteur des grands arcs	1847 att. ? - 55.749 (2) 1847 att. 29 - 55.749 (7) Forgets + Bagneux 1847 att. 30 - 55.749 (8) Bagneux + Moulin 1848 att. 17 - 55.754 (10) St Nom + Bagneux 1848 att. 18 - 55.754 (11) Bagneux 1849 att. 6 - 55.756 (5) St Nom + Forgets 1270 crochets pour l'ensemble des quatre faces des deux tours.
1848 att. 6 - 55.752 - St Nom 1848 C.R.M.H. 969 bis c1. 308 - 369 1849 att. 7 - 55.756 (6) St Nom + Soissons 1849 att. 1 - 55.755 : St Nom 1850 att. 2 - 55.759 (2) ou ch. 3 - 37.555 : St Nom + Soissons	Galerie des Chimères	
1849 att. 3 - 55.756 (2) Forget + St Nom 1849 att. 4 - 55.756 (3) St Nom + Soissons 1849 att. 5 - 55.756 (4) St Nom + Bagneux 1850 = att. 1 - 55.759 Information en contr	Galerie des réservoirs	1847 ch. 2-37-531 Forgets, St Nom 1847 ch. 2-37-529 ? 1847 ch. 2-37-530 ? 1847 ch. 2-37-532 ? 1847 ch. 2-37-539 ? (4) ou ch. 3.37-555 -Forgets (glacis entre ction avec att. 7 - 55.753 de 1848 et att.3
1847 att. 6 - 55.741 (1) St Nom + Forgets 1848 att. 8 - 55.742 St Nom + Forgets + Bagneux + Moulin 1847 att. 12 - 55.744 (3) St Nom + Forgets + Bagneux + Moulin 1849 att. 5 - 55.756 (4) St Nom + Forgets + Moulin + éléments anciens restaurés	Rose	1847 att. 6 - 55.741 (1) St Nom + Forgets 1847 att. 10 - 55.744 (1) 1847 att. 11 - 55-744 (2) Forgets + Bagneux + Moulin Silly + Ravierre 1849 att. 1 - 55-755 St Nom + Liais de Trouenne
1845 att. 11 - 55.738 (1) Bagneux + Forgets 1845 att. 12 - 55.738 (2) Bagneux + Forgets 1845 att. 13 - 55.738 (3) Bagneux + Forgets 1847 att. 6 - 55.741 (1) St Nom + Forgets	Galerie des Rois	éléments anciens restaurés - 1845 att. 14 - 55.738 (4) Forgets + éléments anciens restaurés 1845 att. 15 - 55.738 (5) Forgets + Arcueil + Eléments anciens restaurés 1845-1846 : Mémoire Texier et plan de repérage du carnet de notes
1845 Mémoire Texier. 1847 att. 1 - 55.739 Grimaux + Forgets 1847 att. 8 - 55.742 Forgets + Moulin + Bagneux 1861 C.R.M.H. 960 c1. 308 - 340 1861 C.R.M.H. 961 à 965 - c1. 308 - 366 1861 C.R.M.H. 2100 - c1. 308 - 654 1862 C.R.M.H. 1906, 1907, 1909 c1.308-350 1862 C.R.M.H. 2100 - c1. 308 - 655 1862 C.R.M.H. 2202 - c1. 308 - 656 1862 C.R.M.H. 2086 - c1. 308 - 762 ch. 2 - 37.520 1847 att. 17 - 55.746 (16) Forgets +Moulin + Grimaux + Coutarnoux	Portail du Jugement dernier	1846 - Mémoire Texier ? ch. 2 - 37.522 1847 att. 2 - 55.740 (1) Comelle+Bagneux+ Forgets 1847 att. 4 - 55.740 (3) Forgets+Bagneux+ Moulin 1847 att. 17 - 55.746 (16) Forgets + Moulin+ Grimaux + Coutarnoux

Liste des attachements,
mémoires et relevés,
par les entreprises Texier,
Sauvage et Milon.
Sources : Médiathèque du
patrimoine et de l'architecture,
Agence Notre-Dame, CRMH

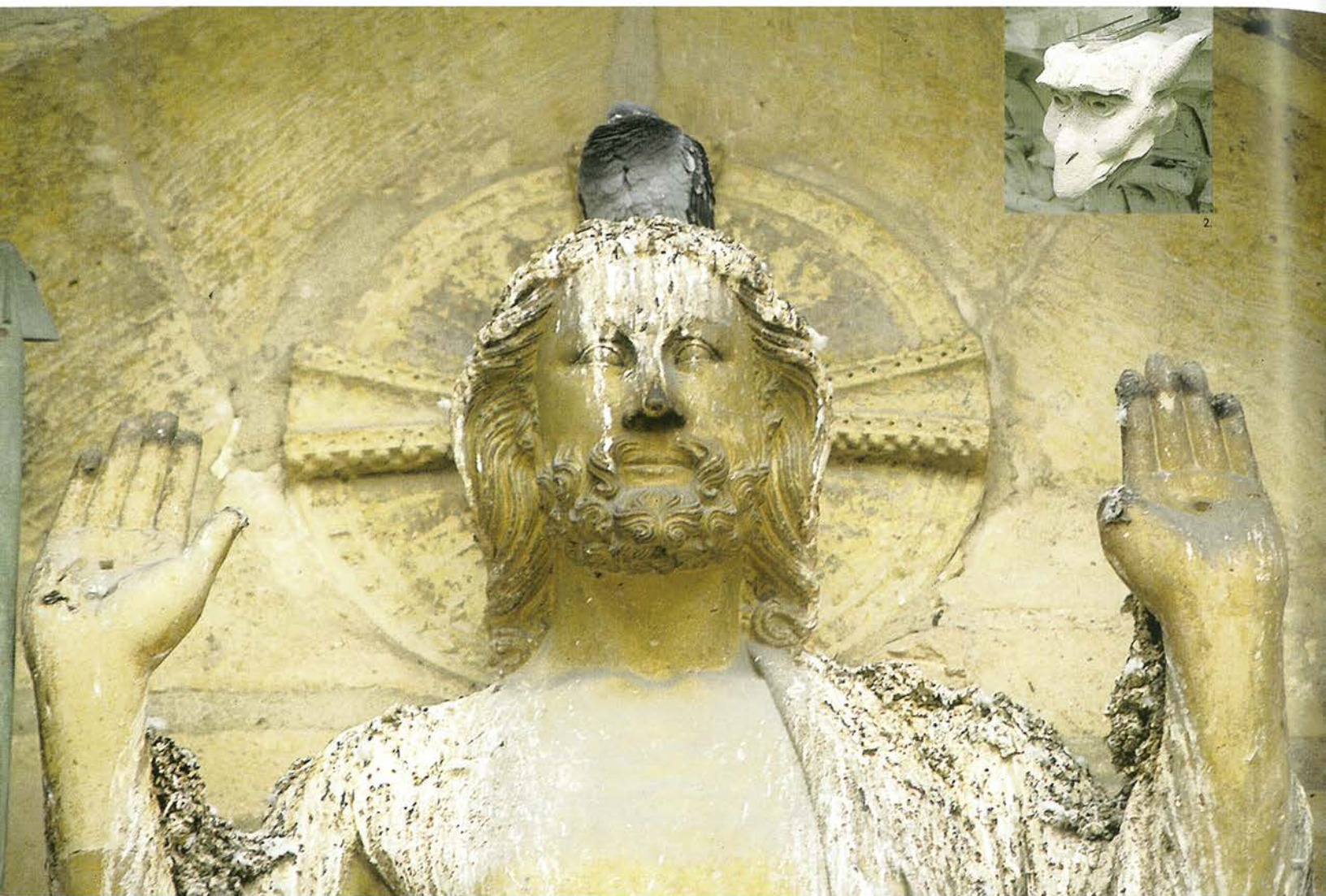


Figure 1
Portail du Jugement dernier.
Salissures de pigeons
sur le Christ du tympan.

Figure 2
Protections anti-pigeons.

Figure 3
Portail du Jugement dernier.
Dégagement au scalpel des
restes de polychromie rouge.

Figure 4
Portail du Jugement dernier.
Nettoyage au laser.

Figure 5
Portail Sainte-Anne,
ébrasement nord.
Nettoyage ponctuel
au micro-sablage
de la statue d'un roi.

Figure 6
Portail Sainte-Anne.
Traitement par
biominéralisation
du soubassement sud.
Application d'un liquide
nutritif sur souche bactérienne
calcifiante.

Ph. B. Fonquernie

Figure 7
Portail Sainte-Anne, linteau
inférieur. Enlèvement
des compresses.
Ph. B. Fonquernie

Figure 8
Portail Sainte-Anne.
Nettoyage au laser de la Vierge
à l'Enfant.

© Fr. Poche / Atelier culturel
sauf mentions contraires



5.

6.

7.

8.

2. Émile Leconte, *Notre-Dame de Paris*, s.d., 9^e vol., élévation de la façade principale, état actuel.

3. *Le chantier, commencé en 1994 par les parties hautes, s'est déroulé en trois campagnes de travaux, pour s'achever en décembre 1999. Toutes les opérations de taille de pierre ont été exécutées sur place, dans une loge implantée au chevet de la cathédrale.*

4. *Après dépoussiérage et préconsolidation, le nettoyage a été effectué à l'aide de compresses humides. Les croûtes noires ont été éliminées à l'aide de compresses d'eau distillée, additionnée d'une solution de carbonate d'ammonium.*

5. *Les essais, réalisés en mars 1994, ont été exécutés par L. Zambon, pour le nettoyage par compresses, et J. Délivré, pour les nettoyages par laser et par micro-sablage. Des mesures de rugosités et de couleurs ont été effectuées par le LRMH sur les épidermes testés. En mai 1996, de nouvelles mesures de couleurs ont été prises sur les mêmes échantillons, afin d'examiner l'évolution des colorations obtenues et la vitesse d'encrassement (rapports n° 403 E du 18 mai 1995 et 403 F du 18 juin 1997).*

6. *Une opération de dépoussiérage à sec, engagée en 1963, avait mis en évidence la présence de traces de polychromie sur le portail du Jugement dernier (cf. rapport de G. Latapie).*

7. *L'atelier Bouvier a été chargé de traiter le portail du Couronnement de la Vierge et le portail Sainte-Anne; la société Groux, le portail du Jugement dernier, la galerie des Rois et les niches des contreforts.*

8. *Le relevé d'E. Leconte montre une balustrade à panneaux percés d'une combinaison de trilobes. Viollet-le-Duc précise que son dessin est fondé sur des arrachements anciens retrouvés contre les deux contreforts d'extrémité (F. de Guilhermy et E. Viollet-le-Duc, *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*, 1856, pp. 22-23).*

façade. L'exemple le plus significatif concerne la reconstruction partielle de la partie basse du portail du Jugement dernier, dont le trumeau et les linteaux inférieurs avaient été amputés par Soufflot en 1771, à la demande du Chapitre, pour ménager, en pseudo-gothique, une unique porte, afin de faciliter l'entrée du roi et le déroulement des processions². Huit types de pierre différents, provenant du Bassin parisien ou de Bourgogne, ont en effet été mis en œuvre par les architectes dans ce seul espace restreint. Au choix des pierres, dont la compatibilité paraît douteuse, soit avec la pierre originelle tirée des anciennes carrières de Paris, soit avec les différentes natures de pierres utilisées par Viollet-le-Duc et Lassus, s'ajoute la porosité variable des joints qui les lient. Il en résulte, sur bon nombre de parements, de profondes altérations et pertes de matière.

Les principes de restauration mis en œuvre

La prise en compte de ces données, lors de l'élaboration du projet de restauration, complétée par l'examen rapproché des parements à traiter, effectué à partir des échafaudages en place, s'est heurtée au difficile choix de la pierre de substitution à mettre en œuvre pour remplacer les éléments hors d'usage qu'il était impossible de récupérer et de laisser en place. Après de multiples analyses en laboratoire, le choix s'est finalement porté sur l'utilisation de pierres du Bassin parisien, celles de Trenloy et de Saint-Pierre Aigle, leurs caractéristiques physiques et mécaniques, ainsi que leurs aspect, coloration et grain s'approchant au mieux de la pierre originelle³.

Le traitement des rondes-bosses et des reliefs décorant les parties hautes de l'édifice a fait l'objet d'un lot particulier réservé aux hommes de l'art spécialisés dans le traitement et la restauration des sculptures. Considérées comme un *unicum*, toutes les parties sculptées, même les plus abimées, ont été traitées selon les méthodes appliquées aujourd'hui pour la conservation et la restauration des œuvres d'art en pierre. Un soin particulier a été apporté à l'élimination des croûtes noires dues à la pollution atmosphérique et nichées dans les creux des rondes-bosses⁴.

La délicate opération à mener sur la galerie des Rois et les trois portails a été précédée, avant même l'achèvement du traitement des parties hautes, par la réalisation de tests des différentes techniques de nettoyage, afin d'arrêter au préalable les protocoles d'intervention. Ceux-ci ont été menés en étroite collaboration avec le LRMH⁵, en vue de déterminer s'il n'y avait pas lieu de superposer différentes méthodes de nettoyage pour obtenir une efficacité maximale et un meilleur rendu de la variété des épidermes rencontrés : restes de polychromie susceptibles d'être mis au jour sur les portails⁶, pierres anciennes vieilles par le temps, pierres neuves du XIX^e siècle recouvertes ou non d'une patine.

Dès l'ouverture de la campagne de travaux, de nouveaux essais ont permis de mettre au point les processus définitivement retenus : application de compresses humidifiées, puis laser pour le portail du Couronnement de la Vierge et du Jugement dernier ; nettoyage au laser, puis application de compresses humidifiées pour le portail

Sainte-Anne ; micro-sablage (poudre de 25 microns et pression de 0,5 bar) sur les restes de polychromie⁷. Sur le soubassement du portail Sainte-Anne, un traitement par biominéralisation de l'épiderme altéré a été en outre mis en œuvre. Il consiste en l'application d'une solution contenant des bactéries calcifiantes, puis l'apport d'un liquide nutritif favorisant le développement de ces micro-organismes produisant une couche protectrice de biocalcite.

Sur le plan préventif, une protection anti-pigeons constituée d'un dispositif électronique comprenant des conducteurs recevant des signaux de haute tension, de durée et d'intensité très faible (de l'ordre de 1,5 milliseconde), a été placée de manière systématique et non visible depuis le parvis, sur toutes les sculptures pouvant servir de perchoirs. En revanche, il n'a pas été possible de supprimer les taches brunâtres laissées sur les sculptures, par les rubans de glu mis en place, il y a une trentaine d'années, et qui ont montré leur douteuse efficacité. Derrière les statues de la galerie des Rois et dans les baies situées en partie haute de la façade, le dispositif a été complété par des filets anti-pigeons, de maille 50 x 50, et de couleur vert sombre.

Premières observations

La balustrade surmontant la galerie des Rois a été entièrement refaite par Viollet-le-Duc, selon un nouveau dessin d'arcatures n'ayant aucun rapport avec l'état relevé par E. Leconte peu avant le début des travaux⁸. Il convient cependant de souligner l'évident souci des architectes de respecter au maximum l'authenticité des chapiteaux anciens de cette galerie. Afin d'éviter une réfection totale des chapiteaux concernés, parmi ceux qui ont été conservés, les cinq astragales en mauvais état ont été refaits, en les rendant solidaires des colonnes neuves, celles-ci ayant remplacé les fûts éclatés par l'oxydation des fers. Ce respect de la sculpture authentique se retrouve également dans le traitement des niches des contreforts. De même, le décor d'architecture sculpté dans les écoinçons des arcatures abritant les rois a été intégralement préservé, malgré les altérations produites par les infiltrations provenant des terrasses de la galerie de la Vierge située immédiatement au-dessus.

Hormis la statuaire réalisée par l'équipe de Geoffroy-Dechaume, qui s'est substituée aux statues abattues pendant la période révolutionnaire, et le rétablissement des parties détruites par Soufflot sur le portail du Jugement dernier, les reprises sur les sculptures dans les tympans et archivoltes des portails restent ponctuelles et limitées. Il est vrai que ces sculptures, bien protégées des intempéries, sont dans un bon état de conservation et d'une fraîcheur remarquable, malgré d'anciennes altérations très localisées et cicatrisées.

La présence attendue d'une polychromie sur les portails est par ailleurs confirmée⁹. Sur le portail du Jugement dernier, les traces sont suffisamment importantes pour nous permettre d'observer qu'elles couvrent l'ensemble du tympan et de la voussure, à l'exception de la partie supérieure des trois derniers ressauts situés vers l'extérieur. Des traces de dorure sont parfaitement visibles sur le nimbe du Christ.

Les traces de polychromie sur le portail du Couronnement de la Vierge sont plus ténues. La partie supérieure du tympan présente un fond d'or, tandis que dans la voussure, les ressauts sont séparés par un filet vert et rouge. Les traces les plus visibles de polychromie sur le portail Sainte-Anne se trouvent sur la Vierge assise sous un baldaquin et tenant l'Enfant. Sur un fond bleu cerné par le baldaquin, dont les chapiteaux conservent des indices de rouge sur la corbeille et de noir sur le tailloir, des restes de dorure sont perceptibles sur la robe de l'Enfant et la couronne de la Vierge. Son manteau est rouge avec des traces de vert dans les replis, sous la manche gauche.

En revanche, le nettoyage des chapiteaux et arcatures de la galerie des Rois, après préconsolidation des parties altérées, a révélé, de manière inattendue, des restes de polychromie particulièrement vive. L'intrados des arcatures est uniformément recouvert d'un rouge vif, tandis que se détachent, sur le fond noir des archivoltés, des boutons simples successivement verts et rouges. Dans les écoinçons, le décor d'architecture comprend des élévations alternativement colorées en rouge vif ou en bleu; le crénelage qui les surmonte étant souligné par du bleu, si l'élévation est rouge, ou par du rouge, si elle est bleue. Cette même alternance de couleurs est reconduite pour les chapiteaux des colonnes: fond des tailloirs de teinte verte et saillies de modénature rouge; corbeilles des chapiteaux rouge sombre ou orange, sur lesquelles se détachent les crosses, bourgeons et feuillages de teinte verte ou bleu foncé; astragale rouge. Sur l'unique fût ancien encore en place, on observe également les vestiges d'une préparation d'un décor peint en spirale. Ce décor polychrome mis au jour est à rapprocher de celui couvrant les statues des rois découvertes, en 1977, rue de la Chaussée d'Antin. Celles-ci comportent également des traces juxtaposées de couleurs vives et intenses¹⁰. Dans l'article consacré à la peinture, dans son *Dictionnaire*, Viollet-le-Duc évoque la présence de peinture et de dorures sur la galerie des Rois, la rose centrale et les deux baies situées au même niveau, au droit des tours, ainsi que dans les quatre niches des contreforts à hauteur des portails¹¹. Il apparaît donc que la polychromie ne concerne pas seulement les portails de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris, mais s'étend également en partie haute, au moins sur les éléments forts de son élévation, ce qui donne une toute autre appréciation de l'architecture de celle-ci¹².

Bien qu'aucune trace de polychromie du XIX^e siècle ne soit, aujourd'hui, apparente dans la galerie des Rois, des essais de coloration ont été tentés par Viollet-le-Duc et Lassus sur deux des fûts des colonnes accostant les contreforts¹³. En revanche, dans la galerie de la Vierge, un ton chair couvre le groupe de la Vierge à l'Enfant entouré d'anges, ainsi que les statues d'Adam et Ève¹⁴. Notre attention a été également attirée par la présence d'une épaisse couche de plâtre couvrant trois des socles des statues de la galerie des Rois mises en place par l'équipe de Geoffroy-Dechaume. La suppression de ces plâtras a mis au jour les dédicaces suivantes:

- en partant de l'angle nord, 5^e statue: « Pierre Émile Queyron, 1^{er} inspecteur de Notre-Dame, portrait par Chenillon son ami, 1860 »¹⁵.

- 8^e statue: « le visage de cette statue est le portrait de Viollet-le-Duc, architecte de Notre-Dame, sculpté par Chenillon, 1858 ».

- 23^e statue: « Antoine Lassus, architecte de Notre-Dame, mort en 1857, portrait par Chenillon, son ami, 1859 ». Chenillon a donné, dans ces trois portraits, une force de caractère qui tranche singulièrement avec les visages moins expressifs des vingt-cinq autres Rois, non seulement dus aux ciseaux de Chenillon, mais également à ceux de Geoffroy-Dechaume, Toussaint, Pascal, Fromanger, Elmerich et Prinssay. La présence de Viollet-le-Duc auprès des rois de Juda, et au nombre des apôtres au pied de la flèche, regardant son œuvre, immortalise à double titre la part prépondérante et incontestée qu'il a prise, avec Lassus, dans l'œuvre de restauration de Notre-Dame de Paris.

B.F.

9. *En complément d'une première série de prélèvements de polychromie sur les trois portails, effectués par le LRMH en 1994 (rapport n° 403 D du 21 septembre 1994), de nouveaux échantillons ont été pris au cours de l'été 1999 sur les portails du Jugement dernier et de Sainte-Anne, ainsi que sur les chapiteaux et voussures de la galerie des Rois (rapport préliminaire n° 403 H du 16 novembre 1999).*

10. A. Erlande-Brandenburg, *Les sculptures de Notre-Dame de Paris au musée de Cluny*, 1982, pp. 121-123.

11. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1858, t. VII, p. 109.

12. *Nous avons également constaté, sur le remplage de la rose du croisillon nord de la cathédrale de Chartres, des traces de couleur bleue. Des prélèvements sont en cours d'analyse au LRMH.*

13. J. Mayer, « Les premiers travaux de Viollet-le-Duc et Lassus à Notre-Dame de Paris, la galerie des Rois et les niches des contreforts de la façade ouest », *Bulletin monumental*, t. 157, IV, 1999.

14. *Un prélèvement superficiel réalisé sur la statue de la Vierge a été analysé par F. Rassinoux (rapport ERM. 98-135, F.R. 275). Au dos de l'ange accompagnant, au nord, la statue de la Vierge, nous avons relevé la signature de Dantin et la date de 1901.*

15. P.E. Queyron, *ayant pour titre conducteur de travaux, fait partie de la nouvelle agence de Notre-Dame, constituée par Viollet-le-Duc après les départs de Boeswillwald et d'Abadie en 1852.*

Dans le cadre de la restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris, le Laboratoire de recherche des Monuments historiques a contribué à l'identification des techniques de peinture employées sur les trois portails et sur la galerie des Rois. La recherche a porté sur la stratigraphie, la nature des matériaux originaux, en utilisant les techniques analytiques appliquées au laboratoire.

Description des échantillons

Les échantillons de polychromie ont été prélevés à l'occasion de trois campagnes d'études préalables à la restauration de la façade occidentale, l'un des chantiers les plus spectaculaires de cette fin de siècle.

En janvier 1984, à la demande de Jean Taralon, inspecteur général des Monuments historiques, des échantillons de polychromie avaient été prélevés lors d'essais de nettoyage du portail central. En mars 1994, à la demande de Bernard Fonquernie, à l'occasion d'un chantier en cours concernant les trois portails, de nouveaux prélèvements ont été réalisés, puis en juillet et septembre 1999, afin de compléter les études précédentes sur la polychromie. La localisation des échantillons est représentée sur les relevés, réalisés par Bernard Fonquernie, regroupant les trois campagnes de prélèvements.

Sylvie Demailly, chimiste au LRMH

Méthodologie

Stratigraphie

La coupe stratigraphique établie sur chaque échantillon permet de mettre en évidence le nombre, la couleur et l'aspect des couches. Cette observation s'effectue à l'aide d'un microscope optique par réflexion. Une fiche technique est alors élaborée et une prise de vue est faite sur chaque coupe. Les tests de coloration réalisés sur les coupes des échantillons préalablement sélectionnés, c'est-à-dire n'ayant subi aucun refixage, apportent des renseignements sur l'identification et la répartition des liants dans les couches.

Analyse minérale

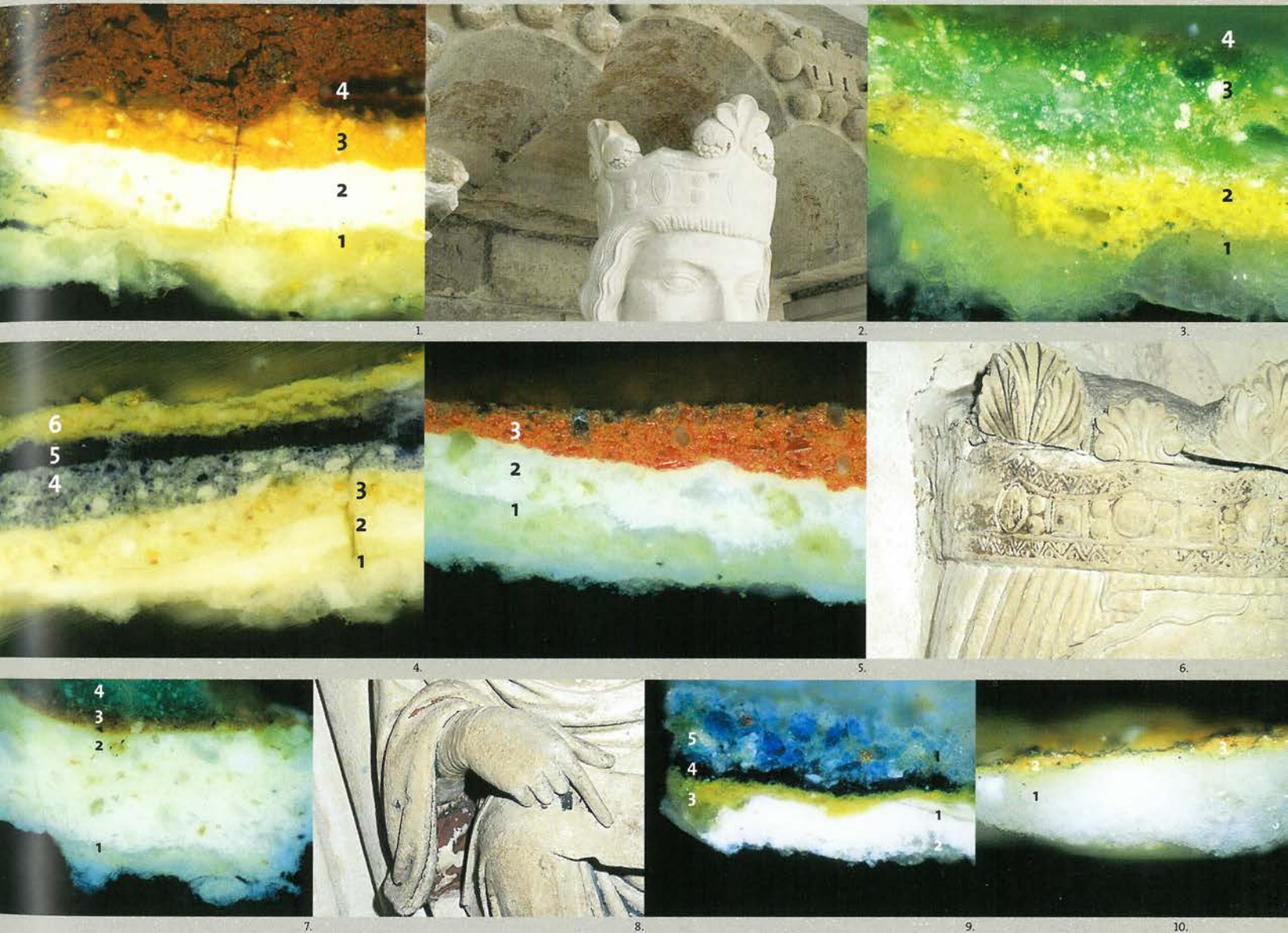
La spectrométrie de fluorescence X donne une analyse globale des éléments chimiques qui constituent l'échantillon. Ces éléments doivent avoir un numéro atomique supérieur à 11 (sodium, calcium, fer, plomb, etc.), pour être détectés par cet appareil.

La microscopie électronique à balayage munie d'une micro-analyse X permet de situer les éléments chimiques trouvés par la méthode précédente dans les couches de l'échantillon et d'identifier avec plus de précision les pigments, sachant qu'un grain ou un cristal peut être grossi jusqu'à 8000 x. Les pics obtenus dans les spectres correspondent aux différents éléments chimiques rencontrés.

La spectrométrie infrarouge à transformée de Fourier apporte des informations sur la nature des sels présents dans l'échantillon. Un spectre est alors obtenu, puis traité par comparaison avec des bibliothèques de spectres de références informatisées et avec la bibliothèque spécifique au LRMH. Les pics dans les spectres correspondent aux liaisons chimiques des molécules identifiées.

Analyse organique

La spectrométrie infrarouge à transformée de Fourier renseigne également sur les composés organiques, tels que les produits de consolidation et les liants.

**Figure 1**

Galerie des Rois, arcature n°11.
Échantillon GRO6,
chapiteau n°25, rouge,
coupe stratigraphique n°6923:
1. Carbonate de calcium [pierre].
2. Blanc de plomb.
3. Minium.
4. Ocre rouge.

Figure 2

Galerie des Rois, détail de la
polychromie sur l'arcature n°11.

Figure 3

Échantillon Co2, chapiteau sud,
contrefort sud 1, Synagogue, vert,
coupe stratigraphique n°6930:
1. Carbonate de calcium [pierre].
2. Ocre jaune.
3. Vert au cuivre + jaune d'étain.
4. Résine.

Figure 4

Échantillon Vo5, deuxième
registre du tympan,
Couronnement de la Vierge,
robe du Christ, bleu, coupe
stratigraphique n°4865:
1. Carbonate de calcium [pierre].
2. Blanc de plomb
+ carbonate de calcium.
3. Massicot.
4. Bleu outremer
+ blanc de plomb.
5. Bleu outremer.
6. Massicot + ocre jaune.

Figure 5

Première technique, échantillon
n°SA06, deuxième registre du
tympan, manteau de la Vierge
en majesté, rouge, coupe
stratigraphique n°6982:
1. Carbonate de calcium [pierre].
2. Blanc de plomb.
3. Vermillon.

Figure 6

Portail Sainte-Anne, détail
de la polychromie sur la
couronne de la Vierge.

Figure 7

Deuxième technique,
échantillon n°SA07, deuxième
registre du tympan, robe de la
Vierge en majesté, vert,
coupe stratigraphique n°6983:
1. Carbonate de calcium [pierre].
2. Carbonate de calcium
+ blanc de plomb.
3. Minium + ocre rouge.
4. Résinate de cuivre.

Figure 8

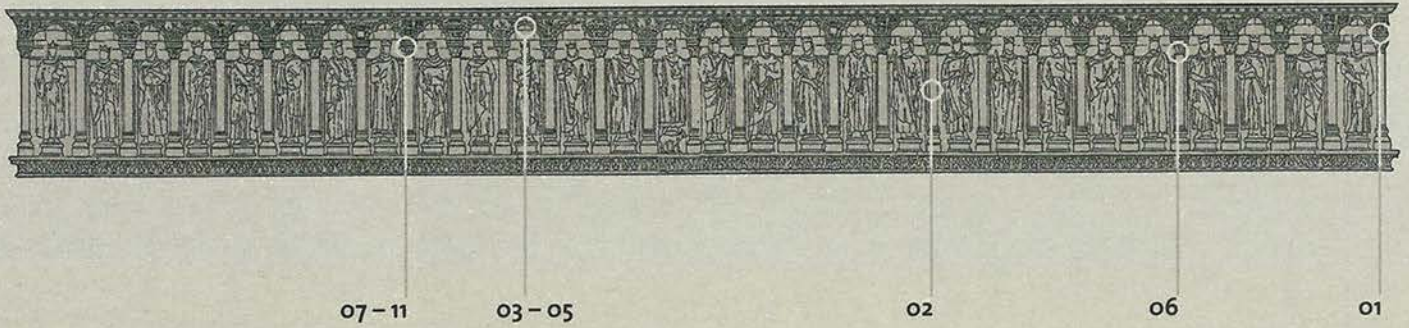
Portail du Jugement dernier,
3^e voussure sud, 4^e voussure,
détail de la polychromie
sur le personnage.

Figure 9

Premier type de stratigraphie :
échantillon n°JD19, 3^e voussure
sud, 4^e voussure, bas de la robe,
bleu, coupe stratigraphique
n°6910:
1. Carbonate de calcium [pierre].
2. Blanc de plomb.
3. Ocre jaune.
4. Charbon de bois.
5. Azurite.

Figure 10

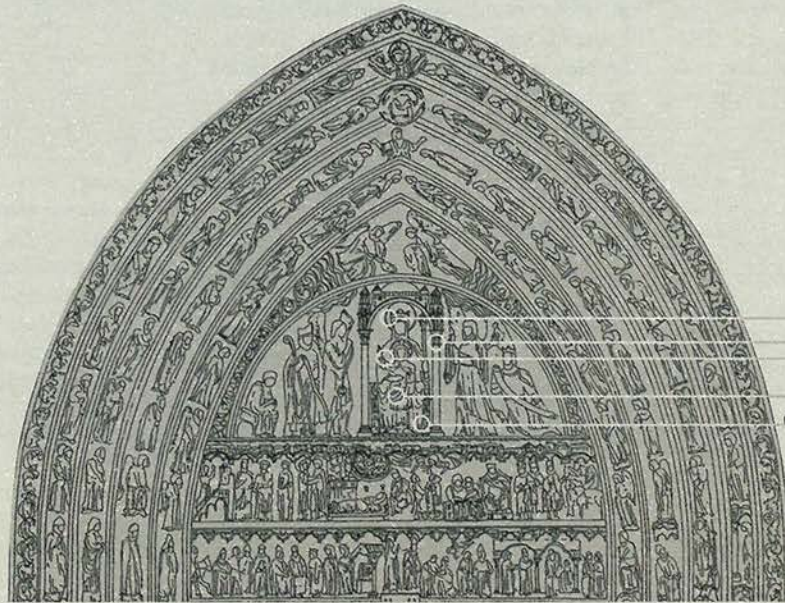
Deuxième type de stratigraphie:
échantillon n°JD24, 1^{re} voussure
sud, 4^e voussure, bandeau, rouge,
coupe stratigraphique n°6915:
1. Carbonate de calcium [pierre].
2. Ocre jaune.
3. Ocre rouge.



Relevé I
 Galerie des Rois,
 situation des échantillons.

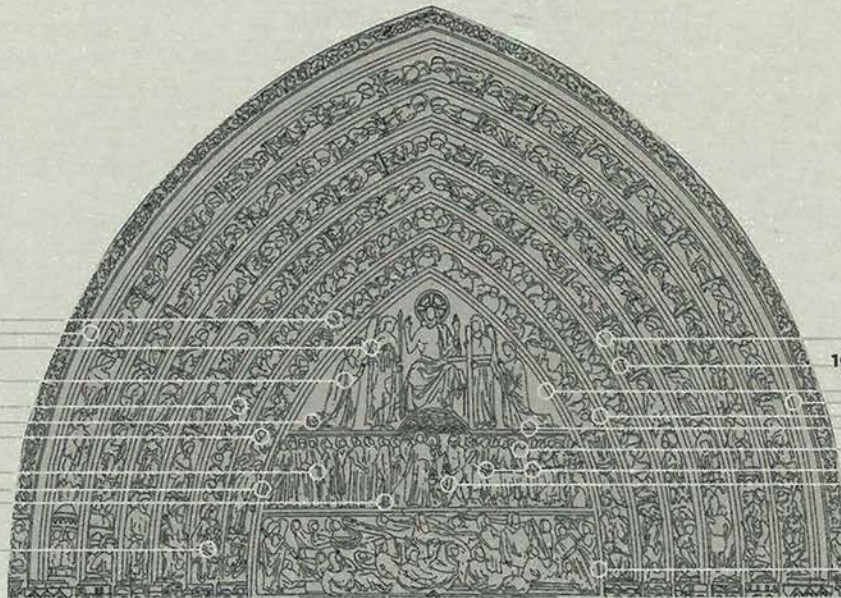
Relevé II
 Portail de la Vierge,
 situation des échantillons
 n° V01 à V12.





10, 15
 04, 05
 01 - 03, 06, 07, 18
 08, 09, 16, 17
 11 - 14

Relevé III
 Portail Sainte-Anne, situation
 des échantillons n° SA01 à SA18.



03, 10
 01
 17
 12
 9
 11
 13, 14
 27
 02
 8
 19, 22, 23, 28 - 30
 26
 31
 05
 04, 16
 18, 20, 21
 24
 15
 06 / 07
 27

Relevé IV
 Portail du Jugement dernier,
 situation des échantillons
 n° JDo1 à JD31.

Résultats et discussion

La galerie des Rois

(Relevé I, figures 1 et 2)

Stratigraphie

Sur l'ensemble des échantillons analysés, une même technique de peinture est mise en évidence. La pierre calcaire est revêtue d'une couche de préparation blanche constituée de blanc de plomb, destinée à isoler le support pierre de la couche de peinture. Cette technique se retrouve dans les échantillons GRO2, GRO3, GRO5, GRO6, GRO7, GRO8, GR10, GR11. Des cristaux bruns de calcite sont présents dans la pierre dans les échantillons GRO7, GRO8, GR10.

Pigments

Les couleurs sont visibles à l'œil nu sur place. Elles sont nombreuses et on peut observer parfois une superposition de couleurs. La nature des colorations rouge et orangé rencontrées sur le chapiteau n° 9 et associées aux échantillons GRO6, GRO7, GR10 et GR11, est composée soit d'ocre rouge, soit de minium, soit de mélanges réalisés par l'artiste en utilisant du minium mêlé à des concentrations de blanc de plomb et d'ocre rouge. La couche bleue observée sur l'arcature n° 11 est composée d'un bleu d'outremer mêlé à du blanc de plomb. Quant au bleu foncé trouvé sur le chapiteau n° 9, il s'agit vraisemblablement d'aérinite ou de vivianite, pigment rare déjà découvert sur l'un des portails de la cathédrale d'Amiens. La couleur verte est obtenue par des mélanges de pigments blanc et vert, tels que du blanc de plomb ou du carbonate de calcium ou parfois les deux associés à du vert au cuivre (malachite) ou du résinate de cuivre. Quant à la coloration noire prélevée dans les creux de l'arcature n° 11 (échantillon GRO3), elle est constituée d'un mélange de charbon de bois et de cristaux de vermillon. Cette composition a également été trouvée sur d'autres portails.

Liants

Quand nous sommes intervenus en juillet 1999 pour prélever les échantillons, la galerie des Rois était déjà entièrement refixée au Paraloid B72 (copolymère à base de méthacrylate d'éthyle et de méthacrylate de méthyle), par conséquent les liants n'ont pu être recherchés.

Les chapiteaux

(Figure 3)

Stratigraphie

Sur les deux échantillons prélevés et analysés, on remarque sur la pierre (carbonate de calcium) la présence d'une couche d'ocre jaune ayant servi de préparation avant l'application d'autres substances colorées. Aucune trace de blanc de plomb n'est visible sur la pierre.

Pigments

La couleur jaune est composée d'ocre jaune, quelquefois mêlé à du carbonate de calcium. La nature du pigment rouge observé sur le chanfrein du chapiteau est du vermillon ; quant au pigment vert, il s'agit d'un mélange de jaune d'étain et de vert au cuivre.

Le portail de la Vierge

(Relevé II, figure 4)

Stratigraphie

Une couche blanche, composée d'un mélange de blanc de plomb et de carbonate de calcium, a été utilisée pour lisser la pierre calcaire légèrement sulfatée. On observe ensuite les différentes couches de couleur.

Pigments

Sous la couche de salissures, la polychromie est plus ou moins ténue. Aucune trace de couleur n'a été observée sur les échantillons VO1 à VO4. La préparation à la dorure de couleur jaune est composée d'ocre jaune. Nous rencontrons comme pigment de l'ocre jaune sur le fond du tympan (échantillons V10, V11), parfois mêlé à du massicot trouvé sous la manche de la robe du Christ (VO5). En ce qui concerne la robe de la Vierge et la robe du Christ, nous avons découvert un bleu d'outremer. Au niveau du banc sur lequel le Christ est assis, apparaît un rouge de vermillon (VO7 et VO8). Le pigment vert, observé sur le bas de la robe de l'ange agenouillé près du Christ, est à base de laiton.

Liants

Aucune trace de liant n'a été décelée dans les couches picturales. Seule la présence de caséine a été trouvée dans le support pierre.

Le portail de Sainte-Anne

(Relevé III, figures 5, 6 et 7)

Stratigraphie

Les résultats des analyses stratigraphiques et chimiques des échantillons prélevés sur ce portail révèlent la présence de deux techniques de peinture :

– La pierre est enduite d'une couche blanche composée de blanc de plomb, sur laquelle sont appliquées les couches de couleur. Cette première

technique concerne les échantillons n° SA03 à SA06, SA10 à SA13, SA16 à SA18. Sur les coupes stratigraphiques des échantillons n° SA01, SA04 à SA06, la pierre n'est pas visible.

– La pierre est recouverte d'une couche blanchâtre composée de blanc de plomb mélangé à du carbonate de calcium, sur laquelle se trouvent appliquées les couches de polychromie.

Les échantillons représentatifs sont les n° SA07, SA08, SA09, SA14, SA15.

Pigments

Les couches de couleurs sont composées de mélanges de pigments. Pour le jaune, de l'ocre jaune est associé à du blanc de plomb et du carbonate de calcium (SA15). La couleur bleue est un mélange de blanc de plomb et de bleu d'outremer (SA03, SA11) ; d'ailleurs, on peut observer de grosses concentrations blanches de blanc de plomb. On trouve également des mélanges de pigments pour le vert, tels que du résinate de cuivre mêlé à des cristaux de cuivre et des cristaux de minium (SA04) ou du résinate de cuivre avec du blanc de plomb (SA07).

La teinte rosée est constituée, soit de blanc de plomb avec des cristaux de vermillon (SA01), soit de blanc de plomb, de carbonate de calcium et d'ocre rouge (SA02, SA14), soit de blanc de plomb, d'ocre rouge avec des cristaux d'oxyde de fer (échantillons n° SA08, SA09, SA13), soit de carbonate de calcium et d'ocre rouge (échantillon n° SA10).

Pour la couleur rouge, on trouve trois compositions différentes : de l'ocre rouge mêlé à du minium (échantillon n° SA07), du vermillon seul (échantillon n° SA06), ou un mélange de carbonate de calcium, de blanc de plomb avec des cristaux de vert au cuivre et des fragments de laque rouge (échantillon n° SA05).

Dans les échantillons n° SA08 et SA16, le pigment noir est du charbon de bois. Le bleu foncé, que nous avons remarqué sur le chapiteau (échantillon n° SA12), était en réalité un mélange de blanc de plomb avec du charbon de bois donnant une tonalité plutôt grise.

De la feuille d'or a été trouvée sur les échantillons n° SA01, SA02, SA08, SA09, SA10. On remarque trois préparations à la dorure de nature légèrement différente : un mélange de blanc de plomb et de vermillon (échantillon n° SA01) ; un mélange de carbonate de calcium et d'ocre rouge (échantillons n° SA08 et n° SA09) ; un mélange de blanc de plomb et d'ocre rouge (échantillons n° SA10, n° SA17 et n° SA18).

Liants

Ceux-ci n'ont pu être déterminés, le portail étant déjà entièrement refixé, comme la galerie des Rois.

Le portail du Jugement dernier

Stratigraphie

Sur les 31 échantillons observés et analysés au laboratoire, nous avons pu mettre en évidence deux techniques différentes, correspondant également à des époques différentes :

- Sur la pierre, reposent une couche blanche constituée de blanc de plomb servant de préparation de lissage, puis une couche d'ocre jaune ayant servi de support à la polychromie. Les échantillons concernés sont ceux prélevés sur les voussures (n° JD03, JD10, JD13, JD14, JD17 à JD19, JD23, JD27 à JD31) et sur les parties gauche (échantillons n° JD09, JD11) et droite (échantillons n° JD05, JD07) du premier registre et sur le deuxième registre (échantillons n° JD01, JD02, JD12). D'après les observations et études faites par Annie Blanc, géologue au LRMH, Jean Devillard, Louis Lenormand, architecte, et Jean Taralon, cette technique de peinture serait la plus ancienne et correspondrait aux parties originales du XIII^e siècle de ce portail.
- Sur la pierre, sont appliquées directement les couches picturales qui sont très minces. Cette technique correspond à la partie restaurée au XIX^e siècle par Viollet-le-Duc. Les échantillons caractéristiques sont ceux prélevés sur le premier registre du tympan, partie centrale (saint Michel et le Diable) n° JD04, JD06, JD08, JD16, sur le deuxième registre (saint Jean) n° JD15, et sur la première voussure sud n° JD24.

Pigments

Pour la couleur rouge, nous avons identifié de l'ocre rouge, du vermillon ou un mélange de minium et d'ocre rouge dans les échantillons n° JD09, JD17 et JD28. Le pigment jaune est bien souvent de l'ocre jaune seul, mais aussi mélangé à du blanc de plomb et du carbonate de calcium (échantillons n° JD29 et JD30), mais on trouve également du jaune d'étain dans les échantillons n° JD18 et JD28 prélevés sur des voussures. On peut remarquer, dans les prélèvements n° JD07, JD11 et JD19, un bleu d'azurite parfois mêlé à du blanc de plomb.

Liants

La recherche sur coupes minces, par tests de coloration spécifique des protéines, a montré une réaction légèrement positive du noir amide 2 (bleu Naphтол 10 B). Cette réaction indique la présence de protéines dans les deux premières couches (pierre et blanc de plomb). Le réactif molybdique sur ces couches met en évidence de la caséine.

L'ensemble des résultats des analyses stratigraphiques et chimiques effectuées lors des diverses campagnes d'échantillons prélevées sur la façade occidentale met en évidence quatre types de stratigraphies, qui sont récapitulés dans le tableau ci-dessous.

Le premier type de stratigraphie concerne uniquement le portail du Jugement dernier, voussures comprises. Il correspond à la partie originale du XIII^e siècle. Le second type est localisé sur le portail Sainte-Anne et la galerie des Rois. Le troisième type est observé sur les portails Sainte-Anne et de la Vierge. Quant au dernier type de stratigraphie, on le trouve uniquement sur le portail du Jugement dernier, dans les parties restaurées, au XIX^e siècle, par Viollet-le-Duc. N'ayant prélevé que deux échantillons sur les chapiteaux, nous ne pouvons conclure sur le caractère originel de la technique de peinture (pierre et préparation ocre jaune et autres pigments). Quant aux pigments, ils sont nombreux sous la couche de salissures et les couleurs sont restées éclatantes. Les pigments sont des terres pour les jaunes et les rouges, mais aussi du vermillon et du minium. De nombreux mélanges de pigments ont été utilisés, donnant différentes nuances de couleur. Le résinate de cuivre, l'azurite sont encore bien visibles et laissent imaginer le caractère très lumineux que devait avoir la façade de la cathédrale encore recouverte de sa polychromie.

S.D.

Tableau typologique des stratigraphies rencontrées sur l'ensemble des échantillons.

1 ^{er} type de stratigraphie	2 ^e type de strat.	3 ^e type de strat.	4 ^e type de strat.
Pierre	Pierre	Pierre	Pierre
1 ^{re} préparation Blanc de plomb	1 ^{re} préparation Blanc de plomb	1 ^{re} préparation Blanc de plomb + carbonate de calcium	
Préparation à la couleur, ocre jaune			
Pigments	Pigments	Pigments	Pigments
Portail du Jugement dernier	Galerie des Rois Portail Sainte-Anne	Portail de la Vierge Portail Sainte-Anne	Portail du Jugement dernier Parties restaurées

Bibliographie

- Jean Taralon**,
« Observations sur le portail central et sur la façade occidentale de Notre-Dame de Paris », *Bulletin monumental*, 1991, tome 149-IV, pp. 341-414.
- Annie Blanc**,
« Étude des calcaires du portail central de la façade ouest de Notre-Dame de Paris », *Bulletin monumental*, 1991, tome 149-IV, pp. 414-417.
- Jean Devillard et Louis Lenormand**,
« Observations concernant l'appareillage de la partie haute du tympan, étude », *Bulletin monumental*, 1991, tome 149-IV, pp. 417-420.
- Sylvie Demailly**,
« Cathédrale Notre-Dame. Portail du Jugement dernier : étude de la polychromie », rapport du LRMH n° 403B, janvier 1984.
- Marcel Stefanaggi, Bernard Callède et Sylvie Demailly**,
« Cathédrale Notre-Dame. Portail du Jugement dernier : polychromie », rapport du LRMH n° 403C, novembre 1984.
- Sylvie Demailly**,
« Cathédrale Notre-Dame. Portails de la façade occidentale : étude de la polychromie », rapport du LRMH n° 403D, septembre 1994.
- G. Charlot**,
Analyse qualitative des cations et des anions, édition Dunot, 1996.
- Elisabeth Martin**,
« Some improvements in techniques of analysis of paint media ». *Studies in conservation*, vol.22, n° 2.

Un chantier-école européen

Interview d'Hervé Quélin, président directeur général de l'entreprise Quélin, de Franck Hart, directeur général, et de Didier Happe, attaché commercial export par Corinne Bélier, conservateur du patrimoine

1. Le budget total de l'opération est de 7,5 millions de francs, dont 30 % sont apportés par l'entreprise Quélin, 45 % par les fonds européens du programme ADAPT et 25 % par la DRAC Île-de-France.

*L'entreprise de maçonnerie-pierre de taille Quélin a mis sur pied un programme de formation aux nouvelles technologies pour la restauration de monuments historiques. Ce projet intitulé Best Art (Best Architectural Restoration Techniques), mené en partenariat avec le groupement d'entreprises italiennes *Formazione senza Frontiera*, s'inscrit dans le cadre du programme européen ADAPT, dont l'objectif est d'assister les entreprises dans l'amélioration de leurs compétences et de favoriser les échanges entre les sociétés de différents pays européens. Un chantier-école, sur le contrefort n°16 de Notre-Dame, permettra de confronter les savoir-faire et l'organisation du travail des entreprises partenaires. Ce chantier-école reçoit le soutien financier de la DRAC Île-de-France¹.*

Corinne Bélier : Vous avez participé, depuis 1992, à la restauration de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris. Pouvez-vous présenter brièvement votre entreprise ?

Hervé Quélin : L'entreprise Quélin a été créée en 1904 par mon grand-père ; nous sommes actuellement la troisième génération. L'entreprise a toujours été spécialisée dans la restauration de monuments historiques. Son chiffre d'affaires s'élève à 90 millions de francs et à 140 millions de francs avec les filiales. Nos agences sont implantées dans plusieurs régions, principalement la Normandie, le Centre, la Bretagne, le Poitou-Charentes, l'Aquitaine et, bien sûr, la Région parisienne.

C.B. : Quels sont les objectifs du projet Best Art ?

Didier Happe : Le programme européen ADAPT encourage les PME à repérer les évolutions de leur marché et à s'y préparer par la formation du personnel. Nous avons observé deux mutations importantes pour notre avenir. D'une part, les budgets affectés à la restauration stagnent et, d'autre part, l'environnement est de plus en plus concurrentiel et européen. Best Art doit permettre d'identifier les nouvelles technologies et les meilleures pratiques professionnelles pour augmenter la qualité et la productivité du travail, et éventuellement trouver de nouveaux débouchés. En France, les pratiques évoluent vers davantage de traitements en conservation de la pierre et moins de substitutions.

H.Q. : Les méthodes de restauration sont extrêmement différentes d'un pays à l'autre, en raison de doctrines distinctes. La question de la doctrine est un point que je trouve essentiel dans le projet Best Art, car elle a des conséquences sur la formation des compagnons et sur la structure des entreprises.

C.B. : Pourquoi avoir privilégié un partenariat avec l'Italie ?

H.Q. : Les pratiques italiennes nous ont paru les plus intéressantes par rapport à notre approche de la restauration. En Allemagne, on continue de procéder à des remplacements importants de la pierre. Or, en trente ans, le métier de nos compagnons a évolué de façon considérable : là où, auparavant, on remplaçait un crochet de pinacle, une greffe peut aujourd'hui être pratiquée.

D.H. : Les premiers échanges avec les Italiens nous ont appris que si les différentes techniques de restauration existantes étaient aussi bien connues en France qu'en Italie, elles n'étaient pas employées dans les mêmes proportions. Par exemple, pour le nettoyage d'un portail roman à Arezzo, la restauratrice italienne utilisait des ultra-sons, système connu en France mais très peu mis en œuvre, car très onéreux. L'utilisation du silicate d'éthyle est un autre exemple : en France, il est employé principalement en consolidation de sculpture, tandis qu'en Italie, il l'est pour la restauration de tout un parement. Les techniques de greffes sont également plus développées en Italie : sur la cathédrale d'Arezzo, les Italiens ont procédé à de nombreux micro-ragréages du parement, qui n'enrayent pas sa dégradation. En France, on aurait remplacé les parties les plus détériorées. Nous avons, dans le cadre de cet échange, certainement beaucoup à apprendre de leur maîtrise des micro-greffes.

H.Q. : Bien qu'à Notre-Dame, nous ayons fait beaucoup de greffes, sur les parties supérieures des crochets, par exemple.

Franck Hart : En Italie, la démarche est parfois excessive : il faut aussi renouveler certains éléments qui protègent la structure du monument, les corniches, les bandeaux..., plutôt que de les consolider lorsqu'ils ont perdu leur relief et leur fonction. Le métier de tailleur de pierre s'est perdu en Italie.

C.B. : Justement, *Formazione Senza Frontiera* n'est pas une entreprise de taille de pierre...

D.H. : C'est une association, basée à Arezzo, regroupant une vingtaine de sociétés de restauration de la pierre. Elles développent également des programmes de formation. Nous avons essayé, en vain, de trouver une entreprise similaire à la nôtre. Mais pour la restauration des monuments historiques, il existe deux types d'entreprises : d'une part,

les petits artisans, qui travaillent la pierre en conservation et, d'autre part, les entreprises générales qui interviennent sur les grosses opérations, en particulier lorsque des reprises de structures sont nécessaires. Le métier de tailleur de pierre tel que nous l'entendons n'existe presque plus.

H.Q. : En France, Viollet-le-Duc, en orientant la restauration vers la substitution lourde, voire des ajouts, est à l'origine de la transmission du métier de la taille !

C.B. : Quel est l'intérêt de ce chantier-école sur Notre-Dame ?

H.Q. : Le prestige ! En fait, il n'y a pas de difficulté technique particulière sur le contrefort choisi. En revanche, ce sera très intéressant de pouvoir montrer aux Italiens la restauration des portails et les essais de nettoyage par laser et compresse.

C.B. : Quelles techniques allez-vous confronter sur le chantier-école ?

D.H. : En premier, nous allons comparer les relevés photogrammétriques du contrefort. Les Italiens utilisent couramment des systèmes d'informations géographiques où le relevé de chaque élément de façade est associé à une base de donnée, avec sa datation, sa composition, ses restaurations antérieures... Ce système sert aussi au découpage de la journée de travail, à la gestion du chantier, à la production des attachements et, enfin, à l'archivage des résultats de la restauration.

C.B. : Quelles techniques intéressent les Italiens ?

D.H. : Nous avons énormément à leur apporter dans le domaine de la taille. Nous invitons un maître compagnon italien avec deux jeunes, habitués à travailler en création mais également en restauration, afin de leur transmettre notre savoir-faire et les remettre en contact avec le monument. Chez eux, ils opèrent essentiellement en atelier et non au chevet du monument.

F.H. : Nous allons aussi discuter des pratiques de nettoyage : nébulisation, micro-gommage, compresse, laser.

H.Q. : Nous travaillons sur un programme de développement du laser pour le nettoyage des parements. L'objectif est de pouvoir, d'ici un an et demi, sortir un appareil capable de travailler à 10 mffi par heure. Nous allons, sur le chantier-école, tester un appareil intermédiaire qui nettoie 3 mffi par heure et qui a été employé sur la cathédrale de Poitiers. L'utilisation du laser est moins développée en Italie, pour des raisons pratiques : la statuaire conserve beaucoup de sa polychromie d'origine.

D.H. : Les Italiens sont aussi très intéressés par la biominéralisation. Ce procédé, mis au point avec le LRMH, pourrait remplacer nombre de traitements chimiques.

C.B. : Ces technologies exigent parfois de nouvelles normes de sécurité sur le chantier. Avez-vous constaté une évolution des normes en Europe ?

D.H. : Nous avons, dans le cadre de Best Art, engagé une étude pour voir si on se dirigeait vers une harmonisation des normes en Europe. C'était dans une optique plutôt défensive : quelles techniques seraient éventuellement interdites à terme, comme pour les solvants par exemple. Les résultats de l'étude sont assez mitigés : il n'existe aucune harmonisation et aucun groupe ne travaille véritablement dessus.

C.B. : Combien de personnes, chez Quélin, participeront à ce chantier-école ?

F.H. : Une quinzaine.

C.B. : Les compagnons ont-ils été inquiets de l'arrivée progressive de ces nouvelles techniques ?

H.Q. : Au tout début, il y a sept ou huit ans, ils craignaient une perte du savoir-faire. Aujourd'hui, ils ont constaté que l'un ne supplante pas l'autre.

F.H. : Par exemple, avec la photogrammétrie, ils ont eu peur de perdre leur compétence en ne recourant plus au dessin. Rapidement, ils ont vu que l'ordinateur n'est qu'un appui logistique.

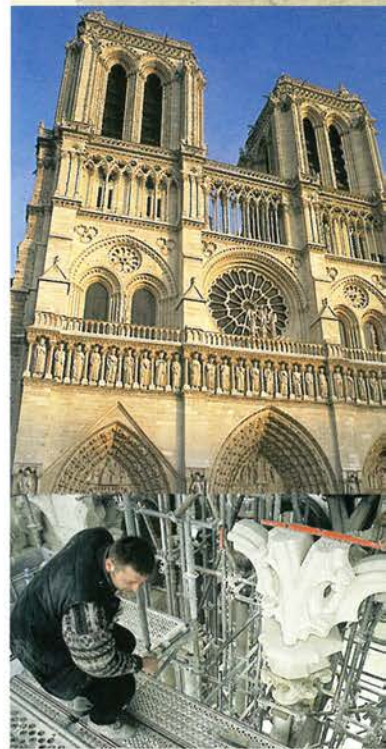
H.Q. : D'ailleurs, nous pensons qu'il est essentiel que le personnel formé à l'emploi de ces technologies soit, au départ, tailleur de pierre. Pour la photogrammétrie, par exemple, c'est un tailleur de pierre qui est à la tête de notre entreprise, car il a travaillé sur les monuments et il sait que les relevés doivent respecter les déformations des édifices.

C.B. : Quelle est la place de la formation dans votre entreprise ?

H.Q. : Elle est essentielle. C'est important de former des formateurs. Le personnel ayant suivi le chantier-école à Notre-Dame pourra conseiller les autres agences sur l'emploi des différentes techniques. Ce que l'on souhaite, avec le programme Best Art, c'est poursuivre ces échanges sur d'autres chantiers en Italie et en France.

D.H. : Nous travaillons avec les Compagnons du Devoir, et le Groupement des entreprises de restauration des monuments historiques afin de transmettre les résultats de cet échange.

H.Q. : Un *Livre blanc* des meilleures pratiques dans le secteur de la taille et de la restauration de la pierre, rédigé avec nos partenaires italiens et français, sera transmis aux autorités européennes.



De haut en bas

Tailleur de pierre sur le chantier de Notre-Dame.

Vue de la façade restaurée.

Élément de réseau en cours de pose, sur la façade.

© Fr. Poche / Atelier culturel

Viollet-le-Duc et la sculpture ornementale des façades

Jannie Mayer
conservateur du patrimoine

1. **Lassus et Viollet-le-Duc**, *Rapport adressé à Monsieur le ministre de la Justice et des Cultes*, Paris, 31 janvier 1843.

2. **E. Viollet-le-Duc**, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Morel, 1867, t. VIII, p. 247.

3. **A. Erlande-Brandenburg**, *Notre-Dame de Paris : la restauration de la sculpture, Viollet-le-Duc*, Paris, RMN, 1980, pp. 156-163.

F. Macé de Lépinay, « Geoffroy-Dechaume et la restauration de la sculpture de Notre-Dame de Paris (1848-1867) », catalogue de l'exposition *De Plâtre et d'Or, Geoffroy-Dechaume (1876-1892), sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, L'Isle-Adam, 1998, pp. 157-171.

4. *Arch. nat.*, série F19 7804.

5. *Ibid.*

6. **F. Bercé**, *Les premiers travaux de la commission des Monuments historiques, 1837-1848*, Paris, Picard, 1979, p. 332.

J.-M. Leniaud, Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales, Paris, 1980, pp. 40 n.119, 51 n.39, 163, 172. *Inventaire des richesses d'art de la France, Monuments religieux*, Paris, 1891, t. I, pp. 68-71, 352; t. III, p. 366.

7. **F. Bercé**, *op. cit.*, p. 256.

8. *Arch. nat.*, série F19 7804.

9. 10. 11. *Ibid.*

12. *Arch. nat.*, série F 19 7804.

E. Viollet-le-Duc, 1814-1879, CNMHS, 1965, p. 160.

13. *Arch. nat.*, série F 19 7804.

14. *Aucune lettre de demande émanant de ce sculpteur n'a été enregistrée.*

15. *Ibid.*

16. **Viollet-le-Duc**, *op. cit.*, t. VIII, pp. 226-227.

Pour Lassus et Viollet-le-Duc, lauréats du concours ouvert en 1842 pour la restauration de la cathédrale Notre-Dame, il ne s'agit pas uniquement de consolider les maçonneries de l'édifice, mais de rétablir la sculpture monumentale des portails et de la galerie des Rois, et l'ensemble de la sculpture ornementale extérieure étroitement liée à l'architecture : « Rendre à notre belle cathédrale toute sa splendeur, lui restituer toute la richesse dont elle a été dépouillée..., restituer les murs des chapelles de la nef avec leur ancienne décoration de pignons, niches, statues et gargouilles, les contreforts à couronner de pinacles et statues... »¹ Résumé des connaissances médiévales, la cathédrale est considérée comme un livre ouvert où se développe l'ordre naturel et surnaturel, qu'il est indispensable de restituer pour redonner à l'édifice toute sa signification : « Ceux-ci [les monuments] étaient comme le résumé de l'univers, un véritable cosmos, une encyclopédie, comprenant toute la création, non seulement dans sa forme visible mais dans son principe intellectuel. »² C'est ce à quoi vont s'employer les architectes. Si le nom de Geoffroy-Dechaume et l'histoire de la restauration de la sculpture monumentale de Notre-Dame de Paris sont bien connus³, celle de la sculpture d'ornement et des artistes qui l'ont réalisée n'a jamais fait l'objet d'une étude particulière.

L'organisation du chantier

Après l'adoption, en juillet 1845, par la Chambre, du crédit de restauration, le chantier de la cathédrale s'organise rapidement et le 9 mars 1847, les architectes adressent au ministre un rapport sur leur projet de restauration de la sculpture d'ornement⁴. Ils demandent que ces travaux soient menés conjointement avec ceux de la maçonnerie, seuls les échafaudages permettant de juger, au fur et à mesure, de l'état des éléments qu'il conviendra de restaurer ou de restituer et précisent que les devis joints sont approximatifs.

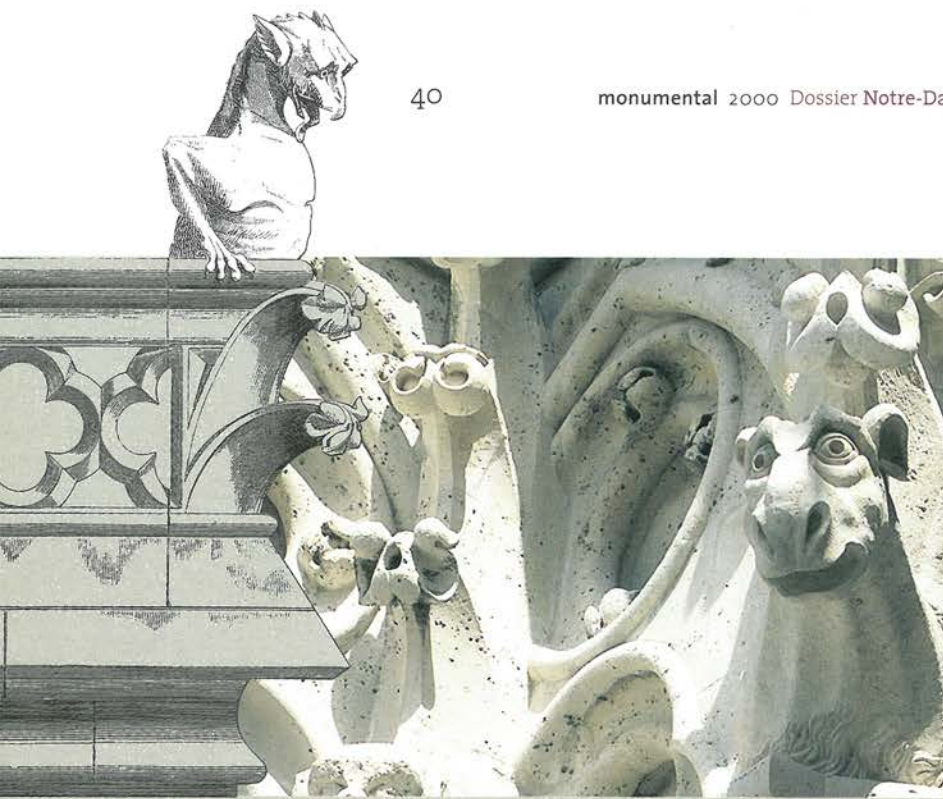
Dès l'ouverture du chantier, près d'une centaine de sculpteurs⁵ sollicite le ministre pour travailler à Notre-Dame. Issus pour la plupart de la tradition néoclassique, ils ne correspondent pas aux besoins des architectes qui choisissent des praticiens, dont on ne connaît pas l'origine mais qui ont déjà travaillé sous la direction d'architectes des Monuments historiques et se sont formés à la sculpture du Moyen Âge sur les chantiers de restauration. C'est ainsi que les architectes proposent, dans un premier temps, Pyanet⁶, Caudron⁷, Bies⁸, Delafontaine⁹ et Martrou¹⁰, puis à partir de 1849 : Marchant¹¹, Lechesne¹², Aubin¹³, Cottebrune¹⁴, Thiébault et Lebègue¹⁵. Il faut noter que quatre d'entre eux, de même que Geoffroy-Dechaume, ont déjà travaillé sous la direction de Duban. Lassus et Viollet-le-Duc répartissent ce travail en quatre lots

correspondant aux différentes époques de construction de l'édifice et à la qualification des sculpteurs retenus. La façade occidentale est confiée à Pyanet, la sculpture du chœur à Caudron, celle des transepts à Bies et Delafontaine et celle de la nef à Martrou. Puis, l'année suivante, la restauration du chœur est partagée entre Marchant, chargé également de la nef septentrionale, Lechesne, qui travaille à la sacristie, Aubin, qui réalise des chapiteaux pour le portail de la Vierge, et Cottebrune. Les architectes, soucieux de conserver une unité de style et conscients du travail de formation nécessaire des équipes de sculpteurs, demandent que celles-ci soient maintenues sur les mêmes parties de l'édifice durant toute la durée du chantier. C'est ainsi que les marchés de sculpture sont passés de gré à gré sans adjudication avec les mêmes ateliers, du début à la fin des travaux. En les installant au pied de la cathédrale, auprès des maçons, Lassus et Viollet-le-Duc veulent recréer l'ambiance des grands chantiers du Moyen Âge où « le sculpteur, comme le tailleur de pierre, concouraient à l'œuvre ensemble, sans qu'on puisse établir une ligne de démarcation entre les deux ouvrages. Ces sculptures d'ornement étaient d'ailleurs toujours faites sur le chantier avant la pose et non sur le tas. »¹⁶

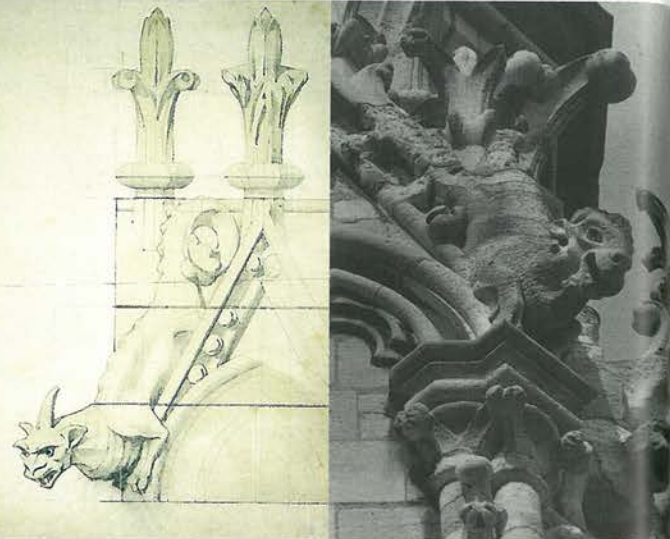
Les sources de la restauration

L'ensemble du décor sculpté des façades de la cathédrale, sans doute déjà très altéré, a beaucoup souffert au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. En 1725, le cardinal de Noailles fait remplacer les gargouilles en pierre par des gargouilles en plomb et reconstruire, en les modifiant, la rose et le pignon du transept méridional qui menaçaient ruine. En 1756, la sacristie élevée par Soufflot mutile une partie du bas-côté sud. Vingt ans plus tard, l'architecte Boulland supprime le décor et les saillies des chapelles méridionales et recouvre les murs d'un plaquage de minces dalles de liais maintenues par des goujons de fer. La façade occidentale n'est pas épargnée : le trumeau du portail central est détruit par Soufflot et, en 1787, toutes les parties saillantes dont la restauration s'avérait délicate, gargouilles, moulures, ornement de la rose, sont recoupées par l'architecte Parvy qui adopte le même procédé de plaquage que pour la façade méridionale. À la Révolution, on abat la flèche, les statues de la galerie des Rois et des portails. En 1812-1813, Brogniard remplace les pignons des chapelles septentrionales par des frontons et supprime les gargouilles qui existaient encore ; puis Godde consolide et complète les sculptures décoratives avec du ciment de Molesme, restauration qui s'avère désastreuse. Enfin, en 1818, la chapelle d'axe est défigurée par la construction d'une niche qui supprime la fenêtre.



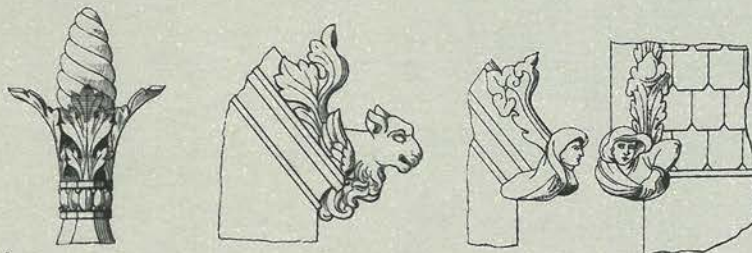


1.

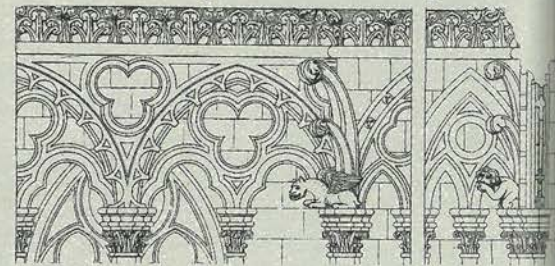


3.

4.



6.



5.

Figure 1
Dessin de Viollet-le-Duc pour la balustrade de l'une des grandes galeries.

Figure 2
Gargouille, façade occidentale.
© Fr. Poche / Atelier culturel

Figure 3
Gargouille et fleurons au sommet des tours. Dessin de Viollet-le-Duc, 1846.
© CNMHS

Figure 4
Gargouille de la galerie des Réservoirs, façade occidentale.
Ph. J. Mayer

Figure 5
Détails de la galerie des Réservoirs, façade occidentale. Relevé d'Émile Leconte, 1841-1843.
© CNMHS

Figure 6
Détails des sculptures sur les petits contreforts et arcs-boutants de l'abside. Relevé d'Émile Leconte, 1841-1843.
© CNMHS

Figure 7
Sculptures de la balustrade de la façade occidentale.
Ph. P. Lemaître, © CNMHS

Figure 8
Dessins pour les sculptures des contreforts de la nef sud, réalisées par Martrou.
© CNMHS

Figure 9
Chimère de la balustrade de la façade occidentale.
Ph. P. Lemaître, © CNMHS

Figure 10
Dessin de Viollet-le-Duc pour les pinacles intermédiaires des chapelles du chœur, 1855.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 11
Dessins de Viollet-le-Duc pour les chapelles du chœur, 1859.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 12
Dessin de Viollet-le-Duc pour les chapelles du chœur, 1856.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 13
Dessin de Viollet-le-Duc pour les pinacles intermédiaires des chapelles du chœur, 1855.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 14
Dessin de Viollet-le-Duc, corbeau sous la gargouille du grand contrefort de la nef au nord, 1856.
Ph. J. Mayer

Figure 15
Dessin de Viollet-le-Duc, gargouille pour l'un des grands contreforts de la nef au nord, réalisée par Thiébault en 1856.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 16
Dessin de Viollet-le-Duc, gargouille pour les chapelles du chœur, réalisée par Thiébault en 1856.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 17
Fleuron d'un contrefort du chœur.
Ph. J. Mayer

Figure 18
Dessin d'un fleuron pour le premier grand contrefort du chœur.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Page précédente
Animal sculpté, façade orientale, angle saillant nord.
Ph. Mieusement. Médiathèque du patrimoine et de l'architecture.
Repro P. Berthé, © CNMHS



7.



ref. ind

8.



9.



10.



11.

12.



13.



14.



M. Alartone

Ry

Jan 1846. Wm. A. Bue

*M. Davin
Gargouille
parait sur
les grands contes
de la nef
Paris*

15.



N° 63

M. Davin

28 quai St. N. N. M. A. Bue

*Gargouille
parait sur les contes
de la nef
Paris*

16.



17.



18.

17. **Viollet-le-Duc**, *op. cit.*, t. II, p. 77; t. V, p. 479.
18. **E. Leconte**, *Album de plans, élévations, détails de sculptures, dessins de vitraux en couleurs, bas-reliefs du tour du chœur de Notre-Dame de Paris*, Paris [1841-1843], 55 pl.
19. *Journal des travaux de la cathédrale Notre-Dame de Paris, 14 juin 1847 et 30 octobre 1847 et dessin n° 1593*. Médiathèque du patrimoine et de l'architecture. Dans la collection Geoffroy-Dechaume, il existe plusieurs moulages d'une série de figures d'écouillons de la façade septentrionale, **Sophie Lagabrielle**, dans le catalogue de l'exposition *De Plâtre et d'Or, Geoffroy-Dechaume...*, p. 108.
20. **Cl. Sauvageot**, *Viollet-le-Duc, son œuvre dessiné*, Paris, Morel, 1880, pp. 26-34.
21. **J. Nayrolles**, « Deux approches de l'iconographie médiévale dans les années 1840 », *Gazette des beaux-arts*, nov. 1996, pp. 201-221.
22. **Cl. Sauvageot**, *op. cit.*, p. 40.
23. *Soumissions des sculptures d'ornement du 12 décembre 1847*, *Arch. nat.*, série Fig 7807.
24. *Seuls sept dessins de ces « bêtes » sont conservés dans les archives des Monuments historiques*. **Marcel Aubert** signale quelques traces de serres et de griffes subsistant sur la balustrade. **M. Aubert**, *La cathédrale Notre-Dame de Paris*, Paris, 1945, p. 112.
25. **Viollet-le-Duc**, *op. cit.*, t. II, pp. 70-71.

Aussi, lorsque les architectes prennent en charge le monument, le décor des façades a-t-il presque partout disparu, en particulier au sud. Cependant, quelques témoins de ce décor subsistent. Dans leur rapport de 1843, Lassus et Viollet-le-Duc signalent l'existence de supports de gargouilles sur les contreforts, de petites sculptures pour les arcs-boutants du chœur, de crochets sur la façade occidentale, d'une figure d'homme accroupi au nord. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire*, mentionne des débris de fleurons sur la balustrade du chœur¹⁷. Les gravures d'Émile Leconte¹⁸, réalisées en 1841-1843, confirment ces remarques. Elles reproduisent divers éléments tels que fleurons, gargouille à tête de bœuf, console de gargouille ornée d'une tête, bêtes d'amortissement, détails de consoles, de corniches sculptées et de chapiteaux, mais ne donnent aucun exemple des animaux fantastiques de la balustrade de la façade occidentale, par exemple.

Soucieux de conserver les moindres traces des éléments anciens comme modèles, les architectes font estamper les vestiges encore en place, comme certains crochets de la rose occidentale, de la façade méridionale et d'une gargouille¹⁹. Dans le même temps, ils s'attachent à rassembler la documentation figurée la plus exhaustive possible sur l'édifice.

Par ailleurs, dès ses voyages de jeunesse, Viollet-le-Duc recueille des estampes de monuments gothiques et exécute de très nombreux dessins de détails des édifices qu'il visite²⁰. Il utilisera ce vaste fonds d'images pour documenter ses restaurations et illustrer son *Dictionnaire*. Enfin, il est au fait des travaux iconographiques de Didron, avec lequel il collabore pour les *Annales archéologiques*, et de ceux de Charles Cahier, Arthur Martin et Auguste-Joseph Crosnier qui publient, entre 1847 et 1856, *Les Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*²¹ auxquels Viollet-le-Duc fait référence dans le *Dictionnaire*.

La sculpture ornementale de Notre-Dame, restauration ou création ?

C'est grâce à cette abondante documentation que Viollet-le-Duc rend à la métropole parisienne l'aspect de sa cathédrale gothique idéale du XIII^e siècle. En effet, il est l'auteur de l'ensemble des quelque quatre cents dessins de sculpture d'ornement – un seul est signé de Lassus – conservés dans les archives des Monuments historiques. Ces petits dessins d'exécution, réalisés d'un trait de crayon nerveux, rehaussés de lavis et éclairés de quelques touches de gouache, sont signés par l'architecte et accompagnés d'un commentaire sur la localisation de l'élément à réaliser et du nom du sculpteur auquel ils sont destinés. La plupart portent la mention « Bon pour exécution ».

C'est d'après ces dessins que travaillent les sculpteurs auxquels les architectes laissent peu d'initiative : « Le moindre fleuron, le plus modeste crochet, comme la statue et le bas-relief les plus importants, furent toujours étudiés et tracés par lui, très souvent à une grande échelle, de façon à ce que les interprètes n'eussent plus qu'à copier fidèlement, dans les réparations comme dans les œuvres nouvelles, ce qui pouvait leur paraître souvent des incorrections ou des naïvetés outrées. »²² Les soumissions

des sculpteurs précisent que leur travail sera exécuté conformément aux dessins et modèles donnés par les architectes : « Les divers travaux doivent reproduire exactement le style de l'époque à laquelle ils appartiennent. Les sculpteurs se conformeront en tous points aux prescriptions des architectes. La sculpture peut être refusée si ce n'est pas le cas et refaite au frais du sculpteur qui doit en outre payer la pierre. »²³ Pour certaines réalisations, comme les gargouilles à deux réservoirs de la nef méridionale qui tiennent un pot sous leurs pattes, pot servant en cas d'engorgement, l'architecte demande même la confection préalable d'une maquette.

Si les dessins remis à Pyanet pour les parties hautes des tours occidentales et la galerie des Réservoirs s'inspirent librement des gravures de Leconte et se rattachent bien à l'art de la première moitié du XIII^e siècle, crochets nerveux, gargouilles courtes et larges, feuillages amples, animaux fantastiques robustes accrochés aux rampants des pinacles des contreforts, l'architecte recompose et complète ce décor. Il recrée le décor du sommet des tours, multiplie les crochets de la galerie des Réservoirs et dresse sur sa balustrade un bestiaire fantastique disparu depuis longtemps. Les chimères, strigiles, boucs, éléphants, aigles, chats, êtres composites mi-hommes mi-bêtes... figurent parmi les créations les plus intéressantes de Viollet-le-Duc²⁴ et préfigurent les animaux du château de Pierrefonds. Au nom de l'unité de style, il n'hésite pas à remplacer la balustrade de la galerie de la Vierge, refaite au XIV^e siècle, par une balustrade dans le style du XIII^e, dont il dit avoir retrouvé des traces « au droit des deux contreforts extrêmes »²⁵, composée d'arcatures basses dont les chapiteaux sont visiblement inspirés de ceux de la galerie des Rois.

Au sud, tout est à faire : le décor des architectures neuves surmontant les contreforts et celui des chapelles. Les crochets et les petites têtes humaines ou animales, la bouche largement ouverte et l'air menaçant, qui animent les architectures des contreforts, sont l'œuvre de Viollet-le-Duc, au même titre que les rosaces de feuillages des pignons et les têtes qui supportent la retombée des arcs des fenêtres des chapelles. Ces réalisations sont bien dans la veine de la sculpture de la première moitié du XIII^e siècle, têtes d'animaux réalistes bien qu'un peu caricaturales, comme le chien aux grandes oreilles pendantes, visages idéalisés d'hommes et de femmes, feuillages naturalistes. En revanche, il semble bien que l'architecte ait restitué les fleurons des balustrades d'après des vestiges encore en place. Il agit de la même manière pour le transept très dénaturé et adapte ses modèles au style de cette partie de l'édifice où apparaissent de gros animaux fantastiques sur les rampants des pignons.

C'est dans le chœur, dont il reconstruit les arcs-boutants, la chapelle d'axe et de nombreux pignons, que la verve de Viollet-le-Duc atteint son apogée. En s'inspirant des quelques éléments conservés *in situ* gravés par Leconte et de sa documentation personnelle, il crée un monde d'animaux fantastiques, batraciens, sauriens, dragons à ailes de chauves-souris, salamandres, sirènes, griffons, oiseaux à têtes humaines... mais aussi d'animaux familiers, aigles, escargots, homards, singes, lions..., de petits personnages à

mi-corps, de rosaces à feuillages ou à masque humain et de choux frisés qui se déploient en abondance sur les pinacles et les pyramidions reconstruits des contreforts, les pignons et les retombées des arcs des chapelles où des sculptures élancées, presque anguleuses, semblent se balancer dans le vide. Cette sculpture, plus petite, ramassée, nerveuse et variée, qui contraste avec celle, plus ample et calme, des façades occidentale et méridionale, est directement inspirée des bestiaires médiévaux.

Les gargouilles, éléments essentiels du décor de la cathédrale, n'ont plus rien de commun avec les animaux naturalistes relevés par Leconte. Les petites gargouilles, oiseaux de proie, personnages, quadrupèdes ou simples crochets terminés par une tête, semblent jaillir de la paroi pour se jeter dans le vide, l'air menaçant. Les modèles utilisés pour les gargouilles courtes sont de la même veine, et parfois très proches de ceux utilisés pour le décor des corniches, pinacles et pyramidions du chœur. Les grandes gargouilles, dont le traitement varie à l'infini, présentent toutes les mêmes caractéristiques pour mieux accrocher la lumière : yeux profondément enfoncés dans les orbites et fronts proéminents. Leurs ailes plaquées au corps et leurs pattes tendues vers l'arrière accentuent l'effet aérodynamique souhaité par Viollet-le-Duc, effet encore renforcé lorsqu'elles sont supportées par des corbeaux. Traitées avec un minimum de modelé, ce sont de véritables épures géométriques.

Dans le chœur, mais aussi sur les façades méridionale et septentrionale, Viollet-le-Duc place des gargouilles à figure humaine dont il situe l'apparition à la fin du XIII^e siècle. D'après les traces existantes, il restitue les consoles à têtes humaines ou animales sur lesquelles reposaient à l'origine les grandes gargouilles des contreforts.

Interprétations multiples de feuillages entourant un noyau géométrique à base carrée ou octogonale, les fleurons trapus et peu découpés, épanouis et laissant apparaître leurs pistils, se divisant en quatre feuilles largement ouvertes, ornés de crochets à têtes humaines ou franchement géométriques, règnent dans les parties hautes de la cathédrale, inspirés d'éléments encore en place ou véritables créations proches de l'Art nouveau.

Les réalisations des équipes de sculpteurs sont fidèles aux modèles remis par les architectes et l'on peut, presque toujours, mettre en regard projet et exécution. Ainsi trouve-t-on les gargouilles à deux réservoirs dans l'angle formé par la façade méridionale et le transept, les petites sirènes et les escargots dans le chœur, la gargouille coiffée d'un voile sur la façade septentrionale et la gargouille femme sur la façade méridionale, les gros animaux débonnaire au sommet des tours...

Selon sa conception du décor médiéval, Viollet-le-Duc a assez bien respecté les diverses époques de l'édifice en variant les modèles, mais surtout la densité et la proportion des réalisations. Cependant, malgré la variété quasi infinie des dessins d'animaux et de personnages fantastiques ou réalistes et de la sculpture décorative, il utilise des modèles récurrents de petits animaux, en particulier dans le chœur, aussi bien pour les rampants des pinacles et des gâbles des

contreforts que pour les petites gargouilles et ce décor floral varie peu, quelle que soit sa situation.

Restauration, création, les deux procédés se répondent sans cesse dans la sculpture ornementale de Notre-Dame de Paris. Viollet-le-Duc a parfaitement su puiser dans un corpus de modèles des XIII^e et XIV^e siècles et utiliser les vestiges encore en place pour recréer le décor idéal de la cathédrale. Indirectement, il justifie ses choix dans les différentes rubriques du *Dictionnaire*, lorsqu'il propose comme exemple d'une balustrade des années 1210-1220 celle de la galerie de la Vierge refaite, et qu'il illustre le commentaire sur la structure des galeries élevées après les années 1230 par un dessin de la galerie des Réservoirs complété par un animal fantastique, dont il précise que ce type de représentation peuplait les parties hautes des cathédrales du XIII^e siècle. Ces vignettes ne représentent jamais « l'état actuel » d'un élément mais toujours son « état restauré » idéal. Aussi ne connaît-on jamais avec certitude les dispositions d'origine des éléments dessinés. La rubrique « fleuron » est représentative de cette attitude de va-et-vient entre le réel et le supposé.

Plus que de restauration ou de création, on peut parler d'interprétation de modèles médiévaux, dont Viollet-le-Duc donne des dessins parfois proches de la réalité, parfois très personnels et déjà Art nouveau. Les bêtes fantastiques de la balustrade occidentale sont exemplaires de sa grande connaissance des bestiaires du Moyen Âge et de sa large part d'interprétation personnelle.

La diversité, la grande qualité plastique et la forte personnalité des dessins de Viollet-le-Duc, pour Notre-Dame de Paris, ne se retrouveront ni dans les projets pour la cathédrale de Clermont-Ferrand, ni dans ceux d'Amiens, où l'architecte reprend, en les affadissant, les modèles parisiens. C'est à Pierrefonds, mais avec plus de sérénité, que l'on retrouvera la même verve créatrice.

J.M.



Les sculpteurs ornemanistes de Notre-Dame de Paris

Onze ateliers de sculpteurs ornemanistes ont participé, ensemble ou successivement, au chantier de sculpture ornementale de la cathédrale, de 1846 à 1857. La plupart d'entre eux travaillent dans la mouvance du service des Monuments historiques ou sur des chantiers dirigés par des architectes attachés à la commission des Monuments historiques, comme Duban, Garrez, Lenormand, Lassus, Viollet-le-Duc, entre autres. Pyanet est le plus connu d'entre eux.

Dessins de Viollet-le-Duc pour des sculptures réalisées par :

- 1. Aubin.** Ph. J. Mayer
- 2. Cottebrune.**
Ph. J. Cadet, © CNMHS
- 3. Delafontaine.** Ph. J. Mayer
- 4. Lebègue.** Ph. J. Mayer
- 5. Marchant.**
Ph. J. Cadet, © CNMHS
- 6. Martrou.** Ph. J. Mayer
- 7. Lechesne.**
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Tous les dessins reproduits dans cet article sont conservés à la Médiathèque du patrimoine et de l'architecture.

Eugène Aubin

Nous ne savons rien des réalisations de ce sculpteur, hormis ses travaux à Notre-Dame où il succède à Dret. Il travaille dans le chœur, mais participe aussi à la sculpture du trumeau du portail de la Vierge, chapiteaux, feuillages et griffes du socle, et à celle des piscines des chapelles du chœur. Il est aussi l'auteur de la sculpture du maître-autel et des menuiseries du bâtiment du personnel.

Joseph-Jean Bies († 1847)

Il a travaillé sous la direction de Lenormand à Saint-Jacques de Dieppe et à Saint-Martin de Clamecy et a participé à la décoration de l'hôtel de ville de Paris. Il est recommandé par Lenormand.

Caudron jeune († 1848)

Il a étudié la sculpture des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles et a travaillé pour le service des Cultes aux cathédrales d'Orléans, de Bourges et d'Amiens. On lui doit une statue de Ducange commandée par la ville d'Amiens. Il ne faut pas le confondre avec Jacques-Eugène Caudron (1818-1865), élève de David d'Angers.

Léon Cottebrune

Il a travaillé pour Madame Adélaïde au château de Malmont, près de Randan, sous les ordres de Pascal-Lepage et pour les chapelles néogothiques du noviciat de Conflent et des Dames du Sacré-Cœur de Paris. Il est recommandé par A. Leclère et Visconti.

Constant Delafontaine

Il travaille avec Duban au château de Blois, avec Danjoy à la cathédrale de Meaux, avec Garrez à l'église de Moret-sur-Loing, avec Vaudoyer aux Arts-et-Métiers, avec Letaraoui au collège de France, avec Godde à l'hôtel de ville de Paris, avec Visconti à la fontaine Molière. Il collabore aussi aux travaux de sculpture de Saint-Vincent-de-Paul, de Saint-Gervais et de Saint-Louis-en-L'Isle. Il est recommandé par Viollet-le-Duc et Lassus.

Dret († 1849)

Succède à Caudron, dont il est l'élève, en février 1848, mais meurt l'année suivante.

Lebègue

Élève de Fessard. Il travaille à Blois et au Palais des beaux-arts sous la direction de Duban, à l'arc de triomphe de l'Étoile, au quai d'Orsay, à la Madeleine et au palais Bonaparte. Il est recommandé par plusieurs membres de l'Institut.

Numa et Paul Lechesne

Ils ont décoré les façades de plusieurs maisons parisiennes, la Maison dorée, rue Laffite (cité des Italiens), les maisons situées 8 rue de Laval, rue d'Hauteville, rue Fontaine-Saint-Georges et rue des Martyrs. Ils sont les auteurs du décor néo-renaissance de l'hôtel construit par Édouard Renaud place Saint-Georges, en 1840. En 1860, Viollet-le-Duc les choisit pour la restauration de la salle synodale de Sens et pour l'exécution du monument commémoratif du voyage du couple impérial à Alger qui ne sera jamais réalisé. À Notre-Dame, ils travaillent aussi pour le décor de la sacristie. Ils sont recommandés par le député du IX^e arrondissement, d'Eichthal, et l'architecte Froelischer.

Les frères Marchant

On ne connaît rien de leurs carrières. Ils sont recommandés par M. Lassalle, député de la Gironde. À Notre-Dame, outre les travaux de sculpture décorative, ils sont les auteurs de plusieurs autels et retables pour les chapelles Saint-Georges, de la Vierge, Saint-Louis, du Sacré-Cœur, Saint-Germain et Saint-Joseph. On leur doit aussi les griffes des bases des grosses piles du chœur.

Pierre Martrou

Ce sculpteur ornementaliste collabore avec Duban à Blois, travaille à l'hôtel de ville de Paris, à l'arc de triomphe de l'Étoile et au palais d'Orsay. Pour Viollet-le-Duc, il réalise l'écusson aux armes de la Pologne qui se trouve au-dessus de la porte de l'école Polonaise, boulevard du Montparnasse. Il est recommandé par Leprévost, Ludovic Vitet, Duban, Prosper Mérimée et le marquis de La Borde.

Victor Pyanet (1796-† ?)

Cet artiste est associé, dès 1843, aux travaux des monuments historiques. On le trouve sur les chantiers de l'église de Louviers, de la Sainte-Chapelle, sous la direction de Duban et Lassus, de Sainte-Cécile d'Albi avec Daly. Il travaille avec Viollet-le-Duc à Saint-Nazaire de Carcassonne, à l'église de Poissy et à Notre-Dame. Il est bien implanté dans le milieu archéologique puisqu'il est, avec Viollet-le-Duc, Abadie, Boeswillwald, Denuelle, Geoffroy-Dechaume, Pascal et plusieurs archéologues, membre de l'éphémère société d'Archéologie nationale, fondée en 1848 par Lassus. Il travaille aussi avec cet architecte à Saint-Jean Baptiste de Belleville. À Saint-Séverin, il participe à la mise en place du portail provenant de Saint-Pierre-aux-Bœufs et au décor du retable de la chapelle de la Vierge. Avec Lechesne, il est l'auteur de la sculpture d'ornement de Sainte-Clotilde. Il réalise le buffet d'orgue et la chaire à prêcher de Saint-Eustache, participe avec Geoffroy-Dechaume à la réalisation de la châsse de sainte Radegonde pour le monastère de la Sainte-Croix de Poitiers et, avec Préault, au tombeau de l'abbé de L'Épée à Saint-Roch, d'après les dessins de Lassus.

Thiébault

L'atelier de Thiébault, qui a travaillé à la Madeleine, au palais d'Orsay et, avec Duban, au Palais des beaux-arts, est composé de Hayon, Corbel – qui travaille avec Viollet-le-Duc à l'église Notre-Dame de Beaune –, Parfait, Pelletier, Baudeville, Court et Kaeskovers.

Les peintures murales

François Macé de Lépinay
conservateur général du patrimoine

1. *De plâtre et d'or, Geoffroy-Dechaume, sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, L'Isle-Adam, musée Senlecq, 1998-1999. La restauration de la sculpture de Notre-Dame de Paris a été traitée par Fr. Macé de Lépinay, pp. 157-171.

2. *Nous n'avons pas retrouvé pour l'instant la date exacte de ce forfait. Tout est encore en place lorsque Marcel Aubert rédige sa monographie, en 1919, mais tout a « récemment » disparu, lorsque Pierre Joly donne la sienne (s.d., après 1951).*

3. *Chapelles de Notre-Dame de Paris, Peintures murales relevées par M. Ouradou et exécutées sur les cartons de E. Viollet-le-Duc*, Paris, 1868 et 1870, p. 5.

4. **F. Loyer**, « Viollet-le-Duc et le décor peint », dans catalogue *Viollet-le-Duc*, 1980, p. 322.

5. *C'est sur le chantier de la Sainte-Chapelle, où il travaille, dès 1840, sous l'autorité de Duban et de Lassus, que Viollet-le-Duc va pouvoir étudier la peinture décorative du XIII^e siècle – encore très lisible au moment où débent les travaux – et c'est son expérience de décorateur pour les cérémonies du mariage de l'Empereur (1853) et du baptême du Prince impérial (1856) qui va l'aider à mettre au point le système qu'il exposera dans son Dictionnaire (1854-1868) et ensuite dans Les Peintures murales de Notre-Dame.*

6. *Ibid.*, p. 6.

7. **[M. Ouradou]**, *Journal rédigé par l'inspecteur en chef des travaux de restauration de la métropole*, 30-IV-1844/19-XI-1865, Médiathèque du patrimoine, manuscrit. Voir, par ex., au 14-VII-1860 ou au 29-VIII-1861.

8. **E. Viollet-le-Duc**, *op. cit. supra*, p. 10.

9. *Ibid.*, p. 8.

Si l'œuvre de Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Paris a fait l'objet d'une littérature considérable, c'est surtout son travail d'architecte restaurateur qui a retenu l'attention. Son rôle dans la restitution de la statuaire et de la sculpture décorative, déjà bien souligné lors de l'exposition du Grand Palais en 1980, a été précisé lors de la récente exposition Geoffroy-Dechaume¹. En revanche, son intervention dans le domaine du décor peint, à peine évoquée jusqu'à aujourd'hui, reste encore assez mal perçue.

Deux raisons à cela : ce décor, très vite obscurci par la pollution, a beaucoup perdu de son pouvoir de séduction. Oublié, méprisé même, il a par la suite été largement mutilé, puisque c'est au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, semble-t-il², que l'on a fait disparaître les peintures décoratives des bras du transept et des chapelles latérales de la nef, dans l'indifférence générale...

Les opérations de nettoyage et de restauration des chapelles du chœur, menées au cours des dernières années par le service des Monuments historiques, n'en sont qu'à leur début. Elles sont d'ores et déjà l'occasion de redécouvrir la qualité de ce décor peint et de rappeler les circonstances de sa commande et de son exécution ; et d'abord de s'interroger sur le sens que Viollet-le-Duc avait voulu lui donner.

Une cathédrale polychrome

« Souvent nous avons entendu faire cette question : les grandes cathédrales françaises élevées pendant le moyen âge étaient-elles décorées, à l'intérieur, de peintures ? [...] Pour nous, nous n'hésiterions pas à répondre : oui, la peinture devait compléter l'harmonie décorative de ces grands vaisseaux. »³ Dès les premières lignes des *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris* (1868-1870), Viollet-le-Duc tient à justifier le parti qu'il vient d'adopter. Craint-il des réactions hostiles à l'égard des métamorphoses en cours dans la cathédrale ? Nous ne le pensons pas : depuis les envois de Rome de Labrousse (1829) et le fameux mémoire d'Hittorf sur *L'architecture polychrome chez les Grecs* (1830), « le rôle de la couleur de l'architecture n'était plus contesté. C'était même devenu une mode. »⁴

Pour Viollet-le-Duc, la peinture décorative n'est pas tant faite pour raconter des histoires que pour magnifier l'architecture par la couleur⁵. Dans les nefs, écrit-il, « toutes les parties planes sont remplacées par des verrières, c'est-à-dire par une tapisserie colorée translucide. Il est évident que ce système ne comportait pas de peintures à sujets, mais l'apposition de tons sur ces membres d'architecture divisée, qui pussent faire valoir leur fonction et leur forme. »⁶ Ainsi, dès le début des années 1860, Viollet-le-Duc fait-il peindre en couleurs les nervures et dorer les clefs de plusieurs travées de voûtes (ces dorures subsistent seules) ; *Le Journal des travaux de Notre-Dame*⁷ donne quelques mentions à ce sujet. Seules les chapelles latérales, avec leurs murs unis « d'apparence maussade »⁸ obligent à aller plus loin. Il s'agit alors de faire contrepoint à la lumière colorée des vitraux et cela, sans brutalité, grâce à l'introduction de ce que Viollet-le-Duc appelle les « tons rompus et non tons salis, ce qui est fort différent. »⁹ Le chantier de Notre-Dame, avec ses vastes espaces mais surtout ses vingt-trois chapelles latérales, va lui permettre de mettre cette théorie en application.

Le schéma général est partout le même. Chaque chapelle est divisée en trois zones : le soubassement, jusqu'à environ 2 m du sol – et incluant donc l'autel –, traité en ton sombre et à motifs denses ; le haut des murs, jusqu'à la voûte, traité en ton plus clair avec semis de chiffres ou de meubles héraldiques ; et la voûte elle-même, en faux ciel avec nervures peintes. Les chapelles latérales du chœur, prééminentes, sont toutefois enrichies de scènes historiées formant retables au-dessus des autels et illustrant la vie des saints auxquels elles sont consacrées. Mais ces compositions archaïsantes, refusant toute perspective, constituent autant de « plans fixes » simplement juxtaposés. L'art se veut, ici, d'abord

Page de droite :
Chapelle d'axe Notre-Dame des Sept Douleurs. Détail du nettoyage de la voûte.
Ph. Anna Senac.





1.



2.



4.



5.



3.



6.

Figure 1
Chapelle Notre-Dame des Sept Douleurs. Détail des chapiteaux, avant et après dépoussiérage.

Figure 2
Chapelle Saint-Georges, peinture murale de Louis Steinheil. Après restauration.

Figure 3
Chapelle Saint-Marcel, peinture murale de Théodore Maillot. Avant restauration.

Figure 4
Chapelle Notre-Dame des Sept Douleurs, peinture sur le mur gauche d'Auguste Perrodin. Après restauration.

Figures 5 et 6
Chapelle Saint-Georges.
En haut : détail des écaillages laissant apparaître une sous-couche rouge ayant entraîné, par sa fragilité, la chute des glacis superposés.
En bas : détail après restauration.

Figure 7
Chapelle Saint-Georges, détail de la peinture de L. Steinheil. Après restauration.

Figure 8
Chapelle Notre-Dame des Sept Douleurs, détail de la peinture d'Auguste Perrodin. Après restauration.



7.



8.

10. **C. Sauvageot**, *Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné*, Paris, 1880, chap. XXVI (dessins non exposés et dessins disparus), p. 105.

11. *Médiathèque du patrimoine, fonds de l'agence de Notre-Dame*, inv. 37020 à 37940 et fonds Viollet-le-Duc, inv. 01734, 5, 5 bis, 6 et 7, 04360 et 04399.

12. *Journal des travaux*, op. cit. supra. Juillet 1864 : chapelle Sainte-Anne. Septembre 1864 : chapelle Saint-Joseph. Octobre 1864 : chapelle du Sacré-Cœur. Novembre 1864 : chapelle des Âmes du Purgatoire.

13. **Viollet-le-Duc**, op. cit., p. 10.

14. *Les noms des praticiens nous sont, quant à eux, inconnus mais la récente restauration de la chapelle Saint-Georges a permis de retrouver, dissimulées derrière une moulure de la voûte, les signatures « Charles Pinot (?) 1867 » et « Jules Jamet (?) pinxit » qui pourraient appartenir à deux d'entre eux. Cf. Anna Senac, « Rapport concernant la restauration des décors XIX^e siècle de la chapelle Saint-Georges », 1997-1998.*

15. **Stuart Durant**, « Notre-Dame, les peintures murales », dans *E. Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Paris, Académie Editions, 1980, pp. 41-45.

16. **Olivier Poisson** nous a signalé le cas des peintures de l'église d'Aigüeze (Gard) pour lesquelles la référence à Notre-Dame de Paris est explicite. Cf. **Chanoine Jouen**, *Aigüeze*, Rouen, 1911, p. 42, note 1.

17. **Viollet-le-Duc**, op. cit. supra, p. 10, indique que la décoration des chapelles a pu être réalisée grâce aux dons regroupés par l'archiprêtre, l'abbé de Place, et que chaque chapelle coûtait environ 3 400 francs.

18. Aucune mention aux Arch. nat., F21.

19. Cf. *Chronique des arts et de la curiosité*, 3 mars 1872, p. 160.

20. Il n'existe pas encore de monographie relative à Louis Steinheil (1814-1885). Voir à son sujet l'article d'**A. Darcel** dans *G.B.A. 1885-II*, pp. 61-73 et **C. Piel**, dans *L'achèvement de la cathédrale de Limoges au XIX^e siècle*, Limoges, 1988, pp. 63-75.

21. Arch. nat., F21 182.

lisible et pédagogique, et les inscriptions, présentes partout, ajoutent encore à leur efficacité didactique.

La réalisation de ce programme décoratif demande un travail préparatoire conséquent : esquisses, mises au point de chaque motif, agrandissement pour exécution. Une partie seulement de la documentation figurée nous est parvenue : « Parmi les dessins disparus, écrit Sauvageot¹⁰, nous devons rappeler les cartons des peintures murales des chapelles de la cathédrale de Paris, quarante-cinq motifs environ, tracés de grandeur d'exécution. Ces cartons [...] ont été reproduits avec une grande fidélité par Monsieur Ouradou... » Mais nous possédons, à défaut de ces derniers, les dessins de la main de Viollet-le-Duc – esquisses à la plume ou au lavis et plus souvent poncifs – conservés à la Médiathèque du patrimoine¹¹ et qui nous éclairent sur la genèse de cette réalisation considérable.

L'exécution proprement dite des peintures nous est hélas très mal connue : *Le Journal des travaux* s'arrête en 1865, alors que la réalisation n'a fait que commencer dans quelques chapelles¹² et l'on peut penser qu'elle s'étendit sur les années 1864-1868. Viollet-le-Duc apporta en tout cas le plus grand soin à la technique d'exécution, en particulier pour l'apprêt « à peine attaquable au ciseau »¹³, réalisé suivant le procédé Courtin¹⁴.

Nous ne nous étendons pas ici sur les innombrables combinaisons colorées et motifs décorés, d'une extraordinaire variété d'inspiration, mis en œuvre dans ces chapelles : on les retrouve fidèlement reproduits dans les planches de la publication de 1868-1870. On y distinguera sans peine des emprunts au répertoire byzantin, roman ou mauresque, le plus souvent profanes, généralement stylisés à l'extrême et dont certains annoncent, avec trente ans d'avance, les recherches du Modern Style. Stuart Durant a noté avec sévérité qu'ils ne sont en tout cas « ni exacts au sens archéologique le plus strict, ni réussis dans leur éclectisme rappelant les œuvres anglaises contemporaines »¹⁵, pour leur reconnaître cependant une « verve indéniable ». Notons du moins que la postérité de cette formule décorative sera considérable dans la France entière, au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale¹⁶. Viollet-le-Duc lui-même en utilisera les acquis et, curieusement, l'adaptera à l'architecture civile. Les chantiers de Notre-Dame pourront être mis en parallèle avec ceux de Pierrefonds ou de Roquetaillade.

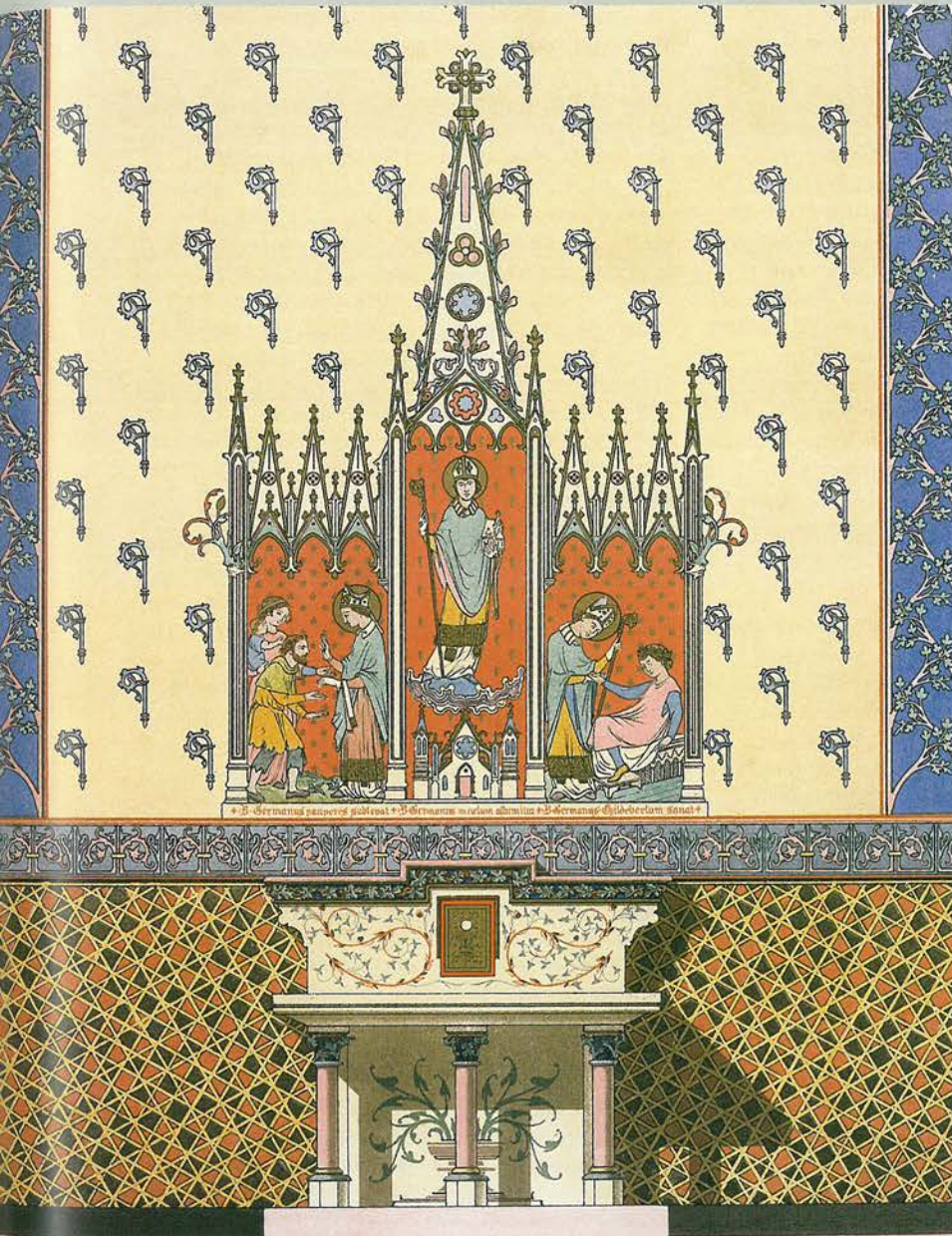
Les collaborateurs de Viollet-le-Duc : les chapelles du chevet

Viollet-le-Duc fut-il critiqué pour s'être attribué la décoration intérieure de Notre-Dame ? Fut-il pris par le temps et empêché de mener l'opération à son terme ? Eut-il au contraire, dès l'origine, l'intention de partager la tâche ? Toujours est-il que les trois chapelles triples du chevet reçurent un traitement particulier. Alors que l'État était resté presque étranger au financement des opérations¹⁷, on le voit participer à la dépense pour les chapelles Saint-Marcel et Saint-Georges où les artistes Théodore Maillot et Louis Steinheil sont désignés pour peindre un mur. Pour la chapelle d'axe, curieusement, nous n'avons pas trace d'une intervention de l'État¹⁸. Si l'on en croit la *Chronique des Arts*¹⁹, c'est l'archiprêtre de la cathédrale, l'abbé de Place, qui aurait été à l'origine de la désignation d'Auguste Perrodin.

Louis Steinheil à la chapelle Saint-Georges

En juin 1865, l'archevêque de Paris écrit au ministre de la Maison de l'Empereur pour lui demander de confier la décoration d'un mur de la chapelle Saint-Georges à Louis Steinheil²⁰. L'artiste est depuis longtemps un peintre et dessinateur spécialiste de la restauration des églises et, comme Geoffroy-Dechaume auquel il est allié, c'est l'un des plus proches collaborateurs de Viollet-le-Duc. La commande officielle lui est passée le 29 octobre 1866, pour 8 000 francs²¹.

Les travaux traînent un peu en longueur et le ministre s'en inquiète à deux reprises. Enfin, Viollet-le-Duc peut annoncer, le 7 septembre 1872, que ceux-ci sont complètement terminés et donnent « les meilleurs résultats ». Cette dernière appréciation ne sera pas complètement partagée par Paul de Saint-Victor, expert désigné par le ministre pour juger de la bonne exécution de la commande : « Ce qui frappe à première vue dans cette composition singulière, c'est l'importance exagérée donnée par l'artiste aux spectateurs du combat, tandis que son héros, reculé et vu à distance, est réduit à la dimension d'une figure secondaire. Il y a là, certainement, une faute de convenance [...]. Comme critiques de détail, ajoute-t-il, j'ai noté la pauvre invention du monstre, sorte de batracien gigantesque, sans grandeur et sans caractère. » D'autres figures ne sont pas épargnées. Mais, « ces réserves faites, la peinture de Louis Steinheil n'est pas sans mérite et il faut lui savoir gré de sortir, en quelques parties, de la routine médiocre du tableau d'église [...] La petite figure de saint Georges a de l'élan et du caractère [...] La silhouette rêveuse de la jeune princesse est d'une délicate élégance. Ce qu'il faut louer, aussi, c'est la simplicité tranquille de l'exécution, ni trop brillante, ni trop pâle, en parfait accord avec la grande architecture qui l'encadre. » En définitive, cette appréciation nous paraît assez méritée : Steinheil semble avoir conçu sa peinture murale comme une miniature agrandie, pleine de détails raffinés ou poétiques, mais l'ensemble y perd en monumentalité.



1.



2.



3.

Figure 1
Chapelle Saint-Germain.
Relevé d'une peinture effectué
par M. Ouradou.

Figures 2 et 3
Détails ornementaux
des relevés de peinture murale
effectués par M. Ouradou.

22. Arch. nat., F21 159.

23. Ph. de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts 1883-1889*, rééd. Athéna, 1979, t. I, p. 102.

24. *S'agit-il de Nicolas-Sébastien Mailliot, né en 1781, connu comme restaurateur de tableaux du Louvre, ou de Charles-Désiré Mailliot, né en 1819 ?*

25. *Né à Bourg-en-Bresse en 1834, mort à 53 ans, Perrodin avait été l'élève de l'École des beaux-arts de Lyon, alors dirigée par Bonnefond.*

26. Ch. Jarrin, A. Perrodin, *Annales de la société d'émulation (...) de l'Ain*, t. XX, 1887, pp. 290-307.

27. « Je ne croyais pas qu'on pût à notre époque retrouver avec autant de bonheur cette pureté idéale de lignes, cette transparence de couleurs dont les moines italiens semblaient avoir enseveli le secret dans leurs cloîtres », cité par Ch. Jarrin, op. cit., pp. 292-293.

Théodore Mailliot à la chapelle Saint-Marcel

Théodore Mailliot demanda lui-même à être chargé de la décoration de la chapelle Saint-Marcel sur la recommandation de l'archevêque et de Viollet-le-Duc. Sa candidature était parfaitement légitime : élève de Drolling et de Picot, premier Grand Prix de Rome en 1854, il exposait au salon, depuis 1852, des tableaux d'histoire religieuse qui le préparaient tout à fait à ce genre de tâche. Le travail lui fut commandé le 29 avril 1867, pour la somme de 12 000 francs²², soit 50 % de plus que Steinheil. Cet écart s'explique sans doute par la disparité des surfaces à traiter. Mailliot devait en effet peindre, sur trois registres, l'Apothéose du saint, la translation de ses cendres et deux de ses miracles, ainsi que des compositions moindres, sous les croisées. Les miracles furent par la suite abandonnés pour des bustes de saint Éloi, sainte Aure, sainte Geneviève et saint Germain et les scènes sous les fenêtres, remplacées par des monogrammes. En 1868, moins de dix-huit mois plus tard, l'œuvre est achevée et recueille les éloges de Th. Dubois, expert désigné par le chef de la division des travaux d'art.

À la différence des parois peintes par Perrodin et Steinheil, la peinture de Théodore Mailliot pour la chapelle Saint-Marcel n'a pas encore été restaurée. L'obscurité de la chapelle, exposée au nord-est, et l'extrême encrassement de sa surface intérieure rendent toute photographie difficile, comme toute tentative de jugement objectif périlleuse ! Il semble toutefois possible d'affirmer que la composition lisible et forte, le refus de la perspective illusionniste et le coloris sobre utilisant des à-plats dénotent une parfaite compréhension des exigences de la peinture murale telle que la concevait Viollet-le-Duc. L'œuvre eut d'ailleurs du succès et Th. Mailliot fut décoré de la Légion d'honneur en 1870. Le marquis de Chennevières choisira l'artiste, quelques années plus tard, pour décorer la chapelle Sainte-Geneviève du Panthéon et écrira « qu'il lui était désigné par les naïves et délicates peintures de sa chapelle de Notre-Dame. »²³

Mailliot l'Ainé et Auguste Perrodin à la chapelle Notre-Dame des Sept Douleurs

La chapelle d'axe de la cathédrale Notre-Dame avait seule conservé un peu de son décor médiéval : sur le mur de droite, une peinture du XIV^e siècle représentant la Vierge sur son trône, tenant l'Enfant Jésus, avec, à ses côtés, saint Denis et l'évêque Matiffas de Buci en prière. Le tombeau de cet évêque était jadis placé immédiatement au-dessous. Viollet-le-Duc conserva cette peinture insigne. Et c'est vraisemblablement lui qui la fit restaurer par « Mailliot l'Ainé »²⁴. Comme souvent à l'époque, cette restauration se traduisit en fait par une restitution radicale qui ne laissa pas subsister grand-chose d'authentique. La peinture ancienne fut en outre encadrée de peinture décorative à semis, dans la continuité de ce que Viollet-le-Duc avait voulu dans les autres chapelles.

Pour le mur situé en face (à gauche), c'est donc l'archiprêtre de la cathédrale qui fit appel à Auguste Perrodin²⁵, artiste bien oublié aujourd'hui ; sa personnalité et sa carrière, plus intéressantes qu'on pourrait le croire, ont été pourtant

cernées par la notice nécrologique que lui a consacrée Charles Jarrin en 1887²⁶. Employé par Flandrin sur le chantier de la décoration de Saint-Germain-des-Prés, il s'y distingua sans doute car « on ne s'étonnera point là quand un peu plus tard Viollet-le-Duc, entreprenant de restaurer Notre-Dame, confia à Perrodin la part la plus enviée à coup sûr et la plus difficile peut-être de l'immense tâche nécessairement collective. » Et le biographe de continuer : « Ce qu'il a signé de son nom sur les parois de la première église de France est ce qu'il a fait de meilleur. » Il avait à décorer le mur gauche de la chapelle d'axe dédiée à Notre-Dame des Sept Douleurs. Il y peignit six sujets : *La rencontre de Jésus portant sa croix et de sa mère*, *Le Crucifiement*, *La Descente de croix*, *La Communion*, *La Mort* et, au-dessus, *Le Couronnement de la Vierge*. À la différence de ses confrères, il adopta un style résolument archaisant, avec de très fortes réminiscences péruginiques et détacha le registre supérieur sur fond d'or.

Le clergé confia également à Perrodin la réalisation de deux ensembles, aujourd'hui disparus. Dans le transept nord, alors chapelle Saint-Étienne, il peignit trois scènes de la vie du saint au-dessus de l'autel et, à droite et à gauche, les principaux évêques de Paris. Dans le transept sud, où un autel était consacré à la Vierge, il réalisa, d'un côté des scènes de la vie de la Vierge et de l'autre, douze rois, prophètes ou docteurs qui l'ont célébrée. Le peintre donna à ces derniers, dans la tradition des grands chantiers de l'époque, les traits de Monseigneur Darboy, de Viollet-le-Duc. Dans la salle capitulaire, Perrodin peignit les parois intérieures de l'armoire des reliques de la Passion, où il représenta huit épisodes de la vie de Saint Louis. L'appréciation très élogieuse de l'architecte de Notre-Dame sur ces travaux²⁷ et la bienveillante admiration de Paul de Saint-Victor ou de la princesse Mathilde ne suffirent cependant pas à assurer le succès de Perrodin, trop peu soucieux lui-même de sa carrière qui fut cependant bien remplie : il travailla aussi à Troyes, à Caen (abside de Saint-Pierre) ou à Rouen (Saint-Hilaire) comme à Lyon (Saint-Denis) ou à Vaux-le-Vicomte... De cette œuvre abondante et à l'époque estimée, beaucoup a disparu ; le reste a souffert d'un siècle d'abandon et de poussière. Un bilan s'impose aujourd'hui, s'il en est encore temps...

La restauration

Les années d'après-guerre ayant vu disparaître l'ensemble du décor peint du transept et des chapelles latérales de la nef, les années récentes ayant été marquées par un oubli progressif des chapelles du chœur, aujourd'hui trop rarement accessibles au public, il convenait d'inverser la tendance et de faire redécouvrir aux visiteurs la brillante polychromie voulue par Viollet-le-Duc.

La conservation régionale des Monuments historiques d'Île-de-France a fait procéder, depuis 1992, au nettoyage complet et à la restauration des voûtes, des colonnes et des parois des trois chapelles Notre-Dame des Sept Douleurs (A. Senac, sauf la peinture *XIV^e* siècle restaurée par Cl. Brochu), Saint-Georges (A. Senac) et Saint-Guillaume (G. Gaultier).

Les peintures décoratives souffraient d'un empoussièrlement particulièrement spectaculaire sur les parties horizontales et les mouluratures, d'un très fort encrassement, de coulures et de décollements et, du côté des fenêtres, d'une perte presque complète de la matière picturale qui a nécessité une restitution poussée. Les parois peintes par Maillot, Perrodin et Steinheil ont donné lieu à des interventions classiques, en conservation. Les plus grandes difficultés rencontrées par les restaurateurs ont été liées aux pertes d'adhérence de la couche picturale par l'effet des fuites provenant des toitures et des infiltrations. Le résultat d'ensemble est spectaculaire et fait espérer la reprise et la poursuite de ces travaux jusqu'à leur terme²⁸.

C'est sans doute au service des Monuments historiques qu'il faut attribuer l'initiative et, en tout cas, l'autorisation du « grattage à blanc » des parois intérieures du transept et des chapelles latérales de la nef, au lendemain de la dernière guerre : il fallait faire de la place pour raccrocher les « Mays », jadis bannis de la cathédrale par Viollet-le-Duc²⁹. C'est actuellement le même service qui fait restaurer les décors peints des chapelles du chœur ! On peut déplorer ces « mouvements de pendule », révélateurs des fluctuations du goût... et de la doctrine.

Aujourd'hui, cependant, la cathédrale semble avoir trouvé son état d'équilibre³⁰. L'irruption discrète de la création contemporaine, souhaitée par le clergé³¹, n'a pas remis en cause un consensus qui semble désormais de règle. Le *XXI^e* siècle verra-t-il se produire de nouvelles remises en cause ?³² Souhaitons du moins que les peintures murales de Viollet-le-Duc n'en soient plus jamais les victimes. Cohérentes et fortes, « fruit non d'une société croyante mais d'un homme seul »³³, elles sont peut-être aussi, et en cela même, d'un étonnant modernisme...

F.M. DE L.

28. *La restauration des peintures murales de la chapelle Saint-Denis vient de commencer (février 2000).*

29. *Les huit derniers tableaux (sur les vingt-six présents au début des travaux de Viollet-le-Duc) avaient été retirés le 28 août 1862. Cf. Journal des travaux.*

30. *Si la Commission supérieure des Monuments historiques, dans sa séance du 4 janvier 1993, avait accepté le principe du raccrochage de quinze « Mays », dans la nef, aucune suite ne fut donnée au projet, au nom de la cohérence de l'œuvre de Viollet-le-Duc. Voir B. Foucart, « Querelle des Mays de Notre-Dame », *Connaissance des arts*, septembre 1993, pp.57-58.*

31. *Rappelons l'installation, au cours des dernières années, du nouveau maître-autel à la croisée du transept, par Touret et, au-dessus de l'autel de Robert de Cotte, de la croix et de la « gloire » de l'abside, dues à Marc Couturier.*

32. *La question de la clôture du chœur pourrait se poser. Sa dérestauration « en recherche de sa polychromie d'origine » était encore récemment à l'ordre du jour. Mais son simple dépoussièrage, réalisé pour Noël 1999, vient de révéler la beauté de ses couleurs du *XIX^e* siècle, parfaitement accordées au décor peint des chapelles latérales. Il faudra, cette fois, réfléchir à deux fois avant de se lancer dans une opération sans retour !*

33. *S. Durant, op. cit. supra, note 15, p. 45.*

Remerciements

à tous ceux qui nous ont aidé dans la préparation de cet article, et spécialement J. Mayer, C. Piel, A. Senac, O. Poisson et J.-D. Pariset.

La querelle des vitraux

Page de droite

Maquette de Valentine Reyre pour Notre-Dame de Paris. Détail de la rose, illustration d'un verset du Credo, La Nativité, 1935. Ph. Taillefert

L'affaire s'échelonna sur trente ans, de 1935 à 1965, avec des temps forts, des interruptions et des revirements. Elle monopolisa de nombreuses énergies et embrasa le milieu des érudits, des historiens d'art, des artistes et le service des Monuments historiques mais gagna également le grand public. La violence de la querelle fut à la hauteur de l'enjeu du débat : le problème de la création contemporaine dans des édifices anciens, celui de l'insertion de l'art moderne dans les monuments historiques. La cathédrale Notre-Dame, monument emblématique s'il en est, fut le révélateur, le catalyseur de la polémique nouvelle.

Caroline Piel

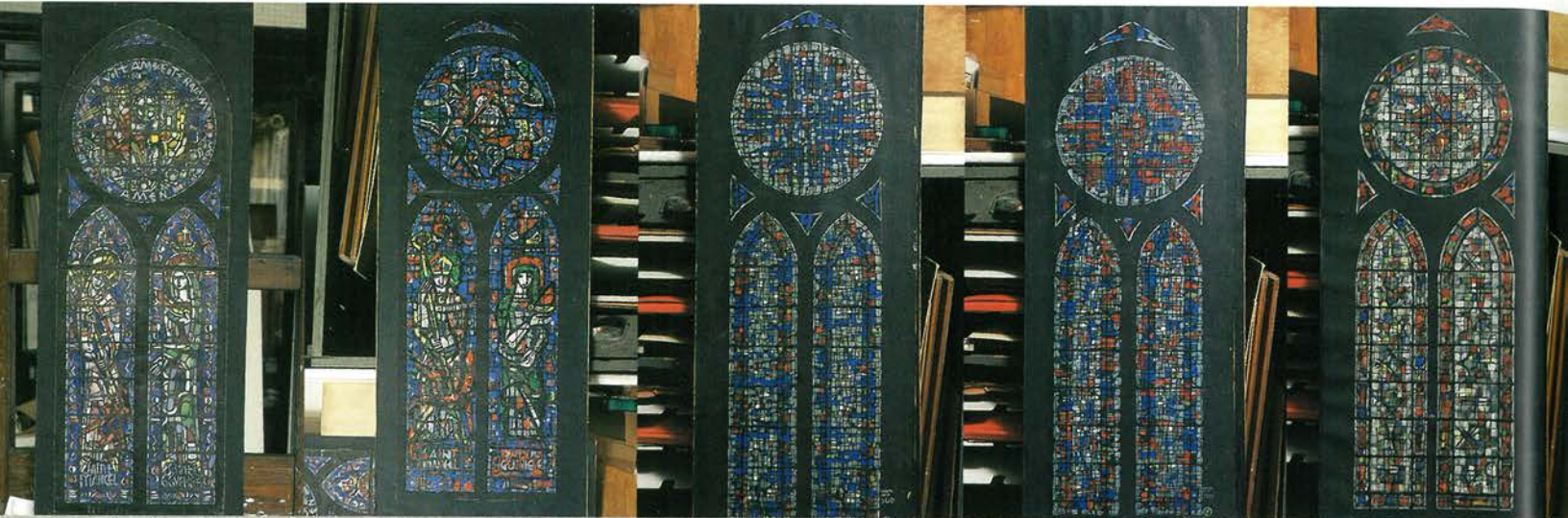
conservateur en chef des Monuments historiques

L'initiative

À l'origine, un groupe de peintres verriers parisiens, qui devait exécuter des vitraux pour l'Exposition internationale de Paris de 1937, proposa de réaliser une œuvre d'ensemble qui pourrait, si l'administration des Beaux-Arts l'en jugeait digne, prendre place dans les fenêtres hautes de la nef de la cathédrale. Le projet consistait en fait à remplacer les vitreries du XIX^e siècle mises en place par Viollet-le-Duc et réalisées par le verrier Coffetier dans les années 1855-1860. Ces grisailles étaient venues garnir les baies dont les vitraux du XIII^e siècle (1235-1245) avaient été enlevés, vers 1753, sur ordre du Chapitre, désireux de faire pénétrer abondamment la lumière dans la nef. Inspirées des grisailles de la cathédrale de Bourges, puisque aucun modèle ne subsistait à Notre-Dame, les vitreries de Viollet-le-Duc étaient critiquées, à la fois pour leur manque d'intérêt sur les plans historique et esthétique, et surtout pour la lumière blafarde qu'elles diffusaient dans l'édifice. Cette proposition des maîtres verriers, soumise à la Commission du 20 mars 1935, fut jugée intéressante et digne d'être encouragée, mais aucun engagement ne fut pris pour autant. La décision fut sagement reportée après l'exécution des vitraux et leur présentation à l'exposition.

Sur le principe, cette affaire souleva immédiatement les réserves de Ruprich-Robert, vice-président de la Commission qui, le 25 mars, dans un courrier au directeur général des Beaux-Arts, G. Huisman, fit valoir que le projet de supprimer des grisailles en bon état pour encourager des artistes ne lui semblait pas conforme à la mission des Monuments historiques, que l'acceptation d'une telle proposition risquait de créer une obligation morale envers les artistes, que l'obtention d'une qualité et d'une harmonie nécessaires à Notre-Dame était difficile à réaliser dans de pareilles conditions. Enfin, il conclut : « J'estime que cet édifice ne peut être le champ d'une expérience qui n'est pas indispensable. » Le débat commençait...





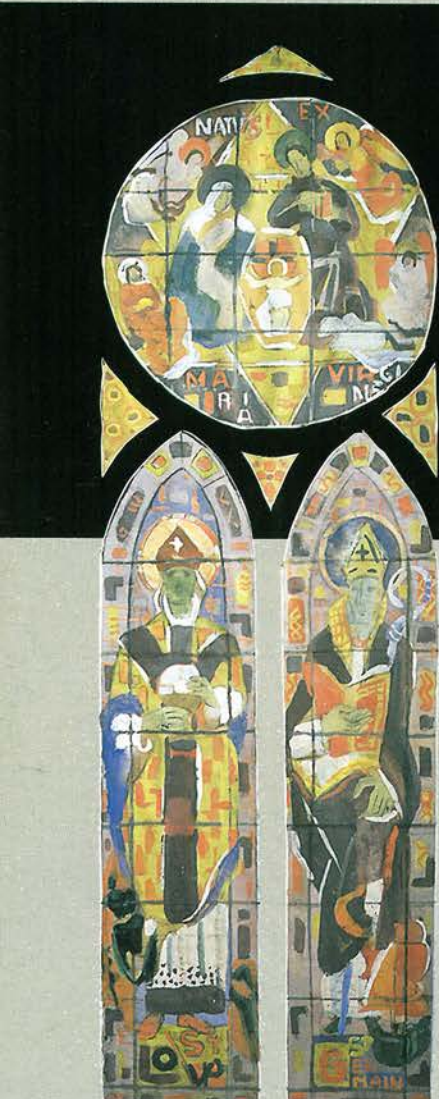
1.

2.

3.

4.

5.



8.



9.



10.

Figure 1
Maquette de Jacques Le Chevallier, 1935. Saint Marcel et sainte Geneviève dans les deux lancettes, illustration d'un verset du Credo, La Trinité, dans la rose.

Figure 2
Deuxième maquette figurative de Jacques Le Chevallier, 1953. Saint Marcel et sainte Geneviève dans les deux lancettes.

Figures 3/4
Maquettes abstraites de Jacques Le Chevallier, 1961.

Figure 5
Première maquette pour une verrière géométrique colorée de Jacques Le Chevallier, 1961.

Figure 6
Esquisse de coloration d'ensemble par Jacques Le Chevallier, 1961.

Figure 7
Esquisse d'ensemble des verrières, par Jacques Le Chevallier, 1961.

Figure 8
Maquette de Jean Hebert-Stevens, 1935. Saint Loup et saint Germain dans les deux lancettes, illustration d'un verset du Credo, La Nativité, dans la rose.

Figure 9
Maquette de Valentine Reyre, 1935. Sainte Clotilde et saint Martin dans les deux lancettes. Ph. Taillefert

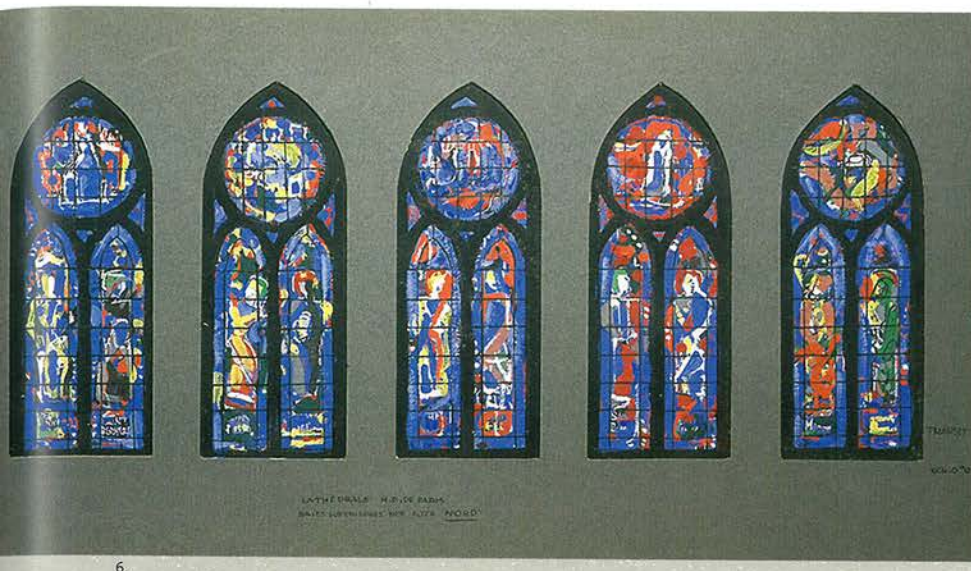
Figure 10
Jacques Le Chevallier, dans son atelier en 1965, travaillant d'après une maquette sur l'un des vitraux de Notre-Dame. D.R.

Figure 11
Vitrail de l'agneau mystique, détail de la rose, Jacques Le Chevallier, 1937.

Figure 12
Vitrail de saint Marcel, détail d'une lancette, Jacques Le Chevallier, 1937.

Figure 13
Vitrail de sainte Radegonde, détail d'une lancette, Jean Hebert-Stevens, 1937.

Photographies M. Hérold sauf mentions contraires



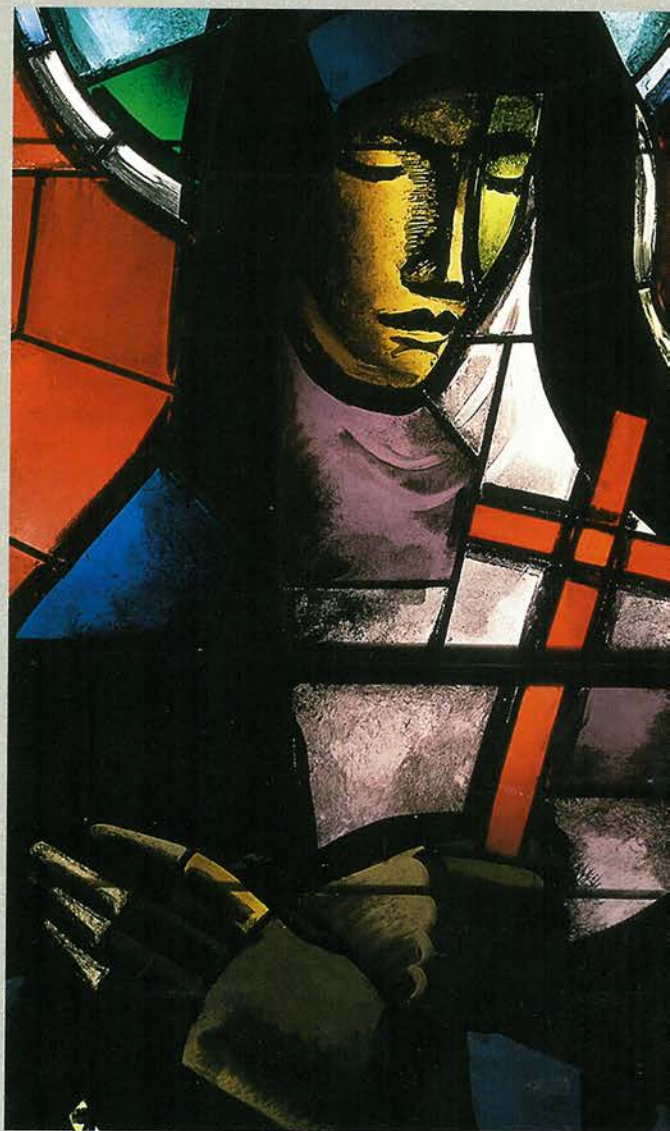
6.



11.



12.



13.

7.

Le programme

À aucun moment, le Service ne sembla être intervenu sur le choix des artistes. L'équipe, déjà constituée pour l'Exposition internationale, comprenait douze verriers : Louis Barillet, à la tête du groupe, Valentine Reyre, Jean Hebert-Stevens, le révérend père Couturier, André Rinuy, Pierre Louzier, J.J.K. Ray, Louis Mazetier, Jean Gaudin, Max Ingrand, Jacques Gruber et Jacques Le Chevallier. La plupart d'entre eux appartenaient à des groupements comme *Les Artisans de l'autel*, *L'Arche*, *Les Ateliers d'art sacré* et avaient déjà collaboré ensemble, notamment pour le Pavillon des missions édifié pour l'Exposition coloniale de 1931. Chacun fut chargé d'une fenêtre à deux lancettes, surmontée d'une rose.

Bien que la Commission ne se soit nullement engagée, elle avait chargé Eugène Rattier, inspecteur général des Monuments historiques, de suivre cette question et de donner des directives pour l'établissement des maquettes. Il participa à la définition du programme iconographique en concertation avec les plus hautes autorités ecclésiastiques, notamment avec le cardinal Verdier. L'iconographie est traditionnelle pour l'époque : des saints et saintes représentés en pied et, pour les roses, l'illustration des douze versets du *Credo*. À Notre-Dame, c'est une épopée de la sainteté française qui est développée dans la nef, une véritable histoire sainte de la patrie, afin que Notre-Dame de Paris devienne Notre-Dame de France. Ainsi, les lancettes sont-elles consacrées aux principaux saints du diocèse de Paris¹, aux grands protecteurs du pays² et aux saints de France particulièrement vénérés dans les diverses régions³. Les sujets furent arrêtés très vite, dès 1935, de même que leur répartition entre les artistes. Une légère modification du programme intervint au printemps 1937, interchangeant la distribution des sujets entre Valentine Reyre, le père Couturier et Hebert-Stevens, et écartant la représentation de saint Loup au profit de sainte Radegonde. L'iconographie, une fois fixée, ne sera plus modifiée et sera reprise de manière identique après la guerre, en 1952, lorsque la question des vitraux sera à nouveau à l'ordre du jour. Le cycle commençait dans la première fenêtre sud de la nef à partir du transept, pour s'achever en vis-à-vis.

Pose provisoire à Notre-Dame et présentation à l'Exposition internationale de 1937

En février 1937, des maquettes et quatre lancettes complètes furent présentées dans la cathédrale à titre d'essai. Les lancettes mises en place, côté sud, sont celles de Le Chevallier, Rinuy, Hebert-Stevens et du père Couturier. Le comité des Monuments historiques, émanation de la délégation permanente de la Commission, demanda des modifications pour harmoniser l'ensemble.

Suite à cette installation provisoire, les vitraux furent présentés à l'Exposition internationale de 1937, dite des *Arts et techniques dans la vie moderne*. Pour cette exposition, *a priori* peu propice à une manifestation religieuse, le père de Revières de Mauny réussit à faire élever un pavillon important dans les jardins du Trocadéro, pavoisant aux couleurs pontificales, dont il confia la réalisation, comme pour le Pavillon des missions de l'Exposition coloniale de 1931, à Paul Tournon qui réunit autour de lui une équipe d'architectes et de nombreux artistes qui avaient précédemment collaboré avec lui. Le projet était ambitieux. Il s'agissait d'explicitier le rôle de la religion dans la société moderne et son influence sur l'homme à toutes les étapes de sa vie. Plusieurs sections illustraient ce parcours de la destinée humaine et chrétienne, du baptême à la vie éternelle. C'est dans le sanctuaire, espace octogonal édifié par Paul Tournon, que prirent place les douze verrières destinées à la cathédrale. La présentation divergea par rapport à celle étudiée pour Notre-Dame. Les verrières, se répartissant autour d'un espace octogonal et non le long d'une nef, étaient donc plus proches les unes des autres. La forme des lancettes était différente, terminée en rectangle et non en tiers-point. Les roses, enfin, étaient situées un niveau au-dessus, dans le Pavillon pontifical. Dans la présentation, l'ordre des fenêtres défini pour Notre-Dame ne fut pas respecté, bouleversant ainsi l'iconographie et la continuité des versets du *Credo*. Ce sont les rapports de couleur, de volume et de valeur qui déterminèrent la présentation des verrières au Pavillon pontifical. Les vitraux aux tons chauds furent répartis dans les pans coupés, le reste « au mieux ». Malgré les conditions défavorables de cette présentation, l'occasion fut jugée heureuse. L'Exposition internationale, ouverte en mars 1937, s'acheva à la fin de cette même année. Alors que le reste fut démolí, le sanctuaire du Pavillon pontifical fut conservé et prit le nom de Pavillon marial, prolongeant, de fait, la présentation des vitraux jusqu'en décembre 1938.

1. *Saint Marcel et sainte Geneviève.*

2. *Saint Vincent de Paul, Saint Louis, saint Martin de Tours, sainte Thérèse de Lisieux.*

3. *Saint Remi de Reims, sainte Blandine de Lyon, saint Hubert pour les Ardennes, sainte Odile pour l'Alsace, sainte Foy pour le Midi.*

Deuxième présentation à Notre-Dame, la polémique

C'est au terme de la présentation des vitraux dans le Pavillon marial, avant même leur montage dans la cathédrale, le 13 décembre, que s'ouvrit la polémique. Pour ou contre les vitraux modernes de Notre-Dame ? Les Anciens s'opposèrent aux Modernes et la virulence des propos témoigna de l'enjeu du débat : l'insertion de l'art contemporain dans un édifice ancien. Les mots utilisés furent forts. On parla de « sacrilège », de « profanation », « d'acte criminel », « d'attentat à Notre-Dame ». On attaqua ouvertement les verriers, les traitant d'intrigants, mettant en cause leur bonne foi. Toute la presse s'empara de cette affaire et participa à la bataille, sans parler des émissions de la TSF. Les journalistes se répondirent par article interposé et l'un d'eux remarqua que : « Malgré la hantise d'une guerre, le public parisien se passionne pour un problème d'ordre esthétique. » (22 avril 1939).

La première présentation des vitraux dans les baies hautes de la nef suscita de nombreux commentaires, y compris au sein de la commission des Monuments historiques. Le Comité, en effet, formula des observations générales sur le dessin, la coloration, l'échelle des personnages et des verres, les caractères des inscriptions, mais aussi des remarques précises sur chaque verrière, obligeant tous les artistes à reprendre leur travail, certains presque entièrement. Sous réserve de ces modifications, la commission des Monuments historiques adopta le projet, le 13 janvier 1939. Herpe, architecte en chef des Monuments historiques, responsable de la cathédrale, fut chargé de veiller à leur avancement.

De nombreuses protestations s'élevèrent, plusieurs lettres parvinrent au ministre. La campagne de presse s'articula entre les pour et les contre. Les quotidiens *Le Jour*, *Le Figaro*, se firent l'écho des partis et des critiques. Les détracteurs de ce projet furent particulièrement violents. Achille Carlier, dans sa revue *Pierres de France*, se fit le leader de l'opposition, avec la marquise de Maillé, vice-présidente de la *Sauvegarde de l'art français*. Les arguments avancés furent de plusieurs ordres. Au nom du principe, ils récuserent la possibilité d'apporter des créations de leur temps dans un monument ancien, et plus que tout, à Notre-Dame. S'appuyant sur une vision très négative de l'évolution de l'homme et de l'art, se référant à une rupture de l'art à la fin du XVIII^e siècle, ils conclurent à une impuissance des artistes à venir embellir un lieu ancien. Toute création contemporaine constituerait une altération de l'œuvre du passé. Des raisons archéologiques vinrent renforcer ce parti pris et la règle de l'unité de style fut mise en avant. Les vitraux modernes devaient être réservés aux églises contemporaines. La crainte d'un précédent était évidente dans tous ces propos.

Enfin, la réalisation en elle-même fut critiquée. On lui reprocha le manque d'unité dans la coloration des vitraux, avec des tons heurtés, acides, agressifs évoquant la « lanterne magique », des « reflets kaléidoscopiques », des « bariolages de kermesse ». La composition des vitraux fut critiquée pour sa confusion, son manque de lisibilité, renforcés par

les formes agitées et convulsées des saints. L'échelle des personnages fut jugée trop grande, de même que celle des verres. On attaqua également le graphisme de la réalisation, avec l'emploi injurieux des expressions « dessin cubiste », « modernisme outrancier ». On rappela à la commission des Monuments historiques son rôle de faire respecter scrupuleusement les monuments anciens et non de patronner des expériences.

À ces Anciens, traités de fétichistes du passé, d'archaïques, de réfractaires aux idées neuves, d'amateurs de pastiches, de copies, de Saint-Sulpice, les Modernes répondirent en avançant pour leur part des arguments d'ordre symbolique, historique, artistique et technique. Des historiens d'art, des artistes et des membres du haut clergé défendirent le projet. Le principe des apports successifs des siècles passés dans les édifices religieux, et à la cathédrale en particulier, fut démontré. Le cardinal Verdier, archevêque de Paris, ardent défenseur du projet, ne cessa de rappeler que « l'Église n'est ni un tombeau, ni un musée » et insista sur la notion de renouveau spirituel. Pour les historiens d'art, cette réalisation était de nature à restituer à la nef son atmosphère colorée du Moyen Âge et visait donc à se rapprocher de la vérité historique. Les vitraux à personnages, non sans analogie avec les verrières gothiques et en harmonie avec l'architecture, traduisaient un retour à la grande tradition de l'art médiéval s'inspirant de la coloration, du rythme et de l'échelle des compositions du passé. Les artistes se réjouirent du traitement moderne de l'exécution dans l'esprit d'aujourd'hui, tout en respectant la tradition. Enfin, ils vantèrent la qualité des artistes choisis, leur savoir-faire technique renouvelant l'art du vitrail et les procédés de fabrication des verres. S'ils critiquèrent certains points de détails, ils se félicitèrent de l'effet d'ensemble obtenu, de la richesse et de l'éclat des verrières qui remplacent les grisailles sans intérêt.

Les verriers invités à reprendre leurs vitraux pour les remanier en atelier ne s'exécutèrent pas immédiatement, ou du moins pas tous. À la suite de la réclamation de certains d'entre eux, qui avaient effectué les modifications et craignaient qu'une trop longue attente amène la désagrégation des vitraux non cuits, Georges Huisman demanda à l'architecte en chef de faire hâter le travail de reprise. En fait, la plupart des vitraux restèrent en place et ne furent déposés qu'après la déclaration de guerre, en septembre 1939, par Louis Barillet qui les entreposa en caisses dans les tribunes et invita ses confrères à venir les chercher. Rares furent les verriers qui les récupérèrent par la suite, en raison des circonstances de la guerre, puis de l'abandon du projet. Les caisses se trouvent toujours dans les tribunes de Notre-Dame. L'inventaire n'a pu en être dressé jusqu'à présent, car la manipulation de ces vitraux, ni cuits ni masticqués, exige l'intervention d'un spécialiste et la prise immédiate de mesures conservatoires.

Les hésitations de l'après-guerre

Pendant les hostilités⁴, L. Barillet demanda à L. Hauteœur, directeur général des Beaux-Arts, un appui moral et financier pour terminer l'œuvre commencée et venir en aide aux artistes verriers dont l'activité était durement éprouvée par la guerre. Mais le dossier ne vint, à nouveau, à l'ordre du jour qu'en 1951. Herpe signala le mauvais état des grisailles de la nef, suite aux déposes et reposes successives de 1937 et 1939, et proposa plusieurs solutions dans son devis du 4 décembre 1951 : la restauration à l'identique des vitreries du XIX^e siècle ; leur restauration avec apports de points colorés pour les « réchauffer » ; la mise en place des vitraux dont la réalisation avait été prévue en 1939, tout en signalant les difficultés d'un tel projet ; ou la création de nouveaux vitraux à personnages, d'échelle inférieure. En 1952, lors de la délégation permanente de la Commission supérieure du 21 janvier, J. Verrier et M. Aubert furent favorables à des vitraux à personnages, mais ce dernier fit remarquer que les vitraux exécutés présentaient des figures trop grandes, disproportionnées par rapport à l'édifice. Comme J. Verrier et P. Paquet, il estima difficile de remanier les grisailles existantes. La délégation demanda de procéder, pour comparaison, à deux essais dans la cathédrale : la pose d'une grisaille remaniée et enrichie par l'introduction de points de couleur et la pose d'un vitrail à personnage exécuté avant-guerre (seuls les vitraux de Le Chevallier et de Louzier furent déclarés terminés)⁵.

Un nouveau projet figuratif

Suite à cet essai, la délégation du 27 octobre 1952 retint le principe de vitraux à personnages, mais sur la base d'un nouveau projet mieux adapté à l'édifice. Celui-ci serait confié à un seul maître verrier pouvant faire intervenir des collègues placés sous sa responsabilité. Le programme iconographique serait analogue au précédent et le projet serait étendu aux baies du triforium. J. Verrier proposa de confier le travail d'études à Le Chevallier qui reçut, le 4 décembre 1952, la commande d'une esquisse d'ensemble sur les baies de la nef et d'une maquette pour une fenêtre. Les recherches de Le Chevallier, après les avis favorables de Jean Verrier, de Herpe et de Chauvel, furent soumises pour avis à la Commission, en octobre 1955. Le débat resta passionné, certains membres, dont la marquise de Maillé, revenant sur la décision de 1952, remirent en question le principe de vitraux à personnages et souhaitèrent un projet de grisailles avec de la couleur. La commande de vitraux pour une baie fut toutefois passée à Le Chevallier, à titre d'essai, afin d'apprécier l'effet produit *in situ*.

Le 10 décembre 1956, la délégation examina le vitrail qui devait servir de modèle aux artistes qui seraient désignés pour réaliser les fenêtres hautes de la nef. Dans la dernière fenêtre nord, furent présentés les nouveaux vitraux de saint Marcel et de sainte Geneviève, tandis qu'en vis-à-vis, du côté sud, furent mis en place, pour comparaison, ceux d'avant-guerre, du même verrier, utilisant la même

iconographie. La discussion porta sur la largeur et l'aspect de la bordure, sur la délimitation entre le sol et les pieds du personnage, sur l'inscription. La délégation demanda que des modifications soient apportées aux vitraux d'essai et émit le vœu d'une commande de trois autres verrières. Mais en 1957, la discussion porta encore sur le principe d'intervention : vitraux à personnages ou grisailles⁶.

La rupture

Le 22 février 1957, J. Verrier présenta à nouveau le dossier à la Commission supérieure. Après un rappel historique de l'affaire, il en exposa la problématique en précisant que la question de l'introduction de vitraux modernes de couleur dans un édifice ancien avait déjà été discutée, notamment dans la presse. Il souligna la nécessité de tenir compte de la demande du clergé et des fidèles, de répondre aux problèmes d'éclairage et de lumière dans la cathédrale, d'encourager les artistes à créer. Concernant le projet de Notre-Dame, il rappela les prises de position favorables du clergé en la personne du cardinal Verdier, du père Regamey ; d'historiens d'art comme L. Gillet et P. Jamot et d'artistes tels que M. Denis, Desvallières, Dufy, Bonnard. Il cita la lettre d'Hebert-Stevens parue dans *Le Figaro* du 26 décembre 1939, véritable plaidoyer pour un art du vitrail engagé. Faisant part de sa profonde conviction, J. Verrier demanda d'approuver définitivement le principe de l'exécution de douze verrières et d'en commander trois nouvelles à J. Le Chevallier.

Le débat fut relancé. Les prudents trouvèrent l'essai non concluant, déplorant que Notre-Dame serve de champ d'expérience, et craignant une nouvelle querelle. Les critiques jugèrent sévèrement ces réalisations qui appartenaient trop à la tradition et n'étaient pas significatives du XX^e siècle. Avec J. Verrier, P. Léon défendit le principe de vitraux figuratifs plus proches de la vérité historique, Paquet et Deschamps soulignèrent l'appartenance du projet au style du XX^e siècle, par son dessin et son interprétation. Seul le principe du remplacement des grisailles existantes au profit de verrières colorées fut retenu, sans que le choix du parti, figuratif ou non, soit tranché. Plusieurs membres demandèrent qu'un essai de vitrail sans personnage, géométrique et coloré, soit réalisé⁷.

4. Pendant la guerre, le cardinal Verdier et Valentine Reyre décédèrent. Quant au révérend père Couturier, il partit aux États-Unis.

5. La délégation se rendit sur place le 13 octobre 1952 pour examiner, dans une fenêtre, deux vitraux à personnages de 1939 : saint Marcel et sainte Geneviève, de J. Le Chevallier, estimés parmi les plus réussis, et dans l'autre, les anciennes grisailles après restauration et adjonction de filets jaunes. Ces deux propositions furent abandonnées, mais le remplacement des grisailles de Viollet-le-Duc fut jugé indispensable.

6. En Commission supérieure du 25 janvier 1957, le débat contradictoire s'éternisant, la décision fut ajournée.

7. La présentation de la verrière d'essai, remaniée, ne suscita pas, on s'en doute, d'approbation unanime et l'avis fut ajourné dans l'attente de la présentation de maquettes correspondant au parti non figuratif.

8. L. Grodecki, « Les vitraux primitifs de Notre-Dame de Paris », 18 avril 1961.

9. Après les premières corrections apportées pour la Commission du 29 novembre 1963, il fut demandé au verrier d'atténuer encore, par repiquages, la différence de tonalité qui existait dans les lancettes entre la bordure et la partie centrale du vitrail.

Un parti non figuratif, des grisailles géométriques

Sur proposition de J. Verrier, J. Le Chevallier fut chargé d'étudier et de proposer des maquettes pour des vitraux non figuratifs. Parallèlement, la verrière à personnages, corrigée, fut mise en place dans la cathédrale. J. Dupont demanda une visite de la Commission, en soulignant l'urgence de remplacer les grisailles dont l'état ne faisait qu'empirer. Une note de L. Grodecki⁸ vint conforter le choix d'un parti non figuratif. Ignorant le modèle des vitraux de 1235-1245, on pouvait, selon lui, les remplacer par des œuvres modernes plus libres de conception, en gardant le principe de la grisaille animée de couleur qui correspondait à un état du XIII^e siècle et à ce qui convenait pour l'éclairage de l'édifice.

Le 24 avril 1961, les nouvelles maquettes furent soumises à la séance de la délégation permanente. Il s'agissait de grisailles modernes géométriques, comportant des points de couleur, avec une bordure colorée doublée de filets clairs. Ce projet reçut un avis favorable de principe. En revanche, les panneaux d'essais réalisés suscitèrent plusieurs remarques. Les grandes surfaces blanches et les tons heurtés bleu-rouge amenèrent certains membres à regretter l'harmonie des vitraux à personnages, toujours en place dans la baie adjacente depuis 1956. La comparaison avec l'essai pratiqué en 1952 de grisailles anciennes remaniées conduisit les membres à souhaiter des tons colorés plus soutenus en partie centrale et la suppression des filets blancs de la bordure. Jean Verrier proposa, quant à lui, de meubler la partie centrale par un personnage.

Des vitraux tendant vers l'abstraction

De nouvelles maquettes, présentées à la Commission du 26 mai 1961, tinrent compte des précédentes observations, se libérant de la structure géométrique et tendant vers l'abstraction dans la stylisation d'un rythme asymétrique propre à chaque baie. Le maître verrier fut félicité par la marquise de Maillé pour l'essai présenté *in situ* le 18 juin 1962. La Commission décida la réalisation de cinq autres verrières « à mosaïques » pour juger du résultat sur trois travées complètes. Les six fenêtres, examinées par la Commission du 28 juin 1963, demandèrent quelques mises au point dans la répartition des tons chauds et froids et la largeur des bordures, mais la réalisation fut jugée heureuse⁹.

Max Querrien, directeur de l'Architecture, ne fut pas convaincu par le parti de discrétion voulu à l'origine pour ces vitraux car, selon lui, le rythme de ces créations luttait avec celui de l'architecture. Le ministre André Malraux se rendit à la cathédrale et décida, en février 1964, compte tenu de l'avancement des réalisations, de poursuivre le parti choisi. Les vitraux d'essai, maintenus jusqu'alors en place, furent retirés et les derniers vitraux furent posés le 17 juin 1965.

L'aventure désintéressée, démarrée dans un esprit de compagnonnage, est un échec qui illustre le succès tout relatif que connut l'art sacré entre les deux guerres. Le lent abandon de la proposition des verriers marque la fin de ce mouvement de renouveau spirituel attaché à des expressions formelles déjà révolues en 1937, et encore plus après-guerre. Des verrières figuratives aux grisailles géométriques colorées, puis aux compositions plus libres, l'évolution du projet sur trente ans témoigne du difficile tournant opéré dans l'art du vitrail. La discussion porta essentiellement sur le rapport entre vitrail et architecture et sur la création contemporaine, figurative ou abstraite, comme reflet de l'art de notre époque. En marge de l'affaire de Notre-Dame, se profilent la question de la discrétion ou de l'affirmation des nouvelles réalisations et le débat sur le choix de la personnalité de l'intervenant : maître verrier, artiste chrétien, ou peintre de renom. La solution adoptée en définitive à Notre-Dame témoigne de toutes ces réflexions, mais s'inscrit dans un contexte particulier imprégné par la controverse et régi par la prudence.

La portée symbolique de la bataille de Notre-Dame n'échappa à personne et eut le mérite de poser au grand public, pour la première fois, le problème de l'introduction du vitrail moderne dans un monument historique. La querelle fut rude et longue, sans équivalent, à l'exception peut-être des polémiques suscitées par la construction de la pyramide du Louvre et l'installation des colonnes de Buren au Palais-Royal.
C.P.

Remerciements,
pour leur très précieuse collaboration et leur accueil chaleureux, à Monsieur et Madame Jacques Bony, Monsieur et Madame Guy Le Chevallier et Monsieur et Madame Taillefert.

Archives consultées
Médiathèque du patrimoine, dossiers de restauration, Paris, cathédrale Notre-Dame : cartons 213-3, 1936-1940 ; 2114-4, 1941-1953 ; 2115-5, 1954-1969 ; 2124, Vitraux, 1935-1950 ; 2121-12, 1945-1956 ; 2122-13, 1957-1965.

Archives privées, fonds de l'atelier Le Chevallier.

Archives privées, fonds de l'atelier Bony.

Les trésors de Notre-Dame

Caroline Guibaud
conservateur du patrimoine

1. On doit à **Pierre-Marie Auzas**, inspecteur des Monuments historiques, plusieurs campagnes d'aménagement de l'intérieur de Notre-Dame de Paris.

Cf. « Remise en place d'œuvres d'art à Notre-Dame de Paris », *Les monuments historiques de la France*, Paris, 1957, pp. 105-110, et *Notre-Dame de Paris. Le trésor*, Paris, 1989.

2. *Notre-Dame de Paris, 1163-1963 : exposition du VIII^e centenaire*, cat. exp., Paris : Sainte-Chapelle, juin-oct. 1963.

3. **L. Le Rouzic**, *Le trésor de Notre-Dame de Paris*, Lyon, 1959.

4. En particulier, le reliquaire de la Vraie Croix, dit « Croix Palatine », étudié par **E. Dabrowska-Zawadzka**, « La relique du Saint Clou de la couronne de Pologne aujourd'hui à l'église Notre-Dame de Paris », *Bulletin de la société des antiquaires de France*, Paris, 1991, pp. 340-354, et **J. Durand**, « La Vraie Croix de la princesse Palatine au trésor de Notre-Dame de Paris : observations techniques », *Cahiers archéologiques*, t. 40, Paris, 1992, pp. 139-146.

5. C'est le cas du bâton cantoral, Cf. **C. Grodecki**, « Le bâton cantoral de Notre-Dame de Paris », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1988, pp. 17-24 et **S. Béguin**, « Un projet de Rosso pour le Chapitre de Notre-Dame de Paris », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1988, pp. 7-16.

6. **G. Fagniez**, « Inventaires du trésor de Notre-Dame de Paris de 1343 et de 1416 », *Revue archéologique*, nouv. série, t. XXVII, Paris, 1874, pp. 157-165, 248-259, 389-400 ; t. XXVIII, pp. 83-102.

Page de droite

Procession sur le parvis de Notre-Dame, de la chasse de sainte Geneviève. On distingue aussi celle de saint Marcel (disparue). Musée Notre-Dame. Ph. P. Lemaître, © CNMHS

Depuis les travaux fondateurs de Pierre-Marie Auzas¹, concepteur de la présentation actuelle du trésor, restée inchangée pour l'essentiel depuis son réaménagement en 1963, année du huitième centenaire de la cathédrale², le trésor de Notre-Dame de Paris n'a pas véritablement fait l'objet d'une publication de synthèse. Le dernier ouvrage s'y intéressant reste la monographie de l'abbé Le Rouzic, parue en 1959³, même si plusieurs articles récents⁴ se sont par ailleurs penché ponctuellement sur le sort de certains des objets conservés (en particulier, les reliquaires contenant des instruments de la Passion) ou ayant fait partie du trésor de Notre-Dame avant la Révolution⁵.

À Notre-Dame, la période révolutionnaire a, de fait, marqué une rupture particulièrement brutale qui rend l'étude du trésor difficile, sa composition apparaissant aléatoire : de l'ensemble confisqué à la Révolution, demeurent cependant quelques épars ; en outre, ont été regroupés à Notre-Dame, des objets provenant d'édifices disparus ; enfin, des dons sont venus l'enrichir au cours du XIX^e siècle. La partie la plus homogène de l'ensemble date du rétablissement à la cathédrale des grandes cérémonies officielles, parallèlement à la restauration de l'édifice, confiée à Viollet-le-Duc. Une étude complète du trésor restant à entreprendre, nous ferons le point sur les connaissances dont on dispose pour en retracer l'histoire et présenter quelques aspects de sa création au XIX^e siècle.

Grandeur et décadence du trésor sous l'Ancien Régime

En l'absence d'objets et de documents iconographiques, peu nombreux et pratiquement inexistantes pour la période médiévale, seules les sources textuelles en permettent une approche, en particulier les inventaires, rédigés à dates régulières au moins à partir du XIV^e siècle, date des premiers exemples conservés aux Archives nationales⁶. Il est ainsi possible de dresser des listes, dont on peut suivre la trace parfois jusqu'au XVIII^e siècle, en particulier pour les reliquaires majeurs (châsse de saint Marcel, chef de saint Philippe), qui montrent que les chanoines, gardiens du trésor, n'ont pas hésité à démembrer les objets pour en monnayer des éléments (statuettes, socle, pierres précieuses⁷), quitte à refaire ultérieurement les pièces manquantes.

C'est donc un trésor très changeant, qui a connu des périodes favorables, en particulier le début du XIII^e siècle, la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle, d'autant mieux étudiés que datent de cette époque les premiers inventaires conservés ; les fastes de la Cour trouvent alors un écho dans

les nombreux dons de reliquaires effectués par Charles V, Jean de Berry, Charles VI ou Isabeau de Bavière. Au début du XVIII^e siècle, le trésor s'enrichit grâce aux libéralités du chanoine de La Porte, tandis que des besoins financiers conduisent le Chapitre à vendre les objets et, en premier lieu, ceux qui, exécutés en métal précieux, n'étaient plus nécessaires aux besoins du culte. Ce fut le cas également en période de guerre, pour répondre aux exigences financières royales⁸. Certaines pièces sont vendues à des orfèvres au poids du métal ; quant à celles, cédées à des particuliers, qui ont échappé à la fonte, leur description est trop succincte pour permettre une quelconque identification. Il en est de même pour les mentions trop laconiques des procès-verbaux de prise de pierres précieuses et d'envoi à la fonte⁹ qui, en quelques lignes, anéantissent sans remords (on ne connaît pas d'échantillon d'orfèvrerie préservé pour sa valeur minéralogique ou technique¹⁰) le contenu des armoires de la sacristie de Soufflot, elle-même rasée un demi-siècle plus tard. Du trésor de l'Ancien Régime, plus rien ne subsiste à Notre-Dame¹¹.

L'apport décisif du XIX^e siècle et de Viollet-le-Duc

Le XIX^e siècle est la période la mieux connue et la plus étudiée du trésor¹². Son étude bénéficie de la remise à l'honneur de l'art de ce siècle, en l'occurrence l'orfèvrerie¹³, et de l'œuvre de Viollet-le-Duc¹⁴.

De 1845 à 1849, Eugène Viollet-le-Duc et Jean-Baptiste Lassus reconstruisent entièrement la sacristie de Notre-Dame. Pour son aménagement mobilier, Viollet-le-Duc met en pratique les principes qu'il fixera quelques années plus tard¹⁵. Il dessine pour la grande sacristie des meubles comprenant, en partie haute des armoires à reliques, et en partie basse des placards et des chapiers, réalisés en 1853 par l'ébéniste Mirgon. Ils illustrent déjà la description qu'il en donnera pour le XIII^e siècle, et plus particulièrement pour les armoires destinées aux salles de trésors, à l'aspect volontairement sobre et robuste¹⁶ : bois sombre et décor consistant, principalement, en un système élaboré de pentures métalliques. Le système de rails qui permet de les avancer confirme l'attention portée par Viollet-le-Duc à l'aspect fonctionnel du mobilier. L'influence de l'armoire peinte de Noyon, citée en référence par le *Dictionnaire*¹⁷, est sensible dans la silhouette générale des meubles, assez larges pour couvrir, sur toute leur longueur, trois murs de la grande sacristie, divisés en deux par une tablette horizontale, et couronnés de gâbles soulignés par une bordure ajourée. L'influence de ce modèle est encore plus sensible dans



PROCESSION DE LA CHASSE DE S.^{TE} GENEVIEVE.

En 1409. le 3. Fevrier pour la destruction d'un Chisme, et l'Ele-
 tion du Pape Alexandre V.
 En 1412. le 9. Juillet pour la paix.
 En 1417. le 12. Aout 1421. le 3. Aout et 1422. pour la paix.
 En 1466. sous Louis XI. pour la contagion.
 En 1481. le 12. Juin pour la maladie de Louis XI.
 En 1496. le 12. Janvier sous Charles VIII. pour un debordem^t deau.
 En 1509. le 25. May pour les conquestes du Roy.
 En 1512. le 2. Juillet pour la paix.
 En 1517. le 2. Aout et 1517. pour la sante du Roy.
 En 1522. le 4. Juin pour la delivrance du Royaume.
 En 1523. le 12. Juin pour la delivrance du Royaume.

En 1548. pour de la pluie, et la prise de Luxembourg.
 En 1549. et 1551. pour l'heresie, et la prise de Metz, et Verdun.
 En 1556. pour de la pluie, et la bataille de S. Quentin.
 En 1562. et 1563. pour la deffence de la Religion.
 En 1564. pour du beau temps.
 En 1567. 1568. 1572. et 1573. pour la sante, et les Victoires
 du Roy, et pour de la pluie.
 En 1577. sous Henry III. pour du beau temps.
 En 1584. 1590. 1591. et 1592. pour de la pluie.
 En 1594. pour la paix, apres l'abjuration d'Henry IV.
 En 1615. pour le Voyage du Roy esentarrable

En 1694. le 27. Mai
 En 1709. le 16. Mai
 En 1614. Benjamin
 de S.^{te} Genevieve qui
 descentes qui en en
 nombre d'Agathes,
 table d'Emeraude et
 dicis donna un bouc
 mettre, dont le haut
 nie de Diamans et
 Madame la Duches

7. Ainsi l'inventaire de 1343 (A.N., LL 195) commence par une liste des objets nouvellement acquis ou aliénés, ces derniers représentant 4 articles. Les vicissitudes du reliquaire de saint Philippe, peu à peu dégarni de ses figures émaillées, presque totalement fondu en 1562 et refait en 1580, ont été évoquées par **Marcel Aubert**, « Documents sur les fontes du trésor de la cathédrale de Paris en 1562 », *Mémoires de la fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile-de-France*, t. xxxvi, Paris, 1909, pp. 123-124. Enfin, les nombreuses mentions marginales de pierres trouvées fausses dans les Pièces remises à la Monnaie de Paris sont l'illustration de la pratique de la vente de pierres provenant des reliquaires, remplacées par des verroteries.
8. **Marcel Aubert**, *op. cit.*, a souligné l'importance des guerres de Religion et la pression financière exercée sur le clergé parisien par les emprunts royaux.
9. Pièces remises à la Monnaie de Paris (1790-1815), BNF.
10. Deux objets, dépourvus de valeur marchande, sont cependant déposés en 1793 au Cabinet des Médailles : un couteau à manche d'ivoire, gage d'une donation foncière en faveur de Notre-Dame, et un morceau de bois gravé témoignant d'une réparation de deux serfs à Notre-Dame, datés de la fin du XI^e siècle.
11. On peut citer cependant la crose d'Eudes de Sully, conservée au trésor et mentionnée par **C.-P. Gueffier**, abbé de Montjoye, *Description historique des curiosités de l'église de Paris*, contenant le détail de l'édifice, tant extérieur qu'intérieur, le trésor, les chapelles, tombeaux, épitaphes et l'explication des tableaux avec les noms des peintres, etc., Paris, 1763, pp. 267-306.
12. C'est l'époque où les historiens publient les premières éditions des documents anciens le concernant.

13. En particulier, **A. Dion-Tennenbaum**, « Jean-Charles Cahier et l'orfèvrerie religieuse », *L'orfèvrerie au XIX^e siècle, actes du colloque international, Grand Palais, 1991*, Paris, 1994, pp. 17-37.
14. Son travail à Notre-Dame est largement évoqué dans l'article de **J.-M. Leniaud**, « Viollet-le-Duc et le mobilier religieux », dans *Viollet-le-Duc, cat. exp., Grand Palais, 1980*, Paris, pp. 262-281.
15. **Viollet-le-Duc**, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, 1856-1875.
16. *Ibid.*, vol. 1, article « Armoire », pp. 4-11 et p. 17.
17. *Ibid.*, pp. 10-12.
18. Élève de Flandrin, 1833-1877.
19. Des variantes de ces deux reliquaires seront d'ailleurs diffusées par Poussièlgue-Rusand et reprises pour d'autres trésors, reproduisant le modèle original en tout ou en partie.
20. *Dictionnaire...*, vol. 1, article « Reliquaire », pp. 225-227.
21. **Abbé A. Bouillet**, *Notre-Dame*, Paris, 1897-1903, vol. III., « Le trésor » (*Les églises paroissiales de Paris, monographies illustrées n° 3*) ; par exemple, le n° 18.
22. Les photographies publiées par **Bouillet**, puis **Le Rouzic**, montrent plus d'objets de l'Ancien Régime, et une présentation mélangée d'objets, de techniques et d'époques divers.
23. *La comparaison entre son aspect actuel et la photographie des années 1950*, publiée par **Le Rouzic**, *op. cit.*, ill. p. 32, est édifiante.

l'armoire de la salle capitulaire, qui renferme aujourd'hui les objets antérieurs au XIX^e siècle, et dont les vantaux articulés, dépourvus d'ornement sculpté figuré, comportent un décor peint, sur les deux faces, de scènes de la vie de Saint Louis, par Perrodin¹⁸.

Pour achever l'œuvre globale que sera la sacristie, Viollet-le-Duc dessine enfin, outre un certain nombre de vases sacrés, de lanternes, de reliures, les pièces monumentales telles que le lutrin, l'exposition et le candélabre pascal, les reliquaires : c'est d'après ses dessins que seront refaits plusieurs de ces derniers. Le cas de la Sainte Couronne est particulièrement représentatif : le premier reliquaire est commandé par le Chapitre à l'orfèvre Jean-Charles Cahier, en 1806. Sévèrement jugé par le chanoine Gilbert, il est remplacé par une œuvre commandée par Napoléon III, exécutée par Poussièlgue-Rusand sur les dessins de Viollet-le-Duc. Il en est de même pour le Saint Clou, enfermé dans un modeste tube de cristal de roche garni de vermeil en 1824, avant d'être transféré dans le reliquaire conçu par l'architecte¹⁹. L'impulsion donnée par Viollet-le-Duc est relayée par les architectes contemporains également concepteurs de reliquaires : on trouve l'écho du *Dictionnaire* dans des œuvres telles que le reliquaire plus tardif (1896-1900) de la croix de saint Claude, dessiné par l'architecte Astruc et réalisé par Poussièlgue-Rusand, ou d'autres reliquaires du trésor, conçus sur le même principe d'un tube de cristal porté par des figures en ronde-bosse²⁰. La seconde moitié du XIX^e siècle est donc une étape décisive pour Notre-Dame de Paris. Plus encore que celles de la Restauration ou de la Monarchie de Juillet, les réalisations et les commandes du Second Empire s'attachent à donner un aspect cohérent au trésor. Dès la fin du siècle, les photographies de vitrines et d'objets publiées par l'abbé Bouillet montrent déjà un ensemble de pièces disparates, où aux œuvres néogothiques sont mêlés des pastiches reconstitués à partir de fragments d'objets médiévaux²¹.

Les perspectives

L'histoire troublée du trésor de Notre-Dame est totalement occultée par l'univers néogothique de la sacristie de Viollet-le-Duc, qui prétendait restituer le trésor tel qu'il était au XIII^e siècle, comme s'il avait traversé les siècles jusqu'à notre époque. L'ancienneté de certaines reliques ajoute encore à cette impression paradoxale, alors que la plupart d'entre elles ne sont arrivées à Notre-Dame qu'au XIX^e siècle. Les choix de présentation de Pierre-Marie Auzas, tant dans les objets exposés que dans leur organisation dans les vitrines²², se sont orientés vers un parcours thématique, assez vivant et théâtral dans la grande sacristie, plus proche d'une présentation muséographique dans la salle capitulaire. Cependant, l'encombrement de certaines vitrines et des espaces, en particulier pour la grande sacristie²³, conduisent à reconsidérer l'aménagement du trésor, qui pourrait être mieux articulé avec les objets évoquant le trésor « historique » du musée Notre-Dame. Les débats sur la création d'un Musée de l'œuvre, que l'abbé Le Rouzic appelait déjà de ses vœux, ne semblent pas prêts d'aboutir.



1.

2.



16

4.

Figure 1
Grande armoire de la salle capitulaire, illustrant la présentation du trésor, vers 1890.

Ph. P. Cadet, © CNMHS

Figure 2
Ange tenant une lance et un bouclier, provenant du piétement en forme de forteresse de l'exposition monumentale (cf. fig. 1). Conçu par Viollet-le-Duc et réalisé par Poussiègue-Rusand. Bronze fondu et doré. Musée Notre-Dame.

Ph. P. Lemaître, © CNMHS

Figure 3
Reliquaire de la Sainte Couronne, 1806, de Jean-Charles Cahier. Cuivre doré, vermeil, cristal, lapis-lazuli. Trésor de Notre-Dame.

Ph. Arch. Phot. © CNMHS

Figure 4
Armoire de Noyon, dessin de Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonné du mobilier français. Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 5
Reliquaire de la Sainte Couronne, de Poussiègue-Rusand, d'après Viollet-le-Duc. Bronze doré, vermeil, pierres précieuses, cristal. Trésor de Notre-Dame.

Ph. Arch. Phot. © CNMHS



5.

Les bourdons et les cloches , un paysage sonore d'autrefois

Régis Singer

expert pour le patrimoine campanaire

1. La petite cloche visible en haut de la flèche de l'église Saint-Séverin, à Paris, a été réalisée par ce fondeur en 1412.

Page de droite

Le bourdon de Notre-Dame de Paris, nommé Emmanuel. Doc. Bibliothèque nationale de France. D.R.

Par sa situation, Notre-Dame de Paris a toujours été intimement liée au déroulement des cérémonies ou des événements d'ordre politique concernant la France. Les cloches de la cathédrale furent ainsi associées à ces grandes heures de notre Histoire. Leur plus ancienne mention se trouve dans un acte de 1198, relatif à la fête des Fous, sous l'épiscopat d'Eudes de Sully. Si la construction de l'édifice débuta par le chœur, entre 1163 et 1180, c'est aux alentours de 1235 que fut terminée la tour nord (aussi appelée « grosse tour ») et aux environs de 1250, sous le règne de Saint Louis, on acheva la tour sud ou « petite tour ».

La tour nord contenait huit cloches, dont les poids s'échelonnaient de 568 à 4 332 kg. Elles étaient prénommées : *Gabriel(le)*, *Guillaume*, *Pasquier*, *Thibault*, *Jean* surnommé *le Gros Moineau*, *Claude* dit *le Petit Moineau*, *Nicolas* et *Françoise*. Cette tour abritait également le bourdon *Marie*, fondu en 1378 probablement par Thomas le Tourneur, à proximité de la cathédrale, et qui se brisa le 24 février 1395 en sonnante la messe du roi. Une refonte intervint le 30 août 1396, sous la direction de Thomas de Claville, fondeur à Paris¹. Le poids de cette nouvelle cloche s'élevait à 4 975 kg. Plus de cent vingt hommes furent employés à cette opération. Le roi autorisa la réquisition de tous les soufflets de forge de la capitale.

La tour sud renfermait un autre bourdon, *Jacqueline*, fondu vers 1400, rejoint par *Marie* en 1430. En 1680, *Jacqueline* fut refondu et rebaptisé *Emmanuel-Louise-Thérèse*. Une nouvelle refonte eut lieu en 1681, puis en 1686. Cette cloche est actuellement la seule rescapée de la sonnerie primitive disparue en 1791-1792 et l'une des plus belles d'Europe. Le beffroi de la tour méridionale, refait au XVII^e siècle, était une œuvre de charpenterie si célèbre qu'il figure comme spécimen du genre parmi les planches de *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Sa hauteur était de 86 pieds (soit 27,86 m). En 1845, l'entrepreneur Bellu procéda à sa reconstruction en chêne. Viollet-le-Duc s'inspira des dispositifs antérieurs, et prit cet essai de reconstruction dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture*. À cette occasion, on descendit *Emmanuel* qui reprit sa place en 1851.

L'ancienne flèche, détruite en 1793, fut édifée à la croisée du transept pour servir de « petite sonnerie ». Ses sept cloches, dont quatre étaient « très harmonieuses », servaient à annoncer l'office divin, conjointement aux grosses cloches des tours. Elles étaient prénommées : *Catherine*, *Madeleine*, *Barbe*, *Anne*, *Pugnèse*, auxquelles s'ajoutaient la cloche du Chapitre et la *Clochette* (cloche de bois que l'on sonnait du Vendredi saint au dimanche de Pâques). Enfin, les trois

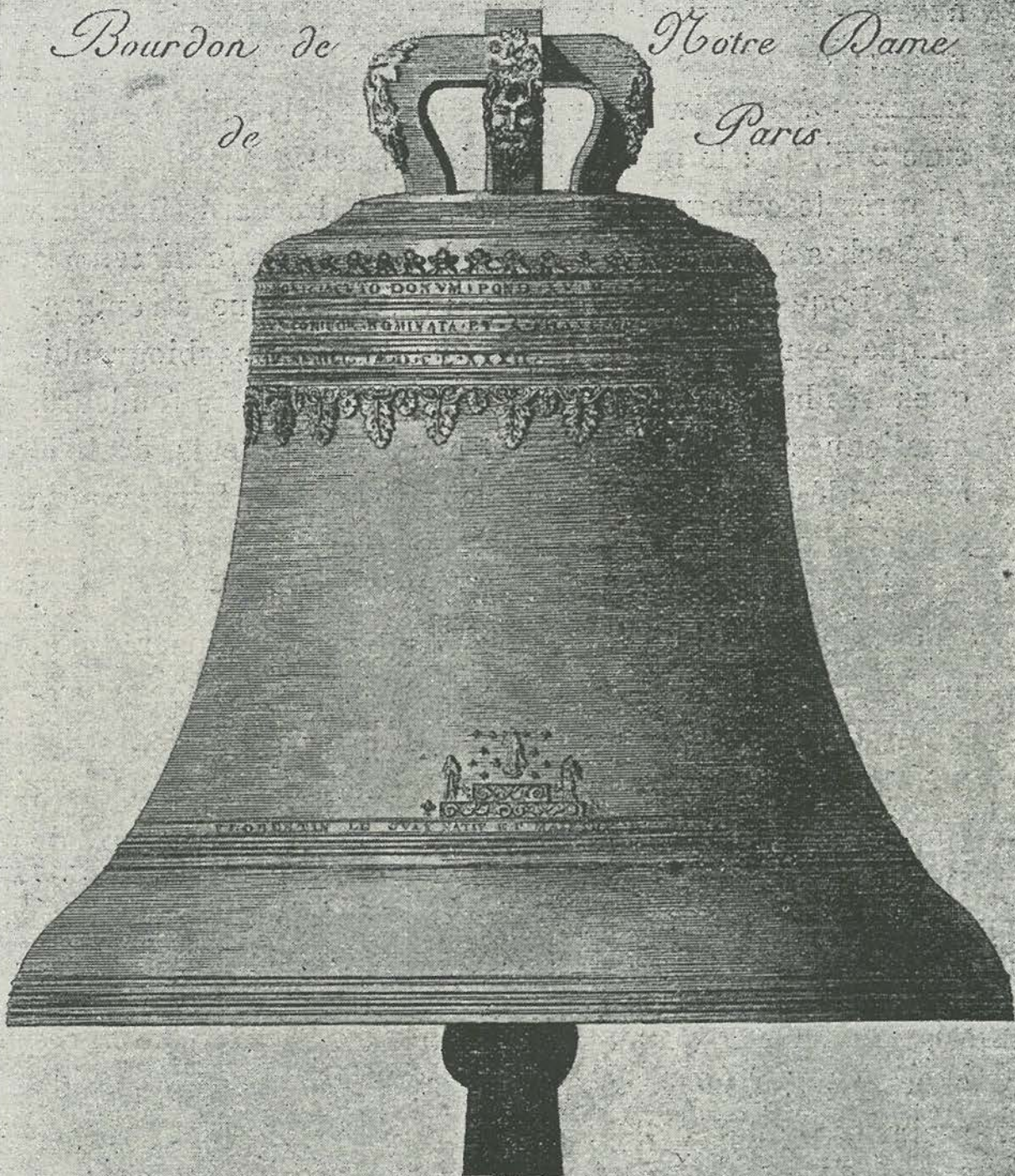
cloches de l'horloge rythmaient à intervalles réguliers l'écoulement des heures, dont la sonnerie était réglée, comme pour toutes les cloches de Paris, sur l'horloge du Palais, conformément à l'ordonnance prise par Charles V en 1370.

L'ensemble des cloches de la cathédrale se succédait diatoniquement dans la tonalité de la gamme de *la* majeur. C'est de la tour sud que les notes les plus graves se faisaient entendre, martelées par les deux bourdons. Les huit cloches de la tour septentrionale continuaient dans le médium la gamme ascendante. Dans la flèche, résonnaient les notes les plus aiguës avec les quatre principales cloches. Sur les vingt cloches de la cathédrale, quatorze pouvaient ainsi sonner à la volée. La beauté de cet ensemble était accentuée par trois emplacements différents des cloches classées par grandeur, ainsi que le souligne Victor Hugo dans son roman *Notre-Dame de Paris* : « (...) les trois clochers bourdonnant comme des ruches de grosses abeilles (...) ».

Les sonneries intervenaient à des heures fixes de la journée ou en certaines circonstances. Le fonctionnement de la sonnerie de Notre-Dame nous est connu dès le début du XIV^e siècle, grâce à un règlement spécial inséré dans le recueil des statuts de la marguillerie. Ce service était pour les marguilliers un devoir très astreignant : ils devaient « annoncer à l'évêque les heures du jour », pour appeler aux offices. La charge de la sonnerie était bien l'essentiel de leur fonction, comme le symbolise la cloche figurant sur le sceau commun aux quatre marguilliers. L'importance de la sonnerie était proportionnelle à la solennité de l'office du jour ou à la cérémonie particulière à annoncer : fêtes simple, double simple ou double solennel, procession, etc. ; elle différait également suivant la liturgie des Heures : primes, matines, laudes, tierces, sextes, nones, vêpres, complies. Le nombre des cloches mises en branle concurremment ou successivement nécessitait à la fois une pratique professionnelle très exercée et le concours de plusieurs aides. Les deux valets des marguilliers avaient à cet égard chacun leur poste déterminé : le clerc sonnait à la flèche et le laïc sonnait dans la tour. Comme le nombre et le poids des cloches ne permettaient pas à ce dernier de procéder seul aux sonneries, les deux clercs recrutaient des pauvres pour les seconder (d'où, peut-être, l'appellation de « clochard » ?).

Une délibération prise à la requête du prévôt de Paris, le 22 octobre 1358, ne maintint la sonnerie de nuit que pour le couvre-feu. En 1366, pour raison de guerre, on dut supprimer une nouvelle fois toutes les sonneries de nuit. Aux termes des statuts, toutes les sonneries se faisaient

Bourdon de Notre Dame
de Paris



Cette Cloche fut nommée Emmanuel, par Louis XIV et Marie Thérèse d'Autriche, benie par François de Harlay, Archevêque de Paris. Elle y fut fondue en 1685. par Florentin Leguay. Son Poids est de 32.000^{liv} son diamètre de 8^{pi} 4^{po} sa hauteur de même. L'épaisseur de 8^{po} et le battant pèse 976^{liv}

du haut de la tour. Le Chapitre, par délibérations des 28 août et 2 septembre 1392, restreignit cet usage aux sonneries de jour et interdit de monter dans la tour une fois la nuit venue; le clerc de la fabrique devait en fermer les portes.

En aucun cas les marguilliers ne devaient s'abstenir de sonner pour défaut de paiement. Toutefois, quand le Chapitre savait par avance qu'il n'y avait pas d'émoluments à toucher pour les marguilliers, il lui arrivait de les prévenir de ne pas sonner; ce fut le cas en 1424, pour le service du duc de Bourgogne: « pas d'argent, pas de sonnerie... ». Aux funérailles royales et princières, les allocutions accordées aux marguilliers pouvaient s'élever à des sommes considérables: ainsi reçurent-ils quarante livres parisis pour les obsèques de Philippe VI, en 1350. Isabeau de Bavière, par son testament de 1431, laissa pour ses obsèques quinze francs aux marguilliers et au sonneur de Notre-Dame. Celles de Charles VII, célébrées en 1461, coûtèrent cinquante livres tournois.

Le Chapitre avait directement à sa solde un grand et un petit sonneur. Le premier recrutait lui-même ses garçons sonneurs et veillait à ce que l'on ne montât pas dans les tours avec de la lumière, si ce n'est enfermée dans une lanterne, afin d'éviter les risques d'incendie au beffroi de bois qui portait les cloches. Le grand sonneur visitait également les cloches, faisait exécuter par les serruriers les réparations nécessaires, entretenait ou faisait entretenir en état de propreté les tours et la tribune de l'orgue. Il avait sous ses ordres deux hommes pour exécuter les sonneries quotidiennes, mais, les jours de fêtes, où les bourdons étaient sonnés, trente hommes étaient à sa disposition. Le petit sonneur, outre l'approvisionnement des bénitiers, s'occupait du petit clocher. Il était en même temps huissier du Chapitre, géôlier, mesureur du blé et distributeur du pain.

En 1563, le Chapitre prescrivit de sonner les deux bourdons (*Jacqueline et Marie*) à l'occasion de toutes les processions solennelles, la veille au soir et le jour même. Au XVIII^e siècle, on comptait encore vingt-quatre processions annuelles. Les deux bourdons étaient également sonnés aux grandes cérémonies et seize hommes étaient nécessaires pour amener chacun d'eux à la volée, comme nous l'indique la description de 1763²: les deux bourdons sonnaient lorsque le roi et la reine venaient à la cathédrale, la veille entre 17 h et 17 h 30 et le lendemain à 7 h 30. Lorsque les souverains se présentaient à l'entrée, toutes les cloches sonnaient, ainsi qu'à la sortie. Des sonneries aussi importantes avaient lieu, par exemple pour un *Te Deum* où les deux bourdons sonnaient à l'arrivée de chaque Cour, ou pour des bénédictions comme celle des drapeaux des gardes françaises et des gardes suisses, des étendards et guidons des mousquetaires et des gendarmes, qui avaient lieu tous les trois ans.

Les bourdons étaient enfin mis en action pour l'installation de l'archevêque, comme pour ses obsèques. Au moment de sa mort, le gros bourdon sonnait pendant une demi-heure. L'office des funérailles était ponctué par la sonnerie de toutes les cloches. Aux fréquentes sonneries de la cathédrale, s'ajoutaient celles des vingt et quelques églises de la Cité: entre autres des cinq cloches de la Sainte-Chapelle, des quatre de Sainte-Madeleine-en-la-Cité, de Saint-Germain-le-Vieil,

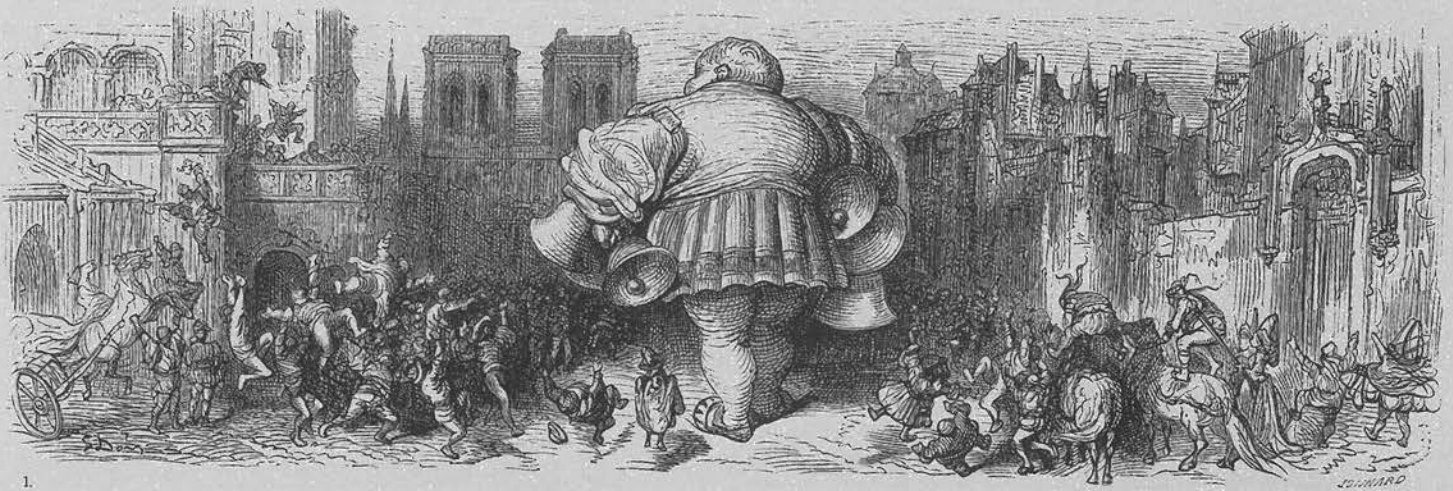
de l'église Sainte-Croix-en-la-Cité, et de Saint-Pierre-des-Arcis. Cette paroisse, supprimée à la Révolution, servit de dépôt pour les cloches des édifices religieux de Paris, condamnées à la fonte au profit des canons et de la monnaie. On comprend que Boileau, qui demeurait au cloître Notre-Dame, se soit plaint de ces nombreuses sonneries dans l'une de ses satires: (...) *Tandis que dans les airs mille cloches émues D'un funèbre concert font retentir les nues Et se mêlant au bruit de la grêle et des vents, Pour honorer les morts, font mourir les vivants (...).*

Dès le 17 mai 1790, une motion est adoptée par l'Assemblée constituante en vue de fondre toutes les cloches du royaume. Dans l'inventaire des cloches réalisé à cet effet à Notre-Dame, figurent les noms de Gilbert, grand sonneur, et Fauveau, petit sonneur. Antoine, Pierre Gilbert, né vers 1762, loue à son profit la galerie de la nef du côté du cloître et les galeries extérieures des tours. Son traitement fixe s'élève à 1000 livres par an. Dans un procès-verbal du 24 thermidor an III relatant la visite des orgues par des membres de la Commission temporaire des arts, nous voyons désigné Gilbert comme concierge des tours et détenteur des clés. Interrogé par les commissaires sur l'origine de ses fonctions, il répond « qu'il a été nommé par la ci-devant municipalité et, depuis par le département, gardien de la grosse cloche appelée bourdon national, qu'il a vainement sollicité son paiement en cette qualité sans avoir pu l'obtenir; (il déclare) qu'il demeure dans les tours mêmes de l'église », sur quoi les commissaires le nomment gardien des orgues. Mais après 1794, il n'y a plus de cloche à sonner. En 1802, il a pourtant la joie, de faire remettre en branle le bourdon *Emmanuel*. Le 5 septembre 1809, il obtient la survivance de sa charge au profit de son fils aîné, Antoine-Pierre-Marie, qui ne lui succédera qu'en 1820.

Les cloches de Notre-Dame éveillent des souvenirs littéraires que l'on ne peut se dispenser de rappeler ici: François Villon, *Le grand testament*; Rabelais, *Gargantua*, et enfin Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. C'est en effet la parution de ce roman, en 1831, qui alerta l'opinion publique sur l'état de dégradation de la cathédrale. Victor Hugo précise qu'il lui était « difficile de ne pas soupirer, de ne pas s'indigner devant les dégradations, les mutilations sans nombre que, simultanément, le temps et les hommes ont fait subir au vénérable monument. » Un comité, formé entre autres de monseigneur Affre, Victor Hugo, Ingres, Montalembert. Alfred de Vigny obtiendra de la Chambre un crédit de plus de deux millions et demi de francs, mis en 1845 à la disposition des architectes Lassus et Viollet-le-Duc chargés de restaurer la cathédrale. Extrait de son roman, Victor Hugo nous présente une illustration « sonore » très détaillée de ce que pouvait être, au temps de Louis XI, cette ville toute sonnante de ses cloches et de ses carillons: « (...) D'ordinaire, la rumeur qui s'échappe de Paris le jour, c'est la ville qui parle; la nuit, c'est la ville qui respire: ici, c'est la ville qui chante. (...) Prêtez donc l'oreille à ce tutti des clochers, que cette cité qui n'est plus qu'un orchestre; que cette symphonie qui fait le bruit d'une tempête (...). »

R.S.

2. L'abbé Montjoie, Description historique des curiosités de l'Église de Paris, par M^{sr}PG, édité chez C.P. Gueffier Père, libraire, Parvis Notre-Dame à la Libéralité, 1763.



1.
Figure 1
Gargantua déroband les cloches de Notre-Dame de Paris.
Illustration de Gustave Doré et Jonnard. Bibliothèque des arts décoratifs, Paris, collection Maciet. Ph. J.-L. Charmet, archives photographiques

Figure de la grosse cloche de Paris fondue sur le Cloître de Saint-Jacques, par le Maître-Fondeur de Paris, François de Harlay, Architecte de Paris.



Cloche de Notre-Dame de Paris, les cloches de la Paroisse de France, Paris et Paris de France.

Figure 2
Cloche de Notre-Dame de Paris, nommée Jacqueline.
© CNMHS

Figure 3
Planche de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Détail de la suspension des cloches sur une arcature en bois, coupe transversale et plans du beffroi.
D.R.

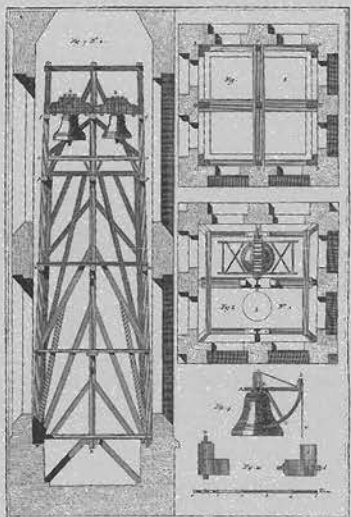
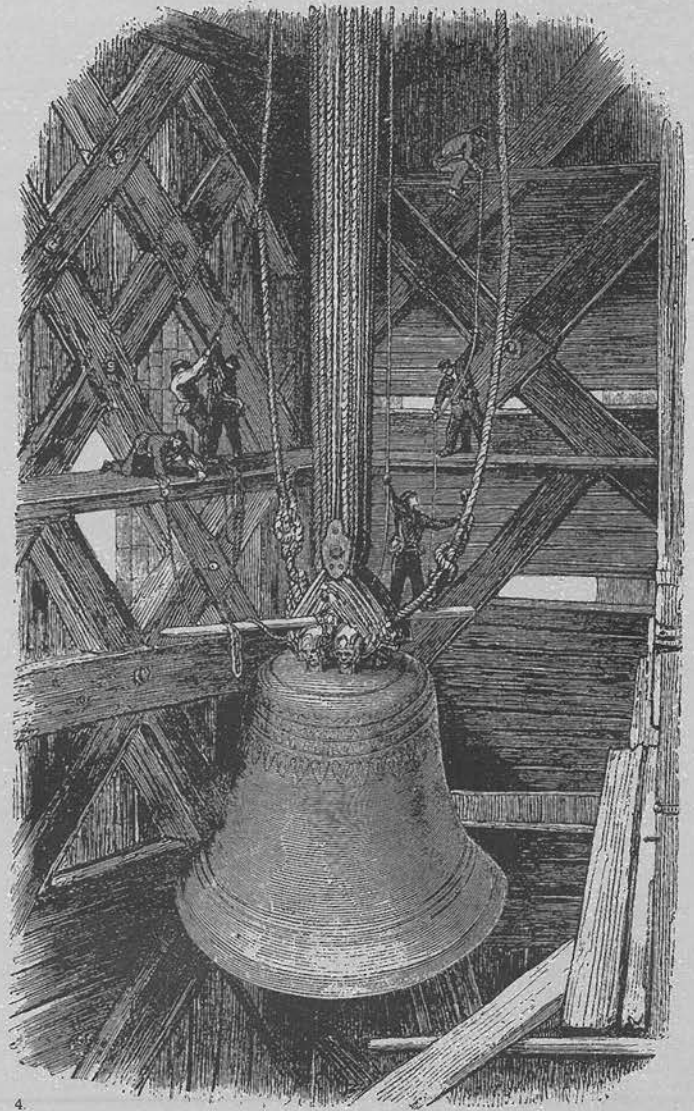


Figure 4
Les sonneurs, dessin de Daubigny.
D.R.



2.

3.

4.

La cathédrale au cœur de la cité, urbanisme et projets

Bernard Fonquernie

architecte en chef des Monuments historiques

1. **M. Dumoulin**, *Études de topographie parisienne*, 1929, t. 1, pp. 1-100.
J. Derens, « Le plan de Paris par Truschet et Hoyau », 1550, *Cahiers de la Rotonde* n° 9, 1986, pp. 17-88.

2. *Reconstruit sur un plan rectangulaire, il sera démoli en 1748.*

3. **J. Hubert**, *L'art pré-roman*, Paris, rééd. 1974, pp. 38-42.

4. **M. Aubert**, *La cathédrale Notre-Dame de Paris*, Paris, 1945, p. 3.

Page de droite
Plan de Paris par Truschet et Hoyau, XVI^e siècle.
 D.R.

Berceau de la capitale, verrou commandant la traversée de la Seine, siège du pouvoir civil (le Palais) et du pouvoir religieux (la cathédrale), la Cité a conservé, jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle, son tracé d'étroites ruelles moyenâgeuses et commerçantes, le chapelet d'une vingtaine d'églises ou chapelles et un Hôtel-Dieu implanté au sud, en bordure du petit bras de la Seine.

Aujourd'hui, la cathédrale apparaît isolée dans un environnement bâti à la fin du XIX^e siècle et un maillage de voies et d'espaces urbains haussmanniens. Le traitement de surface de l'actuel parvis, grâce au jeu de pavages, murets et haies vives, exécuté en 1972 à la suite de l'achèvement du parking souterrain et de la crypte archéologique, a certes permis de réduire l'emprise démesurée, non pas d'un parvis mais de la place d'Armes, qui étendait son asphalte de la cathédrale jusqu'à la caserne de la Cité à l'ouest, le nouvel Hôtel-Dieu au nord. Pour faire place à la froide et rude emprise de ces deux édifices et, au-delà, à celles du tribunal de Commerce et du palais de Justice en partie reconstruit, l'île de la Cité a été presque entièrement rasée au début de la seconde moitié du XIX^e siècle, détruisant à jamais l'échelle et l'effet de surprise que suscitait l'apparition de la cathédrale, autant au débouché des étroites rues médiévales du quartier qu'en arrière-plan des bâtiments de l'archevêché ou de l'Hôtel-Dieu qui enserraient l'édifice.

En ouvrant deux grandes voies parallèles dans le prolongement des ponts, le boulevard du Palais et la rue d'Arcole, Haussmann ne se doutait pas que la Cité, vidée d'une bonne partie de ses habitants et dotée de rues bordées de volumineux bâtiments administratifs aux façades peu accueillantes, deviendrait un lieu de cheminement traversier reliant deux pôles à forte fréquentation et attractifs, la place du Châtelet et la place Saint-Michel.

Les plans de Paris établis depuis le XVI^e siècle permettent d'avoir une bonne notion de la topographie urbaine, tant religieuse que civile, de l'île de la Cité avant la mise en œuvre de l'urbanisme parisien du Second Empire¹. Ces plans montrent bien également la coexistence du siège du pouvoir religieux et celui du pouvoir civil concentrés en deux points de la Cité, le premier à l'est, le second à l'ouest.

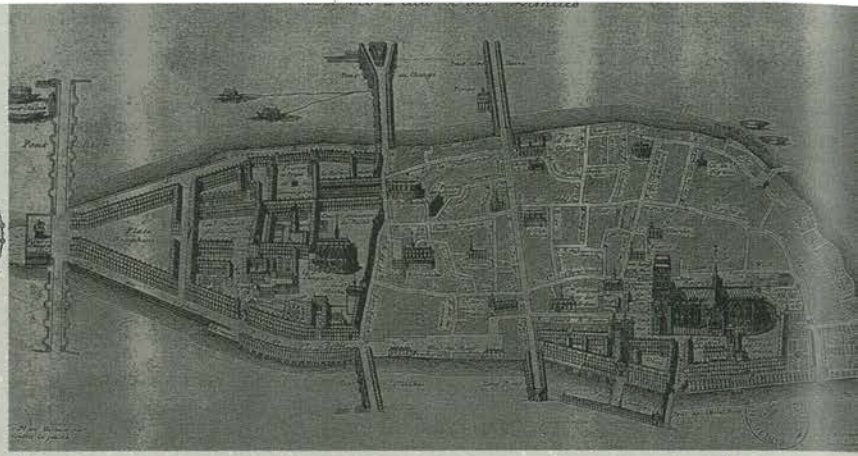
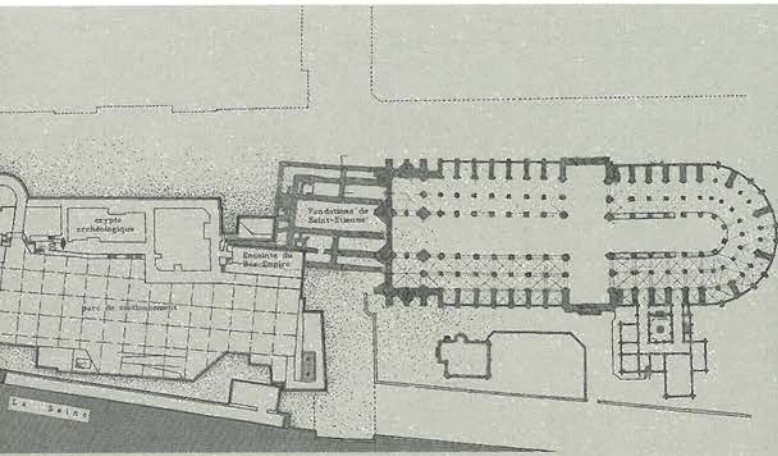
La cathédrale dans la Cité

Les fouilles pratiquées sous le parvis en 1847 par Vacquer, en 1907 et 1914 par la Commission du Vieux Paris, puis celles menées, de 1965 à 1972, dans la crypte archéologique, ont révélé la présence d'une première cathédrale mérovingienne dédiée à saint Étienne. Il s'agit d'un édifice considérable. La partie occidentale mise au jour et qui s'avance de 45 m par rapport à l'actuelle façade de la cathédrale, présente une nef à doubles collatéraux parallèles à la partie sud de l'enceinte du Bas Empire, également dégagée et qui sert de fondation au mur-gouttereau sud de Saint-Étienne. La largeur de cet édifice correspond, à 5 m près, à celle de l'actuelle cathédrale. Il ne peut s'agir que d'un édifice charpenté à l'image des basiliques romaines telles que Saint-Jean de Latran.

L'adjonction à la cathédrale Saint-Étienne d'un second vocable, celui de Notre-Dame, la découverte, en 1858, d'une abside sous le chœur de l'actuelle cathédrale et l'existence d'un baptistère, Saint-Jean-le-Rond², ont autorisé Jean Hubert à avancer l'hypothèse, aujourd'hui contestée, de la présence, dans la Cité, d'une cathédrale double³.

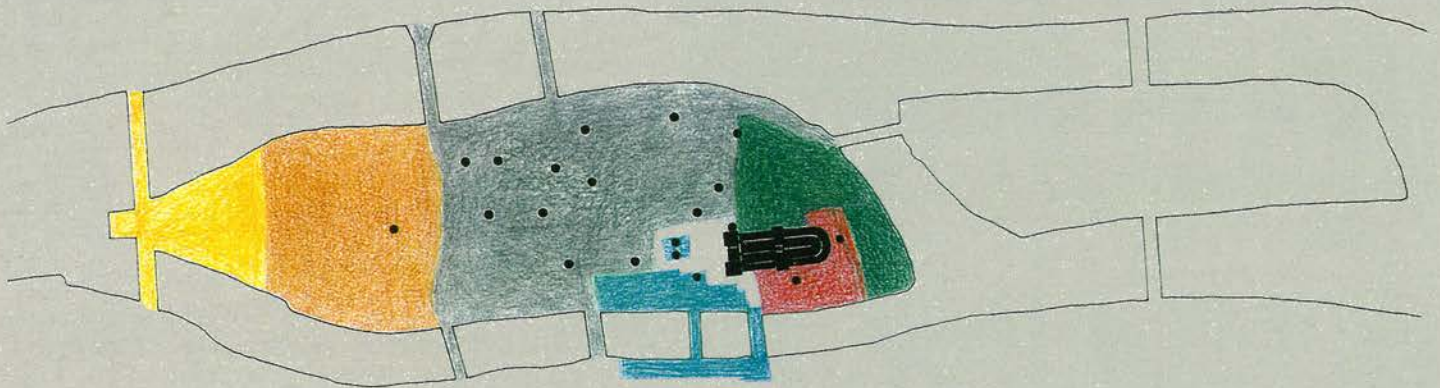
La connaissance de la *nova ecclesia*, citée au début du XII^e siècle, juste avant l'édification de l'actuelle cathédrale, reste imprécise et la date de sa construction ou remise en état inconnue. Nous savons qu'en 1120, Louis VI affecte une rente pour l'entretien de sa couverture⁴. Suger fait don, en 1150, d'un vitrail représentant le Triomphe de la Vierge. Le tympan, le linteau supérieur et les sculptures des voussures de l'actuel portail Sainte-Anne, toutes pièces rapportées, proviennent manifestement d'un portail antérieur également exécuté aux alentours de 1150. Il en est de même pour le fragment sculpté et les bases jumelées mises au jour, en 1983, dans la fondation de la quatrième pile sud de la nef, lors de l'exécution des travaux de remise en état de l'installation de chauffage de la cathédrale. Quoiqu'il en soit, Maurice de Sully lance, en 1166, la construction de l'actuelle cathédrale en commençant par le chevet. La façade occidentale est terminée au cours de la première moitié du XIII^e siècle et les façades des croisillons nord et sud, pendant la seconde moitié du XIII^e siècle.

Les cathédrales qui se sont succédé n'ont pu, à l'évidence, que marquer avec force et constance le paysage de la ville. L'ancrage même de l'édifice en cette pointe orientale de l'île de la Cité, où les vues, particulièrement dégagées, permettent de jouir d'un panorama étendu, en explique son rayonnement. Loin d'être un édifice isolé, la cathédrale se trouve nécessairement accompagnée par tout ce qui doit graviter autour d'elle pour assurer sa vie spirituelle et matérielle.



1.

2.



- | | | | |
|-------------------------|----------------------|-------------------------------|------------------------------|
| ■ Cathédrale Notre-Dame | ■ Palais épiscopal | ■ Hôtel Dieu, Enfants Trouvés | ■ Le Palais |
| ● Eglise/chapelle | ■ Cloître Notre-Dame | ■ Habitat | ■ Place Dauphine - Pont Neuf |

3.

Figure 1
Notre-Dame, parvis, plan de la crypte archéologique et fondations de l'église Saint-Étienne.
Doc. B. Fonquernie, octobre 1994

Figure 2
Plan de la Cité en 1713, par La Caille. D.R.

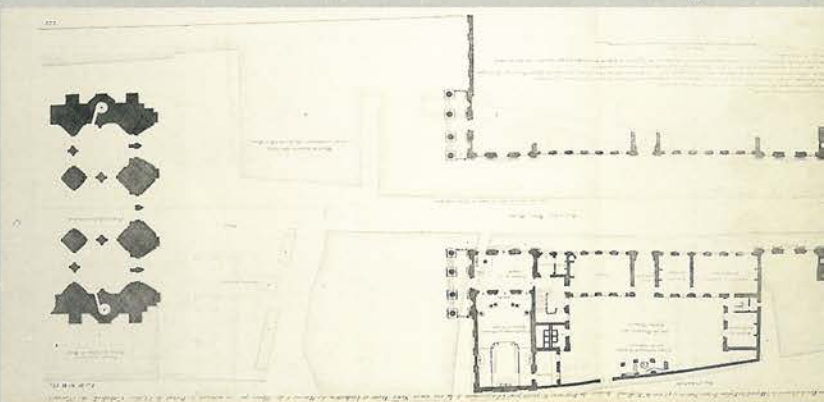
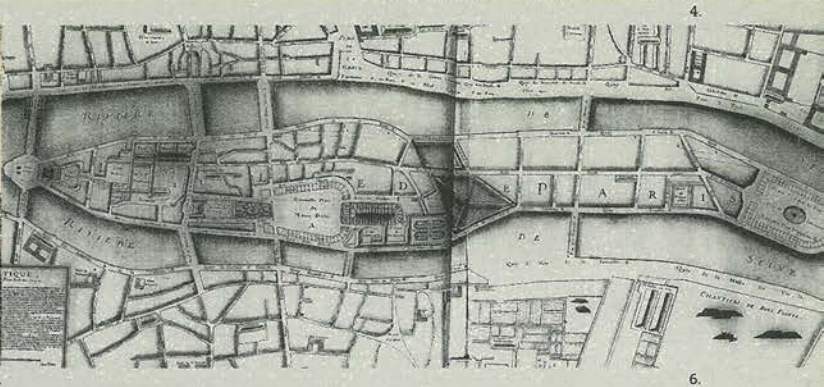
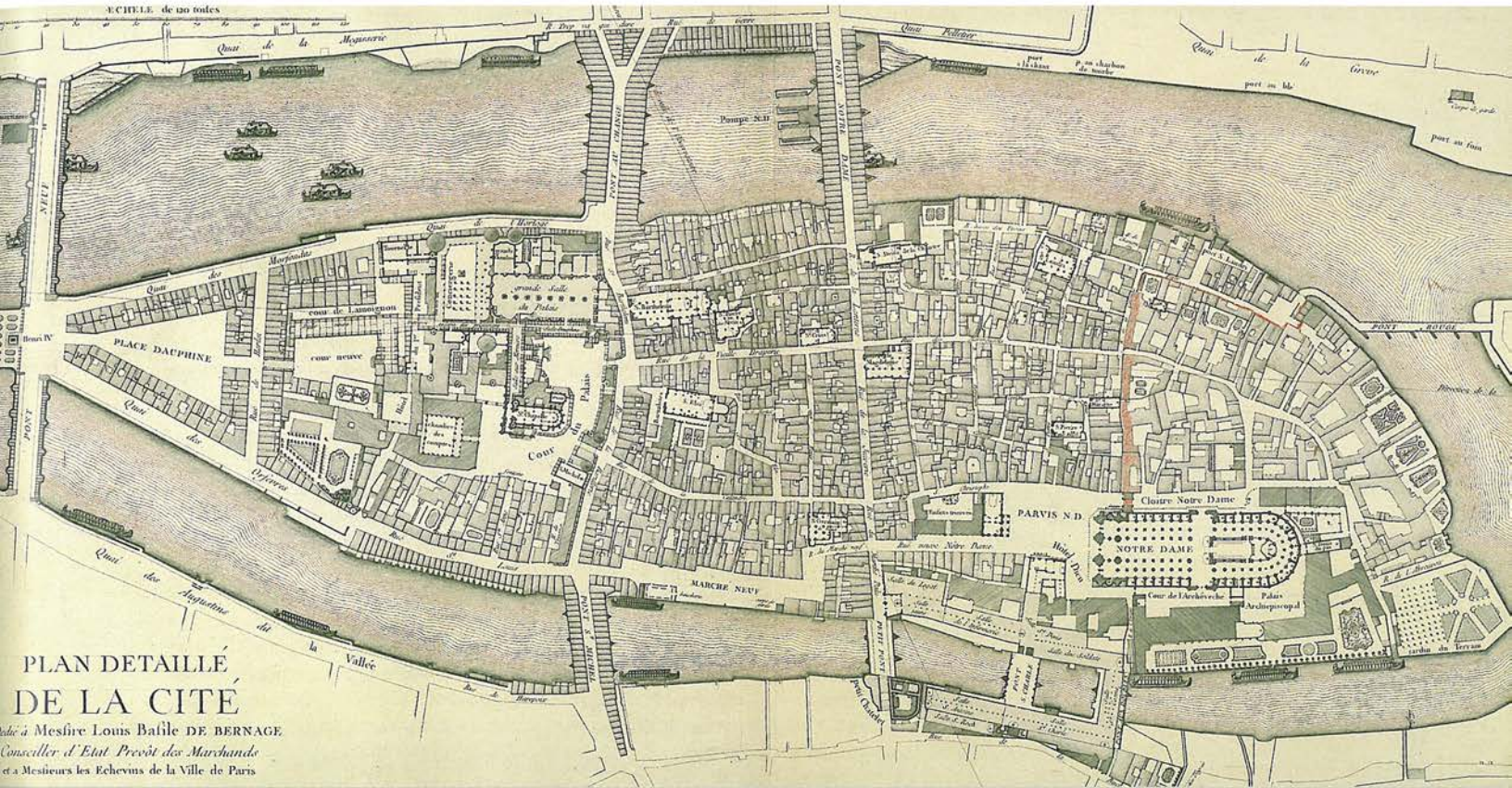
Figure 3
Topographie urbaine de la Cité, vers 1725.
Doc. B. Fonquernie

Figure 4
Le parcellaire de la Cité au milieu du XVIII^e siècle. Plan de l'abbé Delagrive, 1754.
Ph. P. Lemaître, © CNMHS

Figure 5
L'archevêché et l'Hôtel-Dieu, par Israël Sylvestre, milieu du XVIII^e siècle.
Ph. P. Lemaître, © CNMHS

Figure 6
Projet d'aménagement de la Cité, par P.-A. Delamair, 1737.
D.R.

Figure 7
Projet de Boffrand pour l'extension des Enfants-Trouvés, Blondel, L'Architecture française, t. II, liv. IV, n° II, pl. 1.
Ph. P. Cadet, © CNMHS



Le palais épiscopal

Au sud de la cathédrale, en bordure du petit bras de la Seine, se trouve le palais de l'Évêque. Reconstitué par Maurice de Sully en 1161, autour d'une cour située à hauteur du croisillon sud, le Palais comprend en particulier une chapelle à deux étages, une grande salle bien éclairée, destinée notamment à abriter l'exercice du pouvoir judiciaire de l'évêque et les réunions du synode. Une haute tour affirme visuellement la puissance temporelle de l'évêque.

Remanié à maintes reprises, mis au goût du jour, doté progressivement d'extensions venant à hauteur de toute la partie sud-est du chevet de la cathédrale, le Palais est partiellement reconstruit en 1697 par le cardinal de Noailles. De nouvelles améliorations sont apportées tout au long du XVIII^e siècle et au premier quart du XIX^e siècle, qui se traduisent par la magnificence des appartements venant en retour d'équerre, dans la seconde cour. L'espace compris entre ces constructions et le petit bras de la Seine est occupé par le jardin de l'archevêché, redessiné par Gabriel Thouin. De vastes écuries peuvent contenir cinquante chevaux⁵. L'ensemble du Palais épiscopal, saccagé puis incendié au cours des événements de 1831, est démoli en 1837. C'est sur cette partie de son emprise que Viollet-le-Duc et Lassus construiront le presbytère et la nouvelle sacristie (1845-1850). Un jardin et un square sont alors aménagés sur le restant du terrain.

L'enclos canonial

Autre maillon essentiel au fonctionnement de la cathédrale, le Chapitre de l'église Notre-Dame de Paris, qui passe pour « le plus considérable du Royaume »⁶. Les chanoines vivent dans des maisons particulières pourvues d'un jardin, implantées à l'intérieur d'un enclos situé à l'est et au nord de la cathédrale et nommé cloître Notre-Dame. À la fin du XV^e siècle, ces maisons étaient au nombre de trente-sept⁷. Le plan de La Caille (1713) montre que l'enclos occupe tout l'espace compris à l'est, entre la Seine et le Palais épiscopal, au nord, entre la cathédrale (depuis la première travée de la nef) jusqu'à la Seine. Gilbert précise « qu'avant la démolition des bâtiments du Chapitre en 1803, on voyait encore des vestiges de l'ancien cloître, dans le charnier qui environnait le cimetière de l'église Saint-Denis-du-Pas », située à l'est, dans l'axe du chevet de la cathédrale⁸.

Nous ne disposons malheureusement pas de données plus précises sur l'exakte configuration de l'enclos en relation directe avec le portail du croisillon nord de la cathédrale et la Porte-Rouge. Lors de l'extension du Palais épiscopal, en 1568, Pierre de Gondy, évêque de Paris, annexe « une maison canoniale située près du jardin des chanoines » aux abords de l'église Saint-Denis-du-Pas. Nous savons que le Chapitre dispose du « terrain » situé à la pointe sud-est de la Cité. Ce terre-plein inculte, se terminant en pente douce vers la Seine, est reprofilé en 1651, puis planté d'un quinconce, en 1687, pour servir de promenade « aux chanoines et habitants du cloître »⁹. Ce terrain sera transformé en quai (le quai de la Cité) en 1812-1813.

L'Hôtel-Dieu et l'hôpital des Enfants-Trouvés

L'existence d'un hôpital sur le parvis est attestée dès le IX^e siècle. Soumise initialement à l'autorité du Chapitre qui a pleine et entière juridiction, l'administration de l'Hôtel-Dieu cherche progressivement à s'émanciper de ce pouvoir de tutelle. L'œuvre de charité apparaît de plus en plus devoir être la tâche de tous et de chacun. Des laïcs réunis en confréries viennent aider les religieux des ordres hospitaliers. Diverses réformes placent finalement l'Hôtel-Dieu sous la tutelle de l'Évêché et du Parlement, le Chapitre ayant conservé la direction pour le spirituel. Lors de la construction de la cathédrale de Maurice de Sully, le percement de la rue Neuve-Notre-Dame réduit l'espace de l'Hôtel-Dieu, implanté au sud du parvis, en bordure du petit bras de la Seine.

Confronté aux nécessités d'une extension, dès lors que la croissance de la ville obligeait également à faire face à celle des besoins spirituels et des devoirs de santé et de charité, le développement de l'Hôtel-Dieu, maintenu sur place, est contraint de s'étendre vers l'ouest pour atteindre le Petit-Pont, de part et d'autre du petit bras de la Seine, en surplomb sur la rivière, le long de la rive gauche, ainsi que sur le Pont-au-Double, construit en 1626-1632. La succession des vastes salles établies sur les deux rives et reliées par le pont Saint-Charles permet de recueillir jusqu'à quatre mille malades¹⁰. Le petit bras de la Seine est étouffé et masqué par l'extrême densité des bâtiments juxtaposés les uns aux autres, comprenant cinq niveaux au-dessus du sol de la Cité.

L'hôpital des Enfants-Trouvés, qui fait face à l'Hôtel-Dieu sur le parvis, et le long de la rue Neuve-Notre-Dame, au nord, profite également de cet espace de charité où dons et legs affluent : au milieu du XVIII^e siècle, on projette son agrandissement afin d'améliorer et d'embellir le parvis, faciliter son accès et quadrupler sa surface. Le projet, signé par Boffrand, prévoit la construction de deux corps de bâtiment ornés de portiques à frontons implantés de part et d'autre de l'entrée de la rue Neuve-Notre-Dame. Une nouvelle dimension architecturale et scénographique est apportée au parvis et à la rue Neuve-Notre-Dame.

Seuls les corps de bâtiments et façades concernant les Enfants-Trouvés sont réalisés après avoir démolé les églises Saint-Christophe et Sainte-Geneviève-des-Ardents, ainsi qu'une douzaine de maisons. L'Hôtel-Dieu ne donnant pas suite aux constructions prévues sur ses propres terrains, ce projet reste inachevé. En revanche, la porte monumentale en forme d'arc de triomphe, édifiée à l'emplacement de Saint-Jean-le-Rond, qui ménage ainsi un noble accès au cloître Notre-Dame depuis le parvis, est exécutée en 1750.

Le Palais et le pouvoir civil

À la vie religieuse qui occupe toute la partie orientale de l'île, répond, à l'ouest, la vie civile et politique. Le Palais, forteresse et résidence royale, est choisi par Saint Louis pour abriter les reliques de la Passion. La Sainte-Chapelle, tout à la fois chapelle palatine, chapelle reliquaire et chapelle collégiale, consacrée en 1248, fait pendant à la cathédrale.

5. A.-P.-M. Gilbert, *Description historique de la basilique métropolitaine de Paris*, Paris, 1821, pp. 428-442.

6. C. de Montjoie, *Description historique des curiosités de l'église de Paris*, Paris, 1763, pp. 333-335.

7. A. Erlande-Brandenburg, *La cathédrale*, 1989, p. 337.

8. A.-P.-M. Gilbert, *op. cit.*, pp. 452-453.

9. G. Brice, *Description de la ville de Paris*, 1713, pp. 282-284.

10. J.-F. Blondel, *L'architecture française*, 1752, t. II, pp. 100-102.

Le palais de la Cité, siège du pouvoir politique et du pouvoir d'un roi très chrétien, fait contrepoids au pouvoir religieux à l'intérieur même de la Cité. Les importants travaux menés aux XIII^e et XIV^e siècles permettent de grouper autour du logis du roi différents bâtiments, sièges des grands corps de gouvernement, et en particulier du Parlement, qui exerce la justice royale. La grande salle, détruite par un incendie en 1618 et reconstruite en 1622, est admirée par Le Bernin qui la place parmi les meilleures productions architecturales de l'Europe.

Abandonné comme résidence royale, depuis l'émeute de 1358, le Palais reste le siège de l'administration judiciaire et financière et abrite le Parlement. Son emprise fort importante occupe, depuis l'alignement du Pont-au-Change et du pont Saint-Michel à l'est, toute l'extrémité occidentale de l'île de la Cité. Cependant, à la pointe aval de celle-ci, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, le périmètre des jardins du roi sera amputé pour permettre la construction du Pont-Neuf, l'aménagement des berges et de ses abords, ainsi que la réalisation de la place Dauphine.

Le quartier de la Cité

Quartier le plus ancien de Paris, c'est aussi le plus peuplé de toute la ville et le plus incommode. L'occupation du sol est d'une extrême densité, les rues tortueuses et étroites, les emprises de l'archevêché et de l'enclos canonial, de l'Hôtel-Dieu et du Palais, sont autant d'obstacles au bon écoulement des mouvements de circulation dans le sens est/ouest. Dans ce tissu urbain très serré remontant au Moyen Âge, les humbles maisons d'habitation occupent chacune une parcelle étroite mais profonde. Elles prennent jour sur les rues par leur petit côté et, à l'intérieur de la parcelle, par des courettes exigües formant des puits de lumière. L'imbrication des maisons les unes par rapport aux autres est complexe, l'absence de jardins évidente.

L'insuffisance des terrains libres a pour effet l'étouffement des espaces construits, notamment sur les quais et les ponts dont les tabliers sont couverts de maisons serrées les unes contre les autres, interdisant toutes vues vers le fleuve. Source de revenus pour l'Hôtel de Ville, leur suppression, demandée pour des raisons de salubrité, est maintes fois différée. C'est ainsi que les maisons du pont Notre-Dame reconstruit au début du XVI^e siècle, après l'effondrement du pont en bois en 1499, ne seront démolies qu'en 1786. Très significatif est également le nombre considérable d'églises de dimensions modestes insérées dans le tissu urbain. Dix-huit églises et chapelles peuvent être recensées dans le seul quartier de la Cité, sur le plan publié, en 1725, par Félibien et Lobineau¹¹. Marque de l'urbanisme médiéval existant, on note le fort contraste qui existe entre la masse compacte de ce quartier et l'occupation au sol, beaucoup plus aérée, du cloître Notre-Dame, bien protégé des rumeurs par son enceinte et disposant de vues étendues sur le fleuve.

Dans ce contexte, la réalisation, à la pointe aval de l'île de la Cité, du Pont-Neuf, premier des ponts modernes de Paris, et de la place Dauphine, apparaît très novatrice. Cet ensemble monumental, séparé du restant de l'île par le Palais, répond

à l'intention royale de disposer, avec le Louvre, les Tuileries et le fleuve, d'un nouvel espace urbain orienté vers le couchant au centre duquel la rivière, le bassin du Louvre, devient un axe majeur de composition, sorte de place fluviale, d'espace scénographique où se déroulent, dans le cadre d'une perspective architecturale prestigieuse, les fêtes nautiques, joutes, feux d'artifice et autres festivités données par la ville ou le roi.

Les grands projets d'urbanisme au XVIII^e siècle

Le reniement de l'héritage médiéval, de ce tissu urbain distendu, sinueux, insalubre, ne peut faire de doute au lendemain des réalisations du Grand siècle. Dans l'île de la Cité, le contraste est évident entre l'espace confiné du quartier habité et l'ouverture à l'air et à la lumière de l'ensemble monumental créé au début du XVII^e siècle, à la pointe de l'île. La comparaison entre la surface du parvis de la cathédrale et celle de la place Dauphine est éloquente à cet égard !

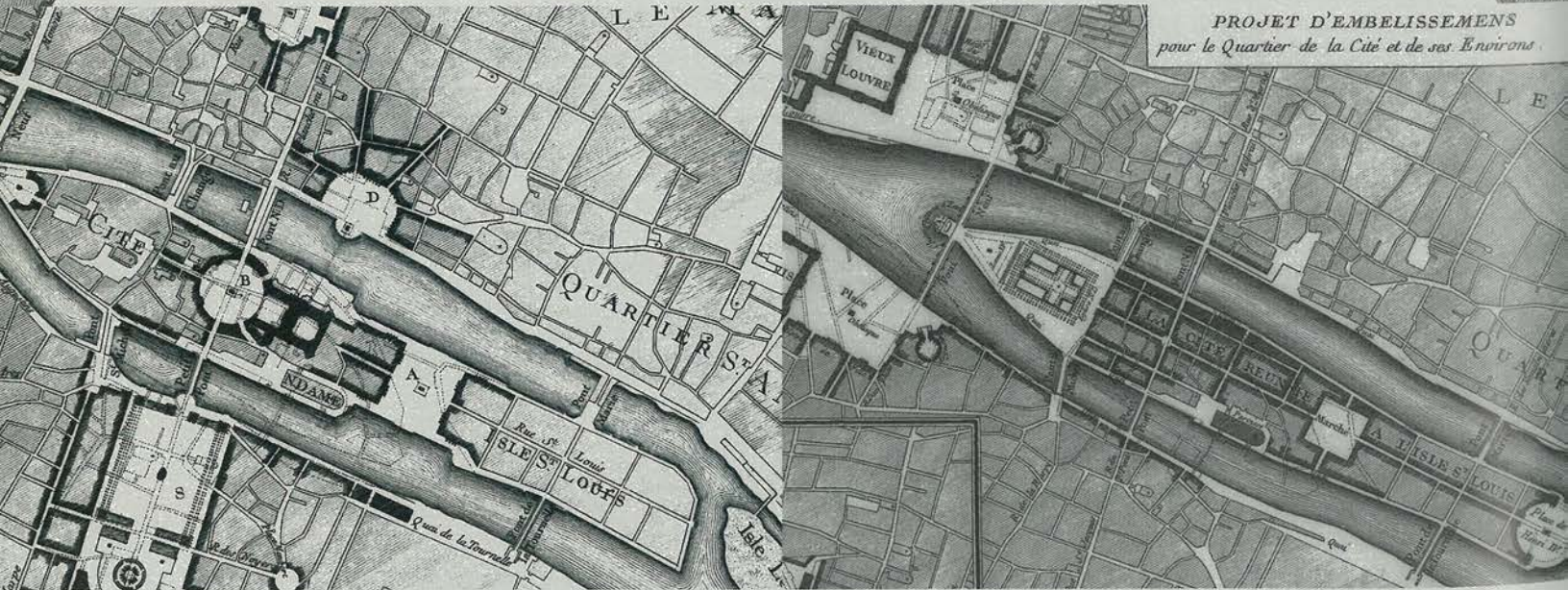
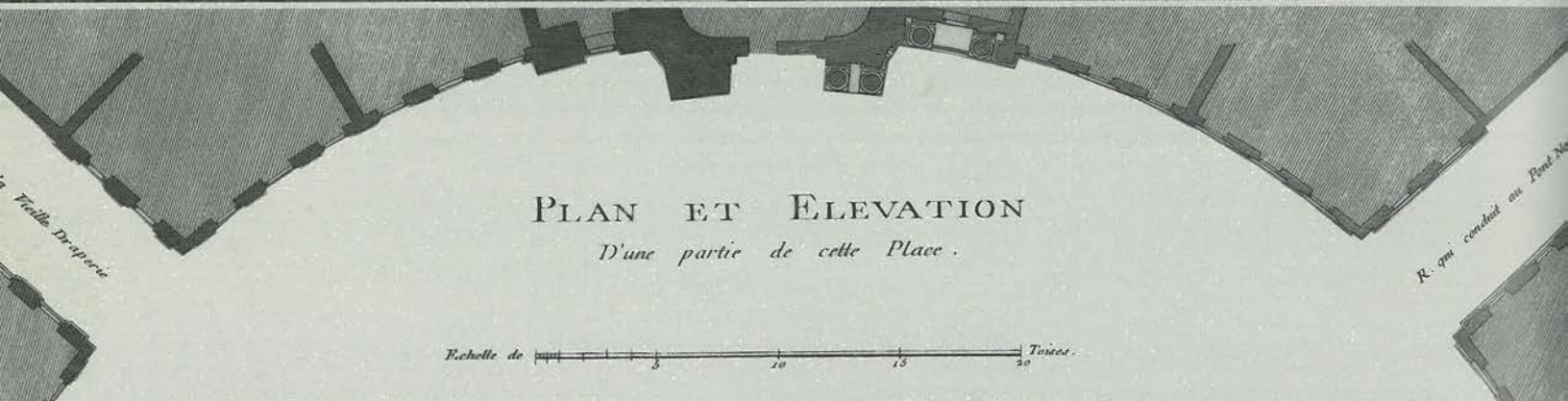
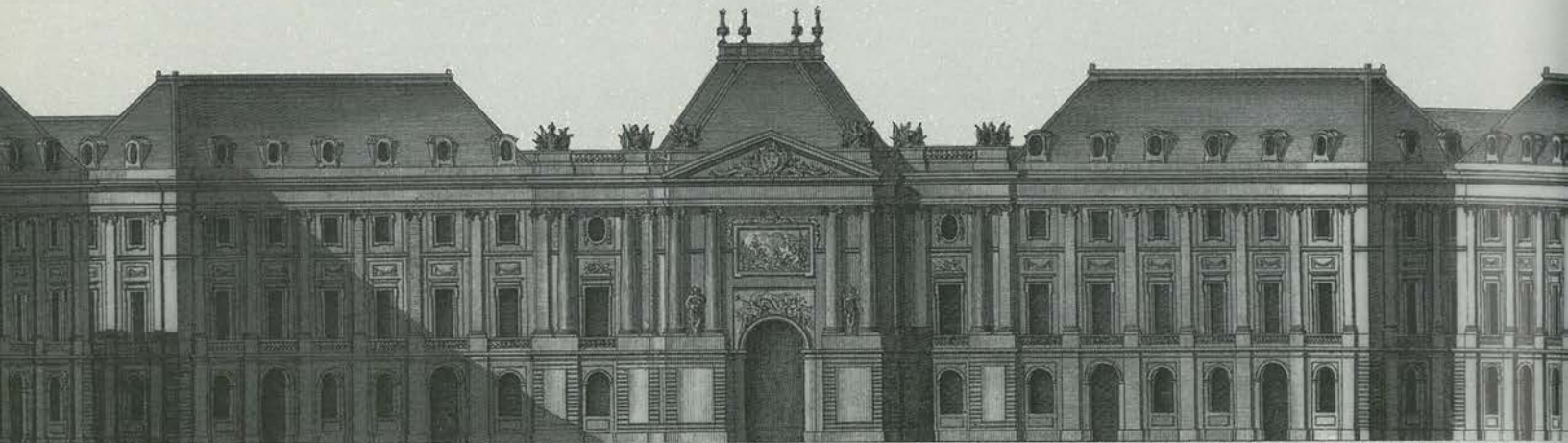
La notion « d'embellissement » de la ville par le jeu de la création de nouveaux espaces urbains, au centre même de quartiers encombrés et malsains, constitue l'amorce d'une reconquête d'un tissu urbain obsolète. Mais la maîtrise du foncier destinée à engager avec succès une telle opération d'ensemble, reste la pierre d'achoppement, le droit d'expropriation n'existant pas sous l'Ancien Régime. L'exemple du projet avorté de Boffrand, aux Enfants-Trouvés et sur le parvis, montre bien, en ce milieu du XVIII^e siècle, les insuffisances de l'autorité en matière d'urbanisme.

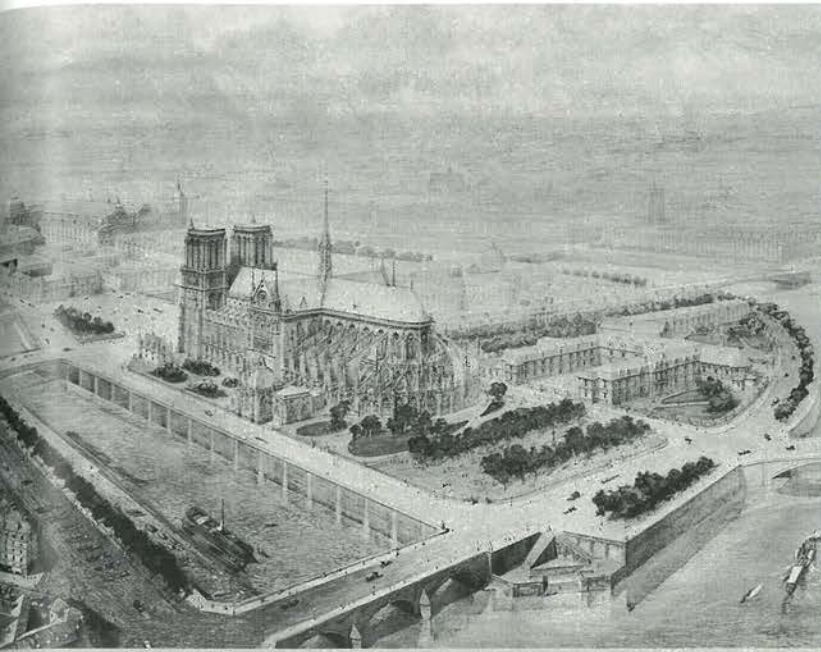
Le projet d'aménagement du centre de Paris de Pierre-Alexis Delamair, établi en 1737, propose la réunion des îles Saint-Louis et Louvier à l'île de la Cité. Une ligne de quais entoure la totalité de la nouvelle île, les ponts sont débarrassés de leurs maisons. Le parvis entouré de portiques est considérablement agrandi. Il s'étend de la façade de la cathédrale jusqu'au Petit-Pont. Dans son prolongement, vers l'ouest, une église à rotonde associée à un palais réservé au clergé compense les terrains du cloître Notre-Dame utilisés pour distribuer le nouvel Hôtel-Dieu, transplanté derrière le chevet de la cathédrale.

Pierre-Alexis Delamair propose également la réutilisation d'une grande place entourée de portiques, dédiée à Louis XV, à l'extrémité de l'ancienne île Louvier, ainsi que l'édification d'un hôtel de ville entre le Pont-Neuf et la place Dauphine¹². Ce vaste projet resté dans les cartons va inspirer, une trentaine d'années plus tard, Pierre-Louis Moreau, architecte de la ville, qui soumet, en 1769, différents projets d'embellissements des berges de la Seine. Il s'agit d'opérations ponctuelles, parmi lesquelles nous noterons l'aménagement du parvis selon le projet de Boffrand, en partie exécuté avec un élargissement supplémentaire de la rue Neuve-Notre-Dame et le traitement d'une place circulaire ordonnancée à son intersection avec la rue du marché Palu ; au chevet de Notre-Dame, l'ouverture d'une place circulaire ordonnancée, qu'un nouveau pont de pierre relie à l'île Saint-Louis, le dégagement du pont Notre-Dame et du Pont-au-Change, ainsi que la construction du quai des Ursins. Dans *Les monuments à la gloire de Louis XV*, Pierre Patte

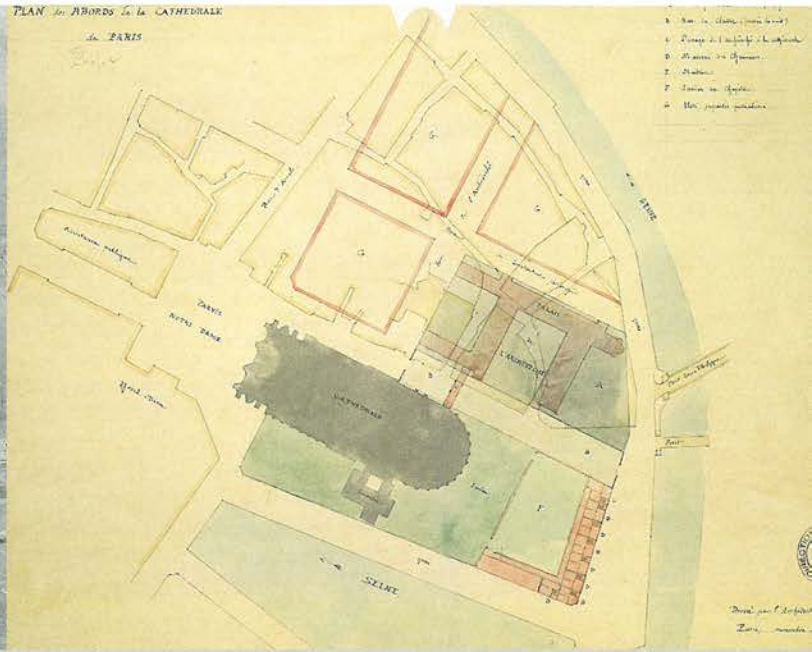
11. *MM. Félibien et Lobineau, Histoire de la ville de Paris, Paris, 1725, t. I.*

12. *Plans déposés à l'Arsenal (cotes 3054 et 2912). Cf. M. Gallet, Les architectes parisiens du XVIII^e siècle, Paris, 1995, pp. 177-178.*





11.



12.

Figure 8
Projet de Pitrou,
dans P. Patte, *Monuments
érigés à la gloire de Louis XV*,
pl. 40 et 41.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 9
Projets de Soufflot, Pitrou,
Boffrand dans P. Patte,
*Monuments érigés à la gloire
de Louis XV*, 1765, détail pl. 39.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 10
Projet d'aménagement
de la Cité, dans dans P. Patte,
*Monuments érigés à la gloire
de Louis XV*, détail pl. 39.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 11
Aménagement
du chevet de Notre-Dame
par Viollet-le-Duc, 1843.
Médiathèque du patrimoine
et de l'architecture.
Ph. P. Berthé, © CNMHS

Figure 12
Plan masse des aménagements
proposés à l'emplacement
du cloître Notre-Dame
par Viollet-le-Duc, 1859.
Médiathèque du patrimoine
et de l'architecture.
Ph. P. Cadet, © CNMHS

rassemble différentes propositions des architectes ayant participé au «concours» de la place Louis XV. Trois projets intéressent plus particulièrement l'île de la Cité :

– Le projet de Soufflot prévoit une place, de plan carré, à la jonction de l'île de la Cité réunie à l'île Saint-Louis : les côtés nord et sud s'ouvrent largement sur les deux bras du fleuve. Les élévations est et ouest sont rythmées par des façades d'hôtels et le nouveau palais de l'archevêque. Au centre de cette place, est implantée la statue du roi, placée dans l'axe d'une nouvelle rue longeant la rue Saint-Louis jusqu'à la rue de la Juiverie. Le transfert de l'Hôtel-Dieu est évoqué, afin de permettre le dégagement de l'ensemble des quais de l'île de la Cité.

– Le projet de Pitrou propose la création d'une place ordonnancée de plan circulaire, de 136 m de diamètre, à l'intersection des axes nord-sud (rue Saint-Martin, rue Saint-Jacques) et est-ouest (place Dauphine, grande rue de l'île Saint-Louis). À l'est de cette place, Pitrou prévoit l'implantation de l'Hôtel de Ville dont la façade nord, de plus de 200 m de long, s'ouvre largement sur un nouveau quai de la Seine, face à la place de Grève. L'île Saint-Louis est réunie à l'île de la Cité par un nouveau pont à la place du Pont-Rouge.

– Le projet de Boffrand envisage de placer la statue royale sur une haute colonne, à l'emplacement de la place Dauphine recomposée. La statue se détache sur un arrière-plan d'architecture semi-elliptique, rythmée par un ordre colossal. Au centre, un arc de triomphe sert d'entrée au palais.

Le projet utopique de Pierre Patte

Par l'ampleur des solutions proposées, ces trois projets illustrent bien la prise de conscience de la nécessité de transformer l'île de la Cité, figée depuis le Moyen Âge et bloquée par les emprises du cloître Notre-Dame, de l'Hôtel-Dieu, du Palais et de la place Dauphine, couvrant plus de la moitié de sa surface.

Rêve ou utopie, Pierre Patte propose lui-même une solution d'une ampleur inouïe : l'île Saint-Louis étant rattachée à l'île de la Cité, un grand axe est-ouest, allant d'une extrémité à l'autre des deux îles, relie à la pointe amont une place circulaire ouverte sur la Seine, au centre, à la jonction des deux îles, une place fermée de plan carré réservée au marché et, à l'ouest, à la pointe aval, une immense cathédrale dont l'assiette occupe, à elle seule, les emprises de la place Dauphine et du palais réunies. Le caractère monumental de cette nouvelle cathédrale, entourée d'un péristyle à trois rangs de colonnes, est affirmé non seulement par le choix du site, mais également par sa surélévation sur un haut soubassement dominant le fleuve. En outre, Pierre Patte prévoit, au débouché du Pont-Neuf, la création de deux places symétriques assurant, rive droite, le dégagement de la colonnade de Perrault qui serait ainsi perceptible en totalité depuis la nouvelle cathédrale et, rive gauche, en pendant du Louvre, un édifice abritant le Parlement et les diverses chambres transférées de l'ancien palais de la Cité ainsi, qu'en fond de place, les élévations d'un nouvel hôtel de ville.

Ce projet d'urbanisme se traduit par une reconstruction quasi complète de l'île de la Cité. Seuls les Enfants-Trouvés et Notre-Dame de Paris sont conservés. L'ancienne cathédrale devient l'église paroissiale, se substituant aux dix-sept petites églises appelées à être démolies. Selon Pierre Patte, l'Hôtel-Dieu, «réceptacle de toutes les maladies contagieuses, malencontreusement placé dans le centre de la ville, à l'endroit le plus peuplé» doit être reconstruit dans l'île des Cygnes. La Sainte-Chapelle n'est pas non plus épargnée, dès lors que le «canonicat de la Sainte-Chapelle est rattaché à celui de Notre-Dame»¹³. Il va de soi que, dans cette opération, toutes les maisons construites sur le pont et sur les quais sont abattues. Ces derniers sont eux-mêmes reconstruits et reprofilés, en particulier pour le petit bras de la Seine, dont l'élargissement indispensable au bon écoulement des crues se fait au détriment de l'île de la Cité, en passant au plus près des murs gouttereaux sud de Notre-Dame.

Vers l'isolement de la cathédrale

Malgré la constante densification de la ville, le principe de séparer les principaux monuments du tissu urbain qui les enserme afin de les mettre en valeur, apparaît de plus en plus d'actualité. Quatremère de Quincy formule et soutient la théorie de l'isolement des édifices. Le projet «d'embellissement» ne répond pas uniquement à une notion d'esthétisme ou de scénographie, mais à la fonction utilitaire de la circulation et de la salubrité. Disposer d'un plan d'ensemble, permettant de vérifier la bonne cohérence des projets d'ouverture ou d'élargissement de places et de rues, devient nécessaire. Dans le cadre de l'aménagement de la Seine, le dégagement des quais et la démolition des maisons construites sur les ponts, amorcés en 1786, se poursuivent en 1806. Le quai de l'Archevêché est achevé en 1813.

En 1802-1803, le parvis est agrandi et régularisé en vue de la cérémonie du sacre de Napoléon. L'église de l'Hôtel-Dieu et certaines maisons adjacentes, dont la saillie masquait le portail Saint-Anne, sont démolies. Le parvis prend une forme régulière de 80 m de côté. Il est relié à la rive droite de la Seine par le percement de la rue d'Arcole et la construction, en 1827, d'une passerelle située dans son prolongement. De même, la rue du cloître Notre-Dame est élargie et prolongée, pour rejoindre le pont reliant l'île Saint-Louis à la Cité, ainsi que le quai de l'Archevêché. À cet effet, la porte monumentale de l'entrée du cloître, bâtie par Boffrand, et les maisons du Chapitre sont démolies, dans le but d'obtenir une vaste aire de manœuvre pour faciliter la circulation des cortèges lors des grandes cérémonies.

La démolition de l'archevêché en 1837, après l'incendie de 1831, dégage totalement la partie sud-est de la cathédrale dont les abords sont traités en square urbain. Viollet-le-Duc et Lassus y implantent la sacristie qu'ils construisent en style néogothique, en 1844-1850.

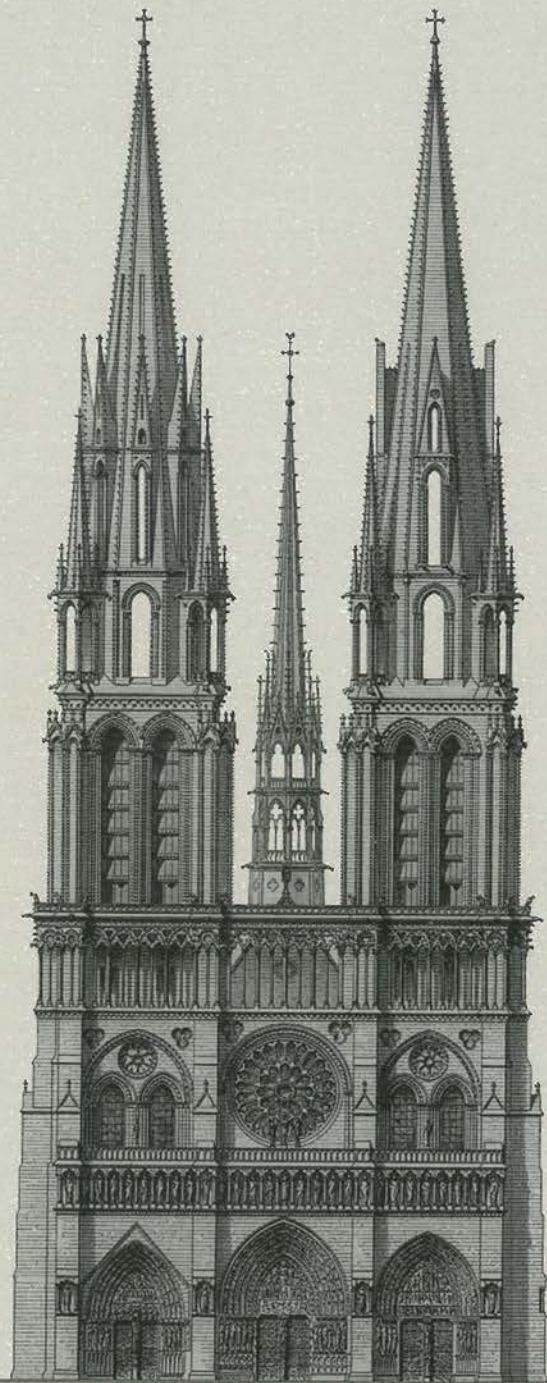
Le cloître Notre-Dame fait également l'objet d'un projet de réaménagement complet. Cet espace est découpé en îlots irrigués par un maillage orthogonal de nouvelles rues larges et rectilignes. L'une d'elles, de direction nord-sud, est axée sur la façade du croisillon nord de la cathédrale.

Viollet-le-Duc propose d'insérer, dans de grands bâtiments situés entre cour et jardin, un nouvel archevêché, la maîtrise, un petit et un grand séminaire. Le plan masse et une vue perspective, datés respectivement de 1858 et de 1859, montrent clairement que le nouvel aménagement de Viollet-le-Duc n'est concevable qu'après avoir, au préalable, fait table rase, dans le secteur allant de la rue d'Arcole jusqu'à l'extrémité amont de la Cité, de toutes les constructions existantes, à l'exception de la cathédrale. Le brutalisme de cette rénovation urbaine, concernant la partie orientale de la Cité, projetée par Viollet-le-Duc, est accentué par l'échelle donnée à la voirie, aux espaces plantés, aux bâtiments de ce nouveau quartier.

Une conception toute semblable va prévaloir quelques années plus tard, dans les opérations conduites par Haussmann pour substituer au quartier d'habitations existant à l'ouest, un centre de bâtiments publics distribués par une nouvelle voirie. Le grand axe nord-sud joignant le boulevard Sébastopol au boulevard Saint-Michel, borde, à l'ouest, un palais de Justice considérablement agrandi. À l'est de cet axe, la caserne de la Cité et sa place d'Armes, le tribunal de Commerce, le marché aux fleurs, l'Hôtel-Dieu rebâti au nord. Les habitations sont réduites à la portion congrue. La population passe de 15 000 habitants, en 1856, à 5 000, à la fin du XIX^e siècle. Dans cet univers, l'isolement de la cathédrale serait apparu sans nul doute encore plus radical si le projet de Viollet-le-Duc, au nord-est de la cathédrale, avait été réalisé.

Que dire également de l'effet obtenu avec une cathédrale dotée de deux flèches doublant la hauteur des tours de la façade occidentale donnant sur le parvis ? Viollet-le-Duc publie en effet, dans ses *Entretiens sur l'architecture*, ce dessin établi avec un soin tout particulier et qui, pour son collaborateur Claude Sauvageot, « représente un des rêves d'artiste et de constructeur que le maître a dû plus d'une fois caresser. »¹⁴ Il semblerait que Viollet-le-Duc ait établi et publié ce dessin afin de sonder l'opinion publique au sujet de l'accueil qui serait réservé à une telle création, aucun élément d'ordre historique et iconographique ne venant prouver que ce projet a été envisagé originellement par les constructeurs de la cathédrale¹⁵.

B.F.



*Projet de construction
des flèches sur les tours
de Notre-Dame,
par Viollet-le-Duc,
Entretiens sur l'architecture,
1863, Atlas, pl. XIV.
Ph. P. Berthé, © CNMHS*

Notre-Dame des gueux

Bruno Foucart, historien, et Paul Virilio, philosophe, avec Claude Eveno, entretien réalisé en septembre 1999

Page de droite

En haut

Le parvis de Notre-Dame au milieu du XVII^e siècle. Gravure de Pérelle.

© CNMHS

En bas

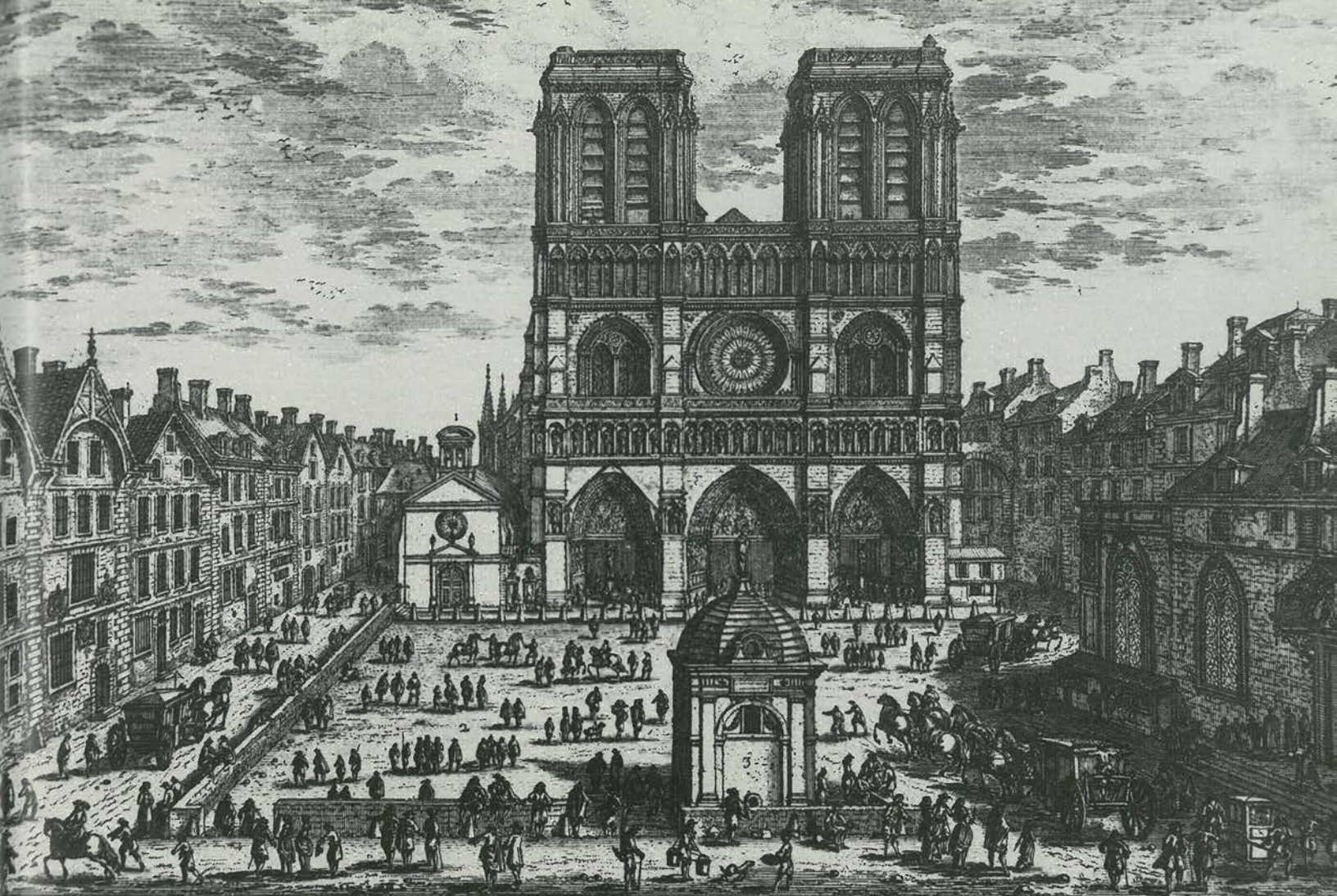
Notre-Dame de Paris. Photo Guérinet, s. d. Ph. Arch. Phot. Paris/© CNMHS

Parmi les innombrables propositions envisagées pour le passage à l'an 2000, il en est une qui suscita quelques polémiques dans la presse, celle des architectes Alain Renk et Marcelo Joulia. Il s'agissait de « terminer » temporairement Notre-Dame en posant, sur les deux tours de la façade, l'ossature des flèches que la tradition prête au projet initial de la cathédrale. La proposition ne fut pas retenue. On ne saura donc jamais ce que Paris aurait gagné ou perdu avec une autre silhouette de Notre-Dame. Mais le débat aura permis de s'interroger sur la place de la cathédrale dans la ville contemporaine, sur son sens et ses usages. Bruno Foucart et Paul Virilio, dont les avis furent sollicités à propos des « flèches du temps », reviennent ici sur les réflexions qu'ils en tirèrent.

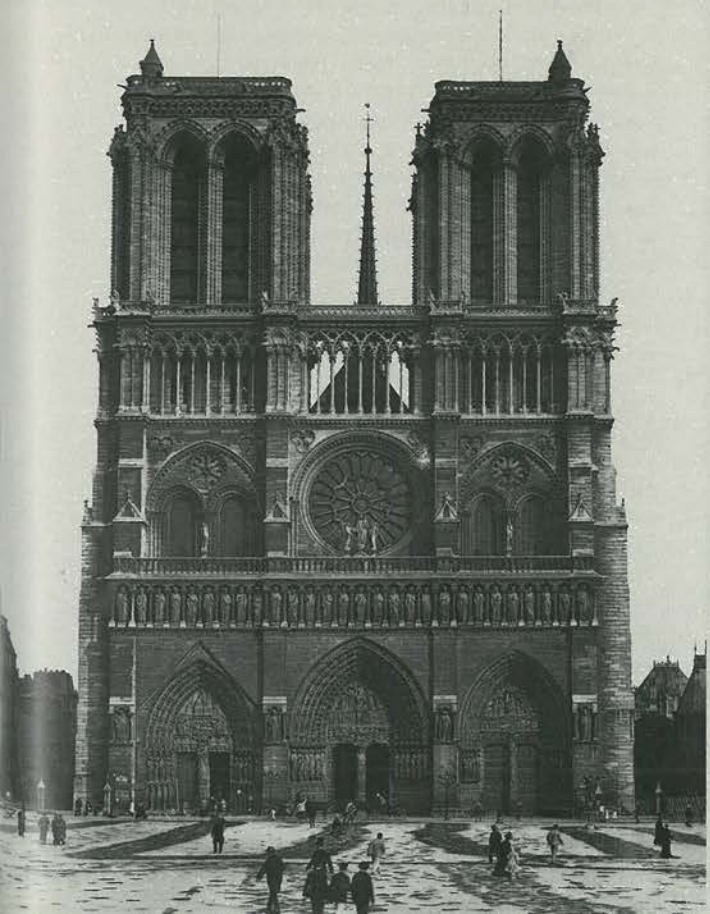
Paul Virilio : Le projet des « flèches du temps », pour moi, c'était d'abord le projet du parvis. Il est clair que la mise en scène des flèches était un prétexte à la réanimation de ce parvis qui est un lieu majeur de la Cité, de la France et de l'histoire récente avec la Libération – je n'oublie pas le *Te Deum* à Notre-Dame avec les miliciens qui tirent depuis le haut de l'Hôtel-Dieu sur la foule assemblée et les Leclerc qui ripostent à la 12/7 à partir des *half-tracks* qui entourent la foule. Donc, pour moi, c'était la vie du parvis, passer le millénaire en revenant au cœur de l'histoire de Paris sur cette agora, le parvis de Notre-Dame. Pourquoi ? Parce que Notre-Dame n'est pas un fétiche ni même un musée, malgré la pratique touristique. C'est un monument à la vie, c'est même un monument à la Vierge Marie et donc à la maternité. Mon idée – je laisserais de côté les flèches qui me semblaient lourdes pour la structure – c'était surtout de réanimer le parvis et d'en faire une cour des miracles contemporaine avec les ONG, avec les sans-domicile et les sans-papiers, avec les associations. C'était pour moi l'essentiel, c'est-à-dire repartir de ce terreau abrahamique et pas seulement chrétien de la pauvreté et de la migration. Je pensais que c'était quand même mieux de recréer la cour des miracles à cette occasion que de faire des grandes roues ou des portes entre l'Étoile et la place de la Concorde pour le passage de l'an 2000.

Bruno Foucart : Vous posez le problème d'une manière beaucoup plus large que savoir s'il fallait ou non, fût-ce temporairement, placer des flèches sur les tours de Notre-Dame, projet ludique impressionnant qui était lié aux célébrations du troisième millénaire. Je peux quand même faire un petit rappel, puisqu'il se trouve que ce projet devait être présenté à une commission dite supérieure des Monuments historiques et que cette commission a donné un avis négatif. On propose de compléter cette cathédrale en posant des flèches qui doublent la hauteur – on arrive vers 130 m –, en partant du principe que jamais Notre-Dame n'a été terminée. Et puis, il y a, en plus, des propositions de Viollet-le-Duc qui, dans des dessins célèbres, a terminé ces flèches. Donc, ce projet avait à la fois beaucoup d'intérêt puisqu'il avait pour lui une performance technique : l'achèvement symbolique d'une cathédrale, un Viollet-le-Duc prédécesseur – à la limite, on faisait mieux que lui – et une modernité du traitement qui ne cherchait pas à faire des flèches en pierre, comme du reste l'avait proposé Viollet-le-Duc.

Moi-même, au départ, je ne vous cache pas que j'étais plutôt très favorable. Cela m'amusait. Je disais : « Ah ! enfin on va continuer, on va monter des cathédrales, etc. » En fait, ce projet a semblé gênant, d'abord parce que, plus on réfléchit sur la chose, moins il est sûr que Notre-Dame ait jamais dû avoir des flèches. Sans doute cela avait dû être prévu. Mais finalement, est-ce que Notre-Dame, ce n'est pas précisément la seule cathédrale sans flèches ? Voulu comme telle, plus tard, au cours du XIII^e et du XIV^e siècle. On a toujours remarqué que la façade de Notre-Dame était une façade classique, complètement équilibrée, avec un système de proportions digne du XVI^e ou du XVII^e siècle. Cette cathédrale n'est pas une cathédrale pointue. On n'est pas tout à fait dans le système : « Pousser des flèches qui auraient dû être faites. » Comme à Quimper, comme on l'a fait au XIX^e siècle. Ça, c'était un point fondamental ! Le deuxième, c'était de se demander aussi : est-ce que c'est un monument ? Est-ce que cette affaire est vraiment un signal du XX^e siècle ? Est-ce que, aujourd'hui, les cathédrales ont besoin d'être haussées ? Au XIX^e siècle, on avait envie d'achever les cathédrales pour des raisons politiques et religieuses. On achève Cologne. On monte des flèches sur Quimper, sur Bayonne, on fait une façade avec flèches, de Viollet-le-Duc, à Clermont-Ferrand. C'était vraiment une idée fondamentale du XIX^e, issue d'une sorte d'inflation et d'optimisme scientifique et d'une affirmation religieuse profonde. Est-ce que c'est aujourd'hui un problème du XX^e siècle ? Ce qui intéresse le clergé, ce n'est pas tellement l'extérieur, c'est de faire entrer les gens,



L'ÉGLISE DE NOTRE DAME DE PARIS n'estoit autrefois qu'une Chapelle que Childebert fils de Clovis 1. fit rebastir plus grande et la dedia à la Vierge, Robert, fils de
 la, fit recommencer de neu. Henri 1. Philippe 1. Louis le gros, et Louis le leune, la continuerent, et Philippe Auguste la paracheva telle quelle est a present
 Jean le rond, 2. la Parvis. 3. la Fontaine. 4. l'Hôtel Dieu. A PARIS Chez M. Langlois rue S. Jacques a la Victoire. Avec Privilège du



d'offrir un espace de prière, si tant est qu'on le puisse, étant donné tout ce nombre de visiteurs trop important de Notre-Dame. À la limite, l'intérêt du clergé, c'est de susciter des vocations, ou des Claudel à côté du pilier, si cela peut encore se faire, ce qui est vraisemblable.

Je crois que, au fond, il y a eu un sentiment que, d'une part, archéologiquement c'était très peu nécessaire et que, d'autre part, intellectuellement, religieusement, mystiquement, ce n'était pas vraiment le problème. En tout cas, il n'y avait pas de demande apparemment très forte du clergé. Vous, Paul Virilio, vous dites : « Le parvis ». Ce parvis, c'est là où il faut se réunir, pas forcément pour des mystères de Notre-Dame, pas forcément pour trouver Esmeralda et Quasimodo. Vous choisissez cet endroit. Je crois qu'effectivement il y a un vrai problème de parvis à Notre-Dame, qui est aussi un problème de sens de cet endroit. Le parvis de Notre-Dame est resté terriblement vide, froid et trop grand. Vous dites qu'il faut le restaurer, qu'il mérite une vie, je ne sais pas si c'est un programme de l'an 2000 ou 3000, mais il est vrai que le lieu a cette vocation-là. Et ça, je ne sais pas comment le faire. Je ne sais pas si c'est par l'architecture, si c'est par un signe, si c'est comme à Beaubourg...

P.V. : Il n'y a pas de cathédrale sans chantier. Il y a des chantiers dans les tours pour les sculpteurs, pour les maîtres verriers, etc. Pour moi, le parvis, c'est le chantier, le chantier non seulement au sens pratique, là où on va assembler les structures, mais aussi au sens politique, c'est-à-dire là où le peuple vit la ville. Il n'y a pas d'intérieur de la cathédrale sans son extérieur, c'est-à-dire sans ce grouillement, surtout au Moyen Âge. Et aujourd'hui, il se trouve que le Moyen Âge revient par la très grande précarité, par les *homeless*, par les *travellers*, par les associations, par les ONG, par les immigrés, etc. Je vois dans le chantier l'occasion de réactualiser le peuple face au monument. Parce qu'un monument sans peuple, ce n'est pas un monument.

Claude Eveno : Oui, mais quand vous dites réactualisation d'une ancienne tradition d'occupation et d'usage du parvis, lieu d'accueil de la misère et de tous les hommes de foi, quelle que soit la place qu'ils occupaient dans la société, il faut rappeler que cette tradition était le pendant de la manière dont la vie se déroulait à l'intérieur de la cathédrale.

P.V. : Bien sûr.

C.E. : Penser un parvis qui hérite de cette vieille utilisation, cela doit se faire en même temps qu'une nouvelle utilisation de l'intérieur de la cathédrale.

P.V. : Absolument !

C.E. : Alors, cela veut dire que ce n'est pas la découverte spectaculaire du monument qui doit présider à l'ambiance tant du parvis que de l'intérieur de la cathédrale. Tout effort festif lié à l'an 2000, et quelle que soit la qualité du projet, est contradictoire avec la mission que vous venez de dessiner, c'est-à-dire qu'elle interdit toute possibilité de réunion non spectaculaire des hommes dans le monde moderne en utilisant ce dont elle peut hériter, qui avait autrefois une fonction très opérationnelle de rassemblement utile, généreux, etc.

B.F. : Il y a une chose qui était admirable et qui est terrible à Notre-Dame, c'est le tourisme, c'est-à-dire que des millions de visiteurs viennent à Paris. C'est normal qu'ils aient l'émotion, qui est réelle, qui existe toujours, qui est celle d'entrer dans cette cathédrale et finalement de vibrer. Mais...

C.E. : Mais quelle émotion ? Est-ce que ce n'est pas devenu une pure émotion esthétique ?

B.F. : Peut-être. C'est le côté un peu dramatique qui fait que le clergé est obligé de mettre des barrières pour protéger un office. Il y a là quelque chose qui ne va pas. Je voulais vous suggérer une chose. Ce parvis est trop grand. Je crois qu'on en est bien conscient. Le face-à-face police/Christ n'est pas en soi une réussite. Pourquoi ne pas construire sur le parvis quelque chose qui précisément ne serait peut-être pas monumental du tout ? Pensez à d'autres expériences. Voyez ce que l'on a fait récemment à Francfort. Cette cathédrale, à la suite des démolitions de la guerre, avait un parvis énorme qui semblait trop vide. On a récemment poussé un peu l'espace pour construire. Rappelez-vous ce qu'on vient de faire à Ulm, de cette manière-là. Peut-être qu'un des grands projets extraordinaires serait de créer quelque chose pour permettre à ce parvis – pourquoi pas ? – le programme que vous proposez.

P.V. : Je rappelle qu'il s'agissait d'un projet éphémère pour le passage d'un millénaire. Il y a donc deux dimensions. Mais je voudrais répondre à Claude Eveno que, bien évidemment, pour moi, ce qui se passait sur le parvis de réel et pas simplement festif, c'est-à-dire une prise en compte de ce retour au Moyen Âge que nous impose, on peut le dire, la mondialisation était l'occasion aussi de s'intéresser à ce qui se passait dans l'église pour éviter les touristes. Pourquoi ? Parce que je crois qu'effectivement la question de l'utilisation intérieure autrement que liturgique et sacramentelle des cathédrales se pose. Si on veut échapper à la dimension touristique, il faut que les cathédrales retrouvent ce qu'elles étaient au Moyen Âge, c'est-à-dire des lieux où l'on présentait le monde, où l'on présentait, par exemple, un veau à cinq pattes, une tapisserie ramenée des croisades, où l'on côtoyait des hommes qui bénéficiaient du droit d'asile et qui se nourrissaient ou dormaient dans l'église, etc. Je crois que cette dimension a été totalement oubliée au profit d'une vision classique : il y a la messe et il y a les touristes. C'est une vision qui est dépassée. Une phrase de Jean-Paul II : « Le problème de l'Église contemporaine est de savoir comment se rendre visible. » C'est l'une des grandes questions. Je crois que cette visibilité n'est pas simplement architecturale, graphique, elle est aussi au niveau de la vie du peuple. Je rappelle que la définition de la liturgie, c'est : les actes du peuple. Il faut retrouver les actes du peuple non seulement dans l'assistance, active ou passive, à une procession ou à la messe, mais aussi à des activités communes qui font partie de l'art d'embellir la vie, pour la solidarité.

B.F. : On ne peut pas dire qu'il faut faire autre chose que la messe. Fondamentalement, la cathédrale – et tant mieux, parce que c'est encore le cas – reste le lieu d'une liturgie qui est autour du corps du Christ auquel croient les fidèles.

P.V. : Je suis chrétien. Je ne veux pas supprimer la messe !

B.F. : Évidemment pas. Mais effectivement, je crois que la très grande difficulté, c'est de faire que cette cathédrale, pour ces fameux touristes, soit source d'une certaine émotion.

C.E. : Paul Virilio a utilisé un mot précis. Il a dit : « Les cathédrales étaient le lieu de la présentation du monde. » On peut même dire ça du rituel de la messe. Au moment de l'eucharistie, il ne s'agit pas d'une représentation, il s'agit d'une présentation du corps du Christ, du mystère de l'incarnation. On y croit ou on n'y croit pas, mais, en tout cas, on n'est pas dans le champ de la représentation au moment de l'eucharistie. Lorsque le touriste se retrouve dans un monument religieux comme Notre-Dame, s'il n'a pas la foi mais qu'il a l'émerveillement devant la grandeur du monument, est-ce qu'il est dans autre chose que de la représentation ? Et avec la façon dont on commence à traiter les grands monuments aujourd'hui, avec même l'idée d'un projet de flèches au laser ou en poutrelles, est-ce qu'on n'est pas en train de renforcer sans cesse la représentation aux dépens des chances d'une présentation du monde ?

P.V. : Tout à fait. C'est le risque de Lascaux. On reconstruit un Lascaux bis virtuel, une maquette parce qu'on n'y va plus. La tendance de Lascaux est une tendance générale, c'est-à-dire de passer dans la simulation, et puis de sanctuariser, au pire sens, le monument réel, c'est-à-dire l'interdire en dehors des cérémonies. Je crois que c'est une des choses qui se posent à Notre-Dame en ce moment. J'y étais le 15 août. C'est une industrie, le tourisme. Ce n'est plus l'équivalent de ce que c'était à l'origine, c'est-à-dire une sorte de pèlerinage naturel. Maintenant, c'est le tour-operator. On est devant un phénomène de masse absolument destructeur. Je ne m'oppose pas à la liberté de passage, au contraire, mais je pense simplement qu'il faudrait une activité autre que celle des tour-operators. C'était ça l'idée.

B.F. : Vous avez certainement raison. Il faudrait que l'on puisse entrer dans Notre-Dame comme on entrait du temps de Compostelle dans une des abbayes du Sud. Nous ne savons plus voir les choses ou nous ne les voyons plus réellement.



Notre-Dame, vue générale du côté nord-ouest de l'île de la Cité. Photo Collard. s.d. Repro. P. Berthé, © CNMHS

Notre-Dame de Paris, une référence !

Jean-Claude Vigato
professeur d'architecture

1. **Victor Hugo**, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Les Éditions de Paris, impr. 1957 (1^{re} éd., 1831). Il faut avouer que c'est la seconde fois que j'évoque le chapitre « Ceci tuera cela ». Pour la première, se reporter à « L'architecte, un personnage de roman », *Monuments historiques*, avril-mai 1988, pp. 5-10.

2. **Marc-Antoine Laugier**, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1755.

3. **Marc-Antoine Laugier**, *Observations sur l'architecture*, La Haye, 1765.

4. **Salomon Reinach** n'hésita pas à écrire, dans son célèbre *Apollo*. Histoire générale des arts plastiques, que le gothique avait été « comme le premier essai du style qui a commencé à se former au XIX^e siècle, celui de l'architecture métallique », et il annonçait que le métal et le ciment armé promettaient « une renaissance plus durable encore du style gothique. »

5. **Eugène Viollet-Le-Duc**, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Bance, t. I, 1854 ; t. II, 1856.

6. **Anatole de Baudot**, *L'Architecture. Le passé. Le présent*, Paris, Laurens, 1916.

7. **Julien Guadet**, *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris, Aulanier, 1901-1904. Voir t. III.

Page de droite
Notre-Dame de Paris, façade occidentale. Daguerrotypage d'Hippolyte Fizeau, vers 1841.
© CNMHS

Le cinquième livre de *Notre-Dame de Paris* s'ouvre par une longue méditation sur l'architecture, que déclenche une prophétie funeste de l'archidiacre Claude Frolo de Tirechappe, au cours d'une visite nocturne et incognito de Louis XI. L'abbé, montrant du doigt la silhouette noire de la cathédrale à la fenêtre de sa cellule canoniale, se plaint : « Hélas ! hélas ! les petites choses viennent à bout des grandes ; une dent triomphe d'une masse. Le rat du Nil tue le crocodile, l'espadaon tue la baleine, le livre tuera l'édifice. »¹ L'abbé et Victor Hugo se sont révélés de pieux augures, le livre imprimé n'a pas tué le livre de pierre. Il a offert à l'édifice la possibilité multipliée de délivrer son message et ses obligations catéchistiques ou idéologico-politiques, sinon oubliées du moins devenues secondaires, de parler enfin des idées et des valeurs architecturales dont il est le symbole, qu'elles soient celles de ses créateurs ou celles d'une doctrine qui l'a enrôlé plus ou moins légitimement dans son combat.

Notre-Dame à l'âge de raison

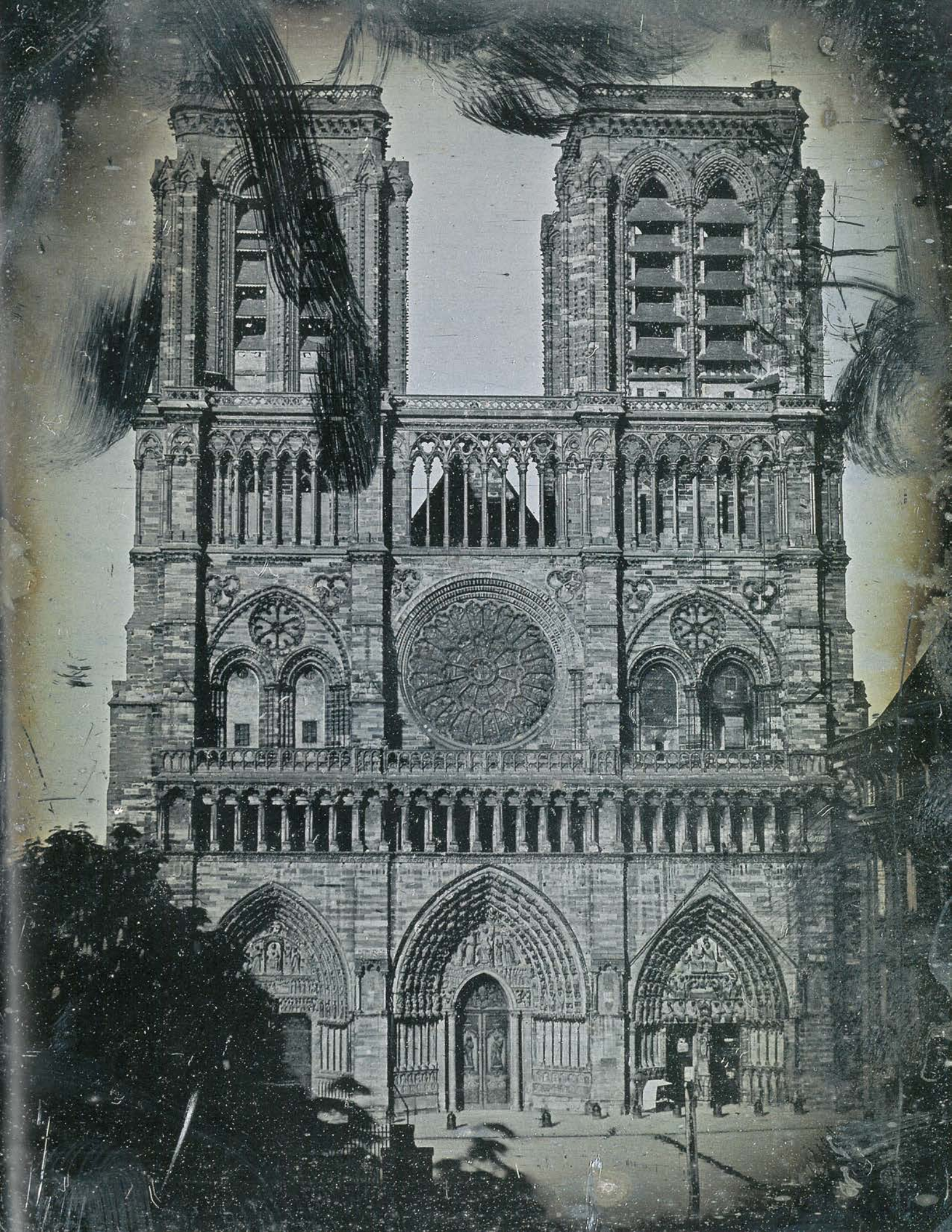
Comme toutes ses consœurs gothiques, cathédrales, abbaciales ou modestes églises paroissiales, Notre-Dame de Paris monta en première ligne dans les batailles que les rationalistes livrèrent contre l'Académie, l'École des beaux-arts et le dogme classique. Déjà, au XVIII^e siècle, et bien qu'il estimât son ornementation absurde, l'abbé Marc-Antoine Laugier lui reconnaissait une majesté qui manquait à Saint-Sulpice, à son « ordre corinthien très lourd et très gros », à sa « grosse voûte » : « J'entre dans l'église de Notre-Dame [...], mon imagination est frappée par l'étendue, la hauteur, le dégagement de cette vaste nef. »² Cette admiration pour le « système de l'architecture » gothique le conduisit à réclamer que l'on enlevât les tableaux suspendus dans les parties hautes qui masquaient « l'aspect des nervures et des ogives des voûtes »³. Il rêvait d'un nouveau type d'église qui aurait allié la légèreté de la structure gothique aux « parures mâles et élégantes » des ordres antiques. Mais ce fut Eugène Viollet-le-Duc qui fit de l'architecture gothique le canon de toute architecture, elle qui unissait les deux grands principes fondamentaux, celui de l'architecture d'appareil, portée à la perfection par les Grecs, et celui de l'architecture concrète, ingénieusement réalisée par les Romains, elle qui respectait toujours les programmes, elle dont la structure si sincère ne se dissimulait pas, elle dont la décoration était unie à la forme, elle dont tous les membres étaient les produits des nécessités organiques, « comme dans le genre végétal et animal », elle qui possédait une souplesse qui lui permettait de s'adapter aux besoins modernes et aux matériaux industriels⁴, elle qui, enfin, était si française.

L'article « Architecture », publié dans le premier tome du

Dictionnaire raisonné, montre que Viollet-le-Duc douta des beautés de Notre-Dame. Il lui reprochait des collatéraux trop écrasés, une élévation intérieure où les grandes arcades sont d'une hauteur à peu près égale à celle des baies de la tribune et où de trop petites fenêtres hautes terminent « assez misérablement » un haut pan de mur nu ou, peut-être, percé de roses. Mais dans l'article « Cathédrale » du second tome, elle était devenue une « construction, solide, ingénieuse et belle en même temps. » Son restaurateur était alors sûr de l'existence des roses de près de 4 m de diamètre ouvrant la nef au-dessus de la tribune, il avait découvert leurs traces pendant la campagne de 1854. Leur dessin allégerait le mur des combles, si misérable sans elles. Elles auraient même une fonction : « Les jours des grandes cérémonies, ces roses étaient utilisées pour décorer l'intérieur de l'édifice. »⁵ Grâce à leur découverte, la cathédrale, dont les parties hautes trahissaient encore une « certaine timidité » dans le premier tome, reprit un bon rang dans le second, loin cependant du chef-d'œuvre du XIII^e siècle, Notre-Dame d'Amiens, « comme plan et comme structure [...] l'église ogivale par excellence. »

Anatole de Baudot partageait l'opinion de son maître. Pour lui, Beauvais et Amiens offraient « le caractère définitif qu'avait fixé l'art vraiment gothique » et Paris n'était que la première étape d'un développement dont l'étude devait permettre à l'observateur consciencieux « de se rendre compte de ce qu'[était] l'art dans la construction. » Mais elle savait tenir son poste au combat. Sur un même « cliché à projection », de Baudot avait fait reproduire, à la même échelle, sa façade et celle du Parthénon : « La stupéfaction fut générale, en constatant la différence d'importance des deux monuments, dont l'un est gigantesque et, l'autre, à côté, semble un simple édicule. » Il se souvenait encore d'avoir guidé dans ses parties supérieures, un « éminent architecte membre de l'Institut » qui, à chaque pas, répétait : « mais tout cela est beau comme du grec. »⁶

Ce visiteur n'était pas Julien Guadet, qui d'ailleurs n'en était pas, de l'Institut, car il préférait Sainte-Cécile d'Albi à Notre-Dame. S'il estimait que son plan était d'une « admirable netteté », il n'aimait pas ses arcs-boutants. Pour lui, ce n'était qu'étais et béquilles. Il imaginait que si Notre-Dame venait d'être bâtie, un spectateur la découvrant depuis l'île Saint-Louis en garderait une « impression de je ne sais quelle irrémédiable infirmité, tributaire de l'orthopédie monumentale. »⁷ Bien sûr, ce spectateur ne pouvait être un élève de Viollet-le-Duc, mais ce fut peut-être Le Corbusier.



8. Voir le chapitre

« Confession », dans *Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Crès, 1925, pp. 197-218.

9. Pol Abraham,

« Bibliographie. "Vers une Architecture", par Le Corbusier Saugnier », *L'Architecte*, février et mars 1924, 1^{re} année n.s., pp. 9-12 et pp. 18-21.

10. Sur ces débats, voir

Jean-Claude Vigato : *Le Jeu des modèles, les modèles en jeu. Doctrines architecturales dans l'entre-deux-guerres*, Villers-lès-Nancy, Cempa, École d'architecture de Nancy, 1980, et « Le Corbusier, la critique, les revues », *Architecture. Mouvement. Continuité*, septembre 1979, n° 49, pp. 71-74.

11. Le Corbusier, Vers une

Architecture, Paris, Crès, 1923.

12. Le Corbusier, Urbanisme,

Paris, Crès, 1925. *Le chapitre « Le sentiment déborde » est repris de L'Esprit nouveau*, n° 19 (décembre 1923).

13. Voir l'essai de Worringer,

Formprobleme der Gotik, 1911, traduit sous le titre : *L'Art gothique*, Paris, Gallimard, 1941.

14. Moïseï Guinzbourg,

Le Style et l'époque. Problèmes de l'architecture moderne, Moscou, 1924, traduction française, Liège, Bruxelles, Mardaga, 1986.

15. Marie Dormoy,

L'Architecture française, Paris, Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1938.

16. Louis Hauteœur,

« Préface. Exposition d'architecture française organisée par la Société des architectes diplômés par le Gouvernement sous le patronage de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques », *L'Architecture*, décembre 1933, vol. XLVI, pp. 413-414.

17. Pierre Lavedan,

L'Architecture française, Paris, Larousse, 1944.

18. C'est aussi celui de l'histoire

de l'architecture : dans un article récent, j'ai tenté de dire ce qui différencie le rapport au passé de l'une et l'autre disciplines : « Projet, théorie et histoire », Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine, mai 1999, n° 1, pp. 101-114.

Notre-Dame d'aujourd'hui

En 1908-1909, alors qu'il était stagiaire à mi-temps à l'agence des frères Perret, Charles-Édouard Jeanneret passait « des après-midi entières sur Notre-Dame de Paris, muni du trousseau énorme des clefs du ministère des Beaux-Arts. [...] Ce fut pour moi l'épopée gothique », nota-t-il, dans la « confession » publiée, en 1925, dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Il en resta une admiration pour « le plan et la coupe gothique » et une « stupéfaction devant la pauvreté plastique première de l'œuvre elle-même. [...] Étonnante apogée d'ingénieur. Défaite plastique. »⁸ Ce fut dès le premier numéro de *L'Esprit nouveau* que Le Corbusier fit savoir que, contrairement à celle des silos à blé nord-américains et des architectures égyptienne, grecque et romaine, la leçon de la cathédrale était négligeable. Elle « nous intéresse comme l'ingénieuse solution d'un problème difficile, mais dont les données ont été mal posées parce qu'elles ne procèdent pas des grandes formes primaires », les prismes, les cubes, les cylindres, les trièdres, les sphères, dont procèdent en revanche les pyramides, Louqsor, le Parthénon, le Colisée, la villa d'Hadrien, l'un après l'autre cités, et la seconde deux fois, rejoints par d'autres œuvres, parfois visitées lors du voyage d'Orient de 1911. Pol Abraham rédigea pour *L'Architecte*, la revue de la SADG, une note sur le texte de Le Corbusier *Vers une Architecture*, où il reprocha à son auteur d'avoir mis le gothique « hors de la plastique », comme d'opposer l'art de bâtir, qui est fait pour tenir, à l'architecture, qui est faite pour émuover.⁹ S'ouvrait, alors, un débat qui se poursuivit au cours des années vingt et trente, dans *L'Amour de l'art*, puis dans *L'Architecture d'aujourd'hui*. La tendance du Mouvement moderne français, rassemblée autour de Perret, dénonçait la théorie corbuséenne, non seulement parce qu'elle rejetait tout ornement, mais surtout parce qu'elle donnait la primauté à la plastique et défendait une conception artistique du métier d'architecte. À ces débats, les valeurs portées par l'architecture gothique étaient indispensables.¹⁰ Notre-Dame de Paris n'est pas absente des pages de *Vers une Architecture*¹¹. Elle réapparaît dans *Urbanisme*. Elle y témoigne d'une évolution qui, après les invasions barbares, a conduit à « un système d'éléments plastiques neufs, exacte expression des aspirations et des capacités d'un peuple qui n'a plus rien de commun avec les Romains. » Le Corbusier a choisi la façade de Reims pour illustrer la descente vers le « primaire, le barbarisme [sic], la confusion », alors que la remontée vers la culture, à partir de 1453, l'est par la colonnade du Louvre. « La cathédrale n'est pas prise à partie méchamment. Elle est simplement située à sa juste place », note-t-il, avant de confesser : « Le beau général nous attire et le beau héroïque nous semble un incident théâtral. Nous préférons Bach à Wagner et l'esprit du Panthéon à celui de la cathédrale. »¹² C'était à une nouvelle époque classique que l'ex-visiteur de Notre-Dame aspirait.

Tous les théoriciens modernistes ne campaient pas sur cette position. Le troisième chapitre de l'essai de Moïseï Guinzbourg, *Le Style et l'époque*, intitulé « Le système de pensée "classique" »

gréco-italique et son legs moderne », n'est pas aussi exclusif. Il entend hériter des deux traditions, gréco-romaine et gothique. À la première, il demande une leçon de clarté, cette « articulation précise du tout en parties » ; à la seconde, qui se serait manifestée à la fois dans le gothique et le baroque – une thèse partagée par Wilhelm Worringer¹³ – une leçon de dynamisme, de mouvement : « La dynamique et la puissance de sa pénétration ne constituent-elles pas les éléments de l'impact artistique moderne, ne sont-elles pas les attributs que les architectes actuels recherchent avec la plus grande ardeur ? » L'enthousiasme de Guinzbourg ne permet guère d'en douter, le gothique illustre les valeurs modernes, alors que le classicisme est réduit à une problématique aussi vague que générale : l'unité¹⁴. Marie Dormoy, critique toute dévouée à Auguste Perret, unissait, elle aussi, gothique et classique dans une même tradition. Plus pointilleuse, elle n'admettait que la première moitié du XVII^e et les deux premiers tiers du XVIII^e siècle qui, pour elle, « marquèrent un retour aux traditions françaises, c'est-à-dire médiévales. »¹⁵ Elle inversait une proposition de Louis Hauteœur qui, persuadé que la tradition nationale était classique mais que le « classicisme ne [consistait] pas en l'observation de formes stéréotypées », avait forgé, pour la préface du catalogue d'une exposition d'architecture française, la notion de « classicisme gothique ». ¹⁶ Notre-Dame aurait pu symboliser la nouvelle alliance, mais il fallut attendre une dizaine d'années pour lire une page de Pierre Lavedan soulignant l'« allure classique et pondérée » de sa façade occidentale, classicisme et pondération qu'il opposait au romantisme de Laon.¹⁷

Ces quelques occurrences de Notre-Dame de Paris dans le discours architectural contemporain prouvent que certains édifices ne peuvent goûter la paix que leur vaudrait leur grand âge – une paix relative : hors même leur usage ordinaire ou touristique, entretiens, restaurations et transformations n'en finissent pas de vouloir le rajeunir –, il leur faut encore participer à des affrontements doctrinaux que n'avaient prévus ni leurs maîtres d'œuvre, ni leurs commanditaires et froter leurs vieilles pierres à toute une bande de bâtiments flambant neufs. Depuis le XV^e siècle, l'architecture d'un temps ne se définit plus dans la seule analyse des réalisations qui lui sont contemporaines mais aussi en étudiant le passé. C'est le travail de la théorie architecturale¹⁸. Depuis le XIX^e, le gothique a été annexé par une tradition architectonique où la primauté est donnée à la rationalité de la structure. Notre-Dame de Paris y a participé. Les tenants de la tradition opposée, la tradition classique, où la primauté est donnée à la forme, en sont d'accord, à quelques nuances ou parties près, la façade par exemple. Ces notes n'épuisent pas le sujet. Il faudrait traquer toutes les apparitions de Notre-Dame et de ses consœurs dans la littérature architecturale pour comprendre ce que l'on pourrait appeler leur histoire architectonique, celle des valeurs, parfois contradictoires, qu'elles ont portées et qui, peu ou prou, consciemment ou inconsciemment, orientent ou altèrent nos jugements, voire notre vision. Il faudrait encore les comparer aux valeurs portées par les grands modèles classiques comme le Parthénon ou le Panthéon.

J.-C. V.

Figure 1
 Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, vol. II, article « cathédrale »*.
 Les collatéraux de Notre-Dame
 Ph. P. Cadet, © CNMHS

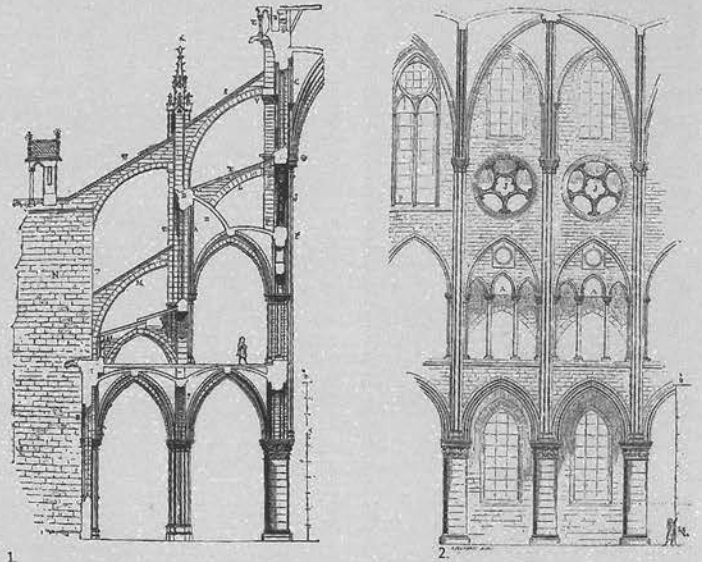


Figure 2
 Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, vol. II, article « cathédrale »*. *Élévation intérieure d'une travée de Notre-Dame*
 Ph. P. Cadet, © CNMHS

Figure 3
 Le Corbusier, *Vers une architecture, Paris, 1923, chapitre « Les tracés régulateurs »*. *Deux demi-cercles dessinés emboîtés montrent que la façade de la cathédrale est un carré qui porte deux tours dont la hauteur est égale à la moitié de son côté.*
 Ph. P. Cadet, © CNMHS

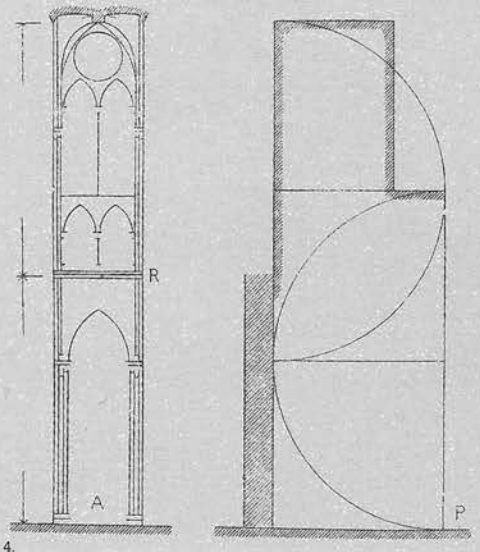
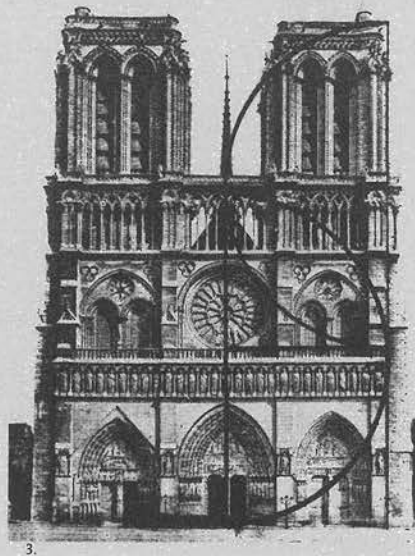
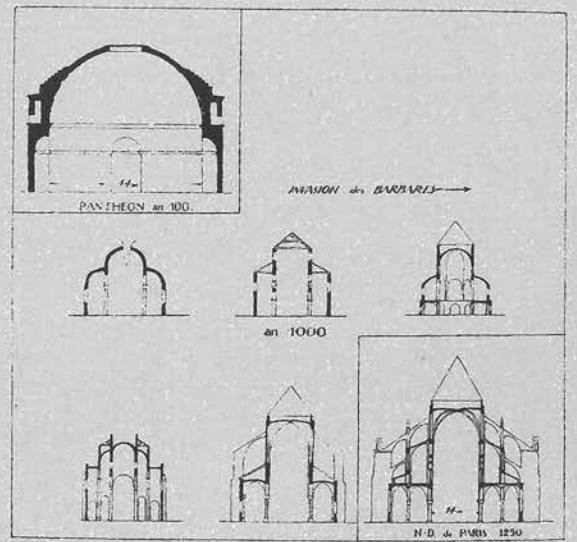


Figure 4
 Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture, Paris, 1899, t. II. Tracé de la façade de Notre-Dame*.
 Ph. P. Cadet, © CNMHS

Figure 5
 Le Corbusier, *Urbanisme, Paris, 1935*. *La coupe de la nef de Notre-Dame, de 14 m de large, est confrontée à celle de la coupole du Panthéon de Rome et à ses 44 m de diamètre.*
 Ph. P. Cadet, © CNMHS



5.

Abstracts

Observations on the west portals of Notre-Dame Page 10

by Dany Sandron

By the clear balance of its verticals and horizontals, the west façade of Notre-Dame, completed before 1230, is said to be the most 'classic' twin-towered Gothic church in France. Yet it is by no means as flat as some critics claim. In the initial design the portals were more contrasted, with projecting buttresses and the central portal advancing more than the others. The fine sculpted décors in the deep archivolt of the portals were mounted after completion of the structural work, and appear to have been done around 1240. The Saint Anne portal though (right hand, facing), probably integrated much mid-12th century work in its higher reaches, while the work below the lintel is early 13th century. Named for the Virgin's mother, it depicts many scenes from her life. Recent cleaning confirmed the high quality of the entire décor, but a general appraisal modifies certain judgements made in the past. Rather than the specificity of each portal, for instance, overall harmony is more apparent, with different sculptors participating at different periods. Thus a sculptor with a vigorous, tormented style and the capacity to carve expressive faces worked on both the Virgin (left hand, facing), and the Last Judgement portals (centre), and perhaps even on the Saint Anne portal. And if it is true that most of the figures on the left hand and central portals are less demonstrative in style, and even repetitive, the work on the latter shows great care taken in drapery effects and physical types. The iconographic themes of the three portals may have determined formal tendencies: the triumph of the Virgin, for instance, proceeds by simplified touches, while the 13th century narrative scenes of the Saint Anne portal achieve dramatic expressiveness. Doubtless the unity of the original façade owed much to the bright colours of the portals and gallery of Kings, and even as high as the rose, where Viollet-le-Duc remarked traces of gold stars on blue.

Restoring the western façade of Notre-Dame Page 20

by Bernard Fonquernie

The renovation of Notre Dame by Viollet-le-Duc and Lassus from 1844 to 1865 was followed by many maintenance missions. But not until 1988 did the HM department once again require an overall check-up, not so much of structural parts as of crockets, buttresses, balustrades, galleries, gargoyles and sculptures. Time, wind, rain and pollution had taken their toll, especially on the exposed south and west elevations.

A new general campaign thus got under way for the west façade, after a project was defined with the HM research laboratory, notably for the choice of stone from the Trenloy and Saint Pierre Aigle quarries near Paris. This was a vital point since Viollet-le-Duc and Lassus had used eighteen different types of stone, and Soufflot, in 1771, eight types on the Last Judgement portal alone, when he made it into a single central door. Another issue was the definition of cleaning protocols for the gallery of Kings and the portals, which entailed the application of poultices followed by laser work, or vice versa, and the use of micro-sanding there where traces of colour remained on old stone. Preventive measures included installing electronic anti-pigeon devices on all sculptures liable to be used as perches, and nets higher up.

All told, the sculptures called for limited interventions, their state being fairly stable since the 19th century renovation. As was expected, traces of colour – gold, red, blue, black and green – were found in many places on the portals, testifying to the original décor. More surprising were colour traces on the capitals and blind arcades of the gallery of Kings. But the most curious discovery was made under a thick coat of plaster at the base of three statues in this gallery, which, when removed, revealed inscriptions by the sculptor Chenillion attesting that the statues in question were portraits of Pierre-Émile Queyron (the first inspector), Viollet-le-Duc and Lassus.

Analysis of colour traces on Notre-Dame's west front Page 30

by Sylvie Demailly

During the recent cleaning of Notre-Dame the HM research laboratory did stratigraphic analysis of colour traces apparent on the old stonework. The aim was to ascertain what organic materials and techniques were used. Polychrome samples taken in 1984, 1994 and 1999 from the three portals and the gallery of Kings were cut in section and subjected to X-ray spectrometry to identify chemical elements, and observed by electronic microscope (magnification x 8000) for more precise detection. Infra-red spectrometry was also used to study salts in the samples and to gather information on organic components such as binding agents. Most tests revealed a white lead base laid on the limestone prior to painting, but in some cases paint was laid on bare stone. Basic pigments include white lead, ochre yellow and red, vermilion, minium, green ultramarine, dark blue and black. Binding agents, where detected, were protein bases, namely casein. In spite of filth, pigments remain bright and many shades are visible, betraying mixes made by painters. It is clear that the cathedral front once had a superb variegated décor.

A European worksite school at Notre-Dame Page 36

by *Corinne Bélier*

In the framework of the adapt exchange programme, whose aim is to help EC firms improve their skills, the Quélin masonry firm, *Formazione senza Frontiera* (a group of twenty Italian stonework restorers based in Arezzo), and the *Compagnons du Devoir* in Paris launched the Best Art project (Best Architectural Restoration Techniques). A workshop was opened in 1992 at Notre-Dame's n° 16 buttress, to compare the skills and procedures of all the partners. Hervé Quélin, head of the century-old firm, remarked on the diversity of practices in Europe: the French are moving towards less replacement of stone, the Germans favour massive substitution, while the Italians remain masters in fine grafting and cleaning work. The workshop also enabled the testing of new techniques and devices, in particular a laser machine able to clean 3 m² per hour, and encouraged practitioners to accept high tech solutions such as photogrammetry, a computer imagery technique now seen as a logistic support to freehand drawing. A *White book* grouping the best practical methods in stone restoration will be co-edited by the partners for European authorities.

Notre-Dame's ornamental sculpture Page 38

by *Jannie Mayer*

When Lassus and Viollet-le-Duc won the competition to restore Notre-Dame, in 1842, their aim was to re-establish all external ornamentation. They saw the cathedral as a sum of mediaeval knowledge, a book whose meaning had to be made intelligible again. Of the sculptors commissioned for this work, only Geoffroy-Dechaume is well known. All were craftsmen who had worked restoring historic monuments rather than in the Neo-Classic tradition: Pyanet, Caudron, Bies, Delafontaine and Martrou before 1849, and after, Marchant, Lechesne, Aubin, Cottebrune, Thiébault and Lebègue. In an attempt to recreate the atmosphere of the mediaeval worksite, they worked on the site itself, with the stonemasons. On all the cathedral's elevations the sculpted décor was much altered by weathering, time, heavy handed repairs and vandalism. In 1725 the stone gargoyles were replaced by lead, while the rose of the north transept was rebuilt; in 1756 Soufflot built the sacristy on the south side, and in 1771, opened the central door; soon after Boffrand did away with the mouldings and décor

of the north chapels and in 1787 Parvy cut away all deteriorated jutting décor. The Revolutionary mob pulled down the spire, the gallery of Kings and the west doors, and in 1812-13 Brogniart replaced the gables of the north chapels with pediments and suppressed the remaining gargoyles, after which Godde (disastrously) consolidated remaining sculptures with cement. To recreate the décor, the architects drew inspiration from a few remaining examples of original décor, but relied heavily on documents. Viollet-le-Duc did all the 400 or so drawings of ornaments, bar one by Lassus. The sculptors were left little initiative: they worked to designs and in some cases, as for the double gargoyles, even had to make mock-ups. From the historic viewpoint, Viollet-le-Duc's designs are never actual models but rather ideal 'restored states' in what might be termed 'copybook' Gothic.

The mural paintings of Notre-Dame Page 46

by *François Macé de Lépinay*

Little has been said of the role Viollet-le-Duc played in renewing the painted décor of Notre-Dame. This is due to the fact that the murals he commissioned soon lost their charm and many were covered over. For him, decorative painting was not so much a means of telling stories as of magnifying architecture by colour. As of the early 1860s he had arch ribs and keystones picked out in colour as if to emphasize their structural importance. As for flat surfaces, he adopted a division into three zones: the lowest, up to two metres, was done in dark tones with motifs; the walls up to the vaults in lighter tones with figures and heraldic devices; and the vault itself was treated as a sky, its ribs done in a contrasting colour. The side chapels around the choir, however, were enhanced with scenes from the lives of the saints.

The three chapels radiating from the apse received special treatment, dedicated as they are to Saint George, Saint Marcel and Our Lady of the Seven Sorrows. The Saint George chapel, decorated by Louis Steinheil, was begun late in 1866 and completed in 1872. The composition is like an exploded miniature, with refined details compensating a lack of monumentality. The Saint Marcel chapel, a more complex work done by Théodore Maillot, was commissioned in April 1867 and completed in the space of eighteen months. It has three registers: the apotheosis of the saint with the translation of his ashes, and two of his miracles. The darkened wall of this north-east corner chapel has made this work invisible today, but it was praised in its time.

The Chapel of Our Lady of the Seven Sorrows, in the axis of the cathedral, was decorated by Maillot the Elder and Auguste Perrodin. It was the only space to have conserved something of its mediaeval décor – a 14th century painting, on the right hand wall, showing the enthroned Virgin holding the Infant Jesus; but the 19th century repaint resulted in the substitution of almost all the old work. On the left wall are six scenes from the Passion done by Perrodin. Unlike his colleagues, Perrodin adopted an archaic style, with certain scenes suggesting Ferrugino. He also worked in the north and south transept chapels, where his work has since disappeared, and in the chapter room, where he decorated the interior of the chest containing the holy relics of the Passion with eight scenes from the life of Saint Louis. In the postwar years the décor in the transept and the side chapels disappeared amidst general indifference, and more recently the same unconcern has affected the choir chapels, which are not often opened to the public. It was high time something was done. Cleaning and restoration, which got under way in 1992, has given rise to typical interventions for this type of work, and the encouraging results lead us to hope that it will continue until proper completion.

The battle of the stained glass windows Page 54

by Caroline Piel

From the 1930s to the 1960s a battle royal raged around the replacement of stained glass windows at Notre-Dame, engaging specialists and the general public. It raised a vital issue: the integration of contemporary design in historic monuments. The controversy originated in a proposal made by a group of master glaziers for the high windows of the nave. Their pieces, with large figures in a contemporary style, were to replace the old 'grisaille' windows installed by Viollet-le-Duc in the 1850s. The quarrel soon came to oppose ancients and moderns, with both parties receiving support from different quarters. If the former spoke of sacrilege and profanation, the latter argued against a 'fossilized' attitude that had no historic foundation. The archbishop of Paris supported the moderns, pointing out that the church was 'neither a museum nor a tomb'. After the war hostilities flared up again in the early 50s when, given the dilapidated state of the old 'grisaille' windows, several solutions were reviewed: identical restoration, the adding of colour, the installing of the pieces designed in 1939 or of new designs with smaller figures. New designs were commissioned from Jacques Le Chevallier, who had taken part in the pre-war submission, and after much impassioned debate, his Saint Marcel and Saint Genevieve were installed in 1956. But the test proved inconclusive. In 1959 he was asked to make non-figurative designs, but once again opinions diverged. New proposals were made in a more abstract vein and in 1961 the decision was taken to commission five more 'mosaic' windows in order to be able to judge an entire span. After modifications were made to the colour scheme in 1963, minister of Culture André Malraux visited the cathedral to make a final decision. In mid-1965 the last of the new blue, white and red windows was set into place.

The history of the treasury of Notre-Dame Page 62

by Caroline Guibaud

The French Revolution marks a break in the history of Notre-Dame's treasury, since it was then that all the *ancien régime* treasure was seized and melted down. The treasure on display today, while it does include some old pieces, is made up of 19th century gifts. If few images of the old treasure survive, records show that even its rightful guardians were inclined to break up pieces to convert them into money, in time of war, to meet the expenses of the chapter or to pay royal taxes. As with the rest of the cathedral, Viollet-le-Duc is very much present in the treasury. Between 1845 and 1849 he and Lassus rebuilt the sacristy that houses the treasure. He also designed most of its furniture – the reliquary display cases and cupboards made by Mirgon, with their system of rails that enable them to be moved forward. For visitors, the troubled history of the past is hushed up by this Neo-Gothic décor, which creates a good illusion of authenticity.

The bells of Notre-Dame Page 66

by Régis Singer

The oldest mention of the bells of Notre-Dame dates back to 1198, but not until ca. 1235-1250 were the towers that housed them completed. The north tower had eight bells ranging in weight from 568 to 4 332 kilos, each with a charming name and even a nickname, such as 'Jean the Big Sparrow' and 'Claude the Little Sparrow'. There was also the great bell Marie, cast in 1378, cracked in 1395, and recast in 1396. The south tower housed another great bell, Jacqueline, cast ca. 1400, and paired with Marie in 1430. Recast in 1680, 1681 and 1686, Jacqueline was renamed Emmanuel-Louise-Thérèse and remains today the only bell to have survived the Revolution. The old spire, torn down in 1793, housed seven bells, whose beautiful chimes announced services; there was also Clochette, the wooden bell used between Good Friday and Easter Sunday, and three bells to ring the hour. Two bell-ringers, father and son, who served in turn at Notre-Dame from 1594 to 1694, are known by a precious diary left by the second, although their names remain a mystery. The old bells are rich in literary lore, from Villon and Rabelais to Victor Hugo, whose classic *The Hunchback of Notre-Dame*, published in 1831, was instrumental in bringing about the restoration of the cathedral.

The urbanism of the Ile de la Cité Page 70

by Bernard Fonquernie

As the cradle of the capital, the Ile de la Cité remained the mediaeval heart of Paris until the late 19th century, with narrow streets, churches galore, hospitals and the seats of both secular and spiritual power: palace to the west, cathedral to the east. Excavations on the site of Notre-Dame itself have revealed the presence of a Merovingian cathedral, of similar dimensions, dedicated to Saint Stephen, testifying to the enduring importance of the clergy in the city's affairs, while the existence of a hospital around the cathedral's forecourt is attested as far back as the 9th century. Known as the Hôtel-Dieu, over the years it grew westwards, and by the 17th century could hold up to 4000 patients. An orphanage – the Enfants-Trouvés – faced the Hôtel-Dieu, and grew apace until the mid-18th century. In the western part of the Cité, civil power held sway, with the fortress and the royal residence. When the latter was abandoned after the riots of 1358, the palace remained as the seat of legal and financial power, and housed the Parliament. By the early 17th century the royal grounds had been reduced to allow the construction of the Pont-Neuf and place Dauphine. Besides the church and civil power, the people were also very much present, the Cité being the most populated area of all Paris. Humble houses occupied long, narrow lots cut by courtyards. Even bridges were covered with dwellings, which were not cleared away until 1806. Projects for the Cité came hard and fast in the 18th century and showed the growing awareness of the need to open up the heart of Paris. The most grandiose, proposed by Pierre Patte in 1765, traced an east-west axis linking Ile Saint-Louis and the Cité, with a central circular place open to the Seine, and at its west end a new elevated cathedral that dwarfed Notre Dame. In spite of increasing densification, the principle of isolating monuments from the urban fabric was very much an issue by the late 18th century. In 1802-03 the forecourt of Notre-Dame was enlarged for Napoleon's coronation, and in 1827 the rue d'Arcole was opened to form a link with the right bank. The demolition of the old episcopal palace in 1837 disengaged the entire south-east flank of the cathedral. More significant changes were wrought by Haussmann after 1856, with the enlarging of north-south axes, the extending of the law courts, the installation of the flower market and the rebuilding of the Hôtel-Dieu.

Our Lady of the Poor [Page 80](#)

Paul Virilio, Bruno Foucart & Claude Eveno

The scheme proposed by Studio Naço to mark the new millennium – put spires on the twin towers of Notre-Dame – had little chance of materializing. Even so, the debate it sparked off questioned the meaning and role of the cathedral in the modern city. Urbanist and thinker Paul Virilio saw in the ‘time spires’ project a chance to regenerate the cathedral’s large forecourt, not just as the symbolic centre of France but also as a haven of reconciliation between society and suffering humanity: travelling people, the homeless, the poor, the migrants. Arguably, this is what the place was in the Age of Faith. Bruno Foucart considered the project to be a positive movement, but out of tune with the times. He argued that if spires and Gothic cathedrals go together, there is no real proof that twin spires were intended for Notre-Dame’s towers other than the design made by Viollet-le-Duc, 700 years after construction. Spires added to old cathedrals in the 19th century expressed spiritual aspiration and a movement in architecture, the Gothic Revival, neither of which was present today. With Paul Virilio, he pinpointed the major problem afflicting the historic sanctuary as being the incessant flow of tourists. As for architect and critic Claude Eveno, he pointed out that aesthetic delectation, even sincere, and systems of representation, however spectacular, could not replace the spiritual function of a religious monument like Notre-Dame, whose architecture is at the service of a timeless ideal.

Notre-Dame and her critics [Page 84](#)

by Jean-Claude Vigato

Like many other Gothic buildings, Notre-Dame has figured in theoretical battles opposing rationalists, academics, Beaux-Arts exponents and classics. As early as the 18th century she had her partisans and detractors, but it was Viollet-le-Duc who focused attention on the cathedral’s rendition of two great architectural principles: fine stonework and clear structure, in which décor merges with form to express organic necessity. His opinion of Notre-Dame improved the more he got to know the original design, but like his disciple Anatole de Baudot, he considered it a lesser work than later cathedrals like Amiens or Beauvais.

Le Corbusier, when he was training with Perret in 1908-09, spent many hours looking at the old lady. We find his opinion of her in 1925 (in *L’Art décoratif...*), where he salutes her feat of engineering but regrets her ‘plastic poverty’. For him, unlike North American grain silos

or Egyptian, Greek and Roman architectures, Notre-Dame’s lesson was negligible. As might be expected, this view earned him the animosity of the architects grouped around Perret, not just because he rejected ornament but above all because he set such a premium on plastic effect and saw the architect as an artist, not a builder. Not all Modern theorists shared his opinion. Moïseï Guinzbourg had equal praise for the Greco-Roman and Gothic traditions, while Marie Dormoy, one of Perret’s confederates, saw Gothic and classic as belonging to the same tradition. The fact of the matter is that since the 15th century architecture has no longer belonged to its own age alone, but to all the past as well. If the 19th century saw in Gothic supreme structural rationality, the defenders of the classic tradition among the Moderns, who gave precedence to form, could only abandon the field to them.

Carnac portfolio [Page 88](#)

by Claude Eveno & Denis Roche

Images bequeathed by the past tell us how our predecessors saw the world around them. Thus, a documentary trip to the Carnac megaliths shows that the site was once part of the daily life of local people, regardless of its monumental character. It was a place for strolling and farming, not at all the pseudo-pilgrimage of latter day tourists. With the need to protect the site from the encroachments of modern life, Carnac may lose in evocative power what it gains in majesty. But this is the price to pay for its conservation.

Who built Carnac and why? [Page 108](#)

by Jean-Pierre Mohen

The Carnac megaliths were probably raised by semi-nomadic neolithic shepherds and farmers some 6000 years ago, no doubt as an expression of their religious conception of the world in which they lived. Their architectural form is comparable to Stonehenge in southern England, Callanish in Scotland or Newgrange in Ireland – sacred places that belong to the same Celtic civilization. Apart from the colourful folklore that surrounds the site, with its fairies and petrified Roman legions, there is also much pseudo-scientific twaddle, according to which the stones are Roman camps, funerary stela, ruined temples, or places of worship dedicated to dragons and serpents, where bloody rites took place. The grassy heath that surrounds the megaliths is thought to date back to prehistoric times, when the sea was much further away and had not yet flooded the gulf of Quiberon. The stones, which are different types of granite quarried nearby, weigh up to ten tonnes and must have demanded

a considerable workforce. There is little doubt that the east-west alignments had symbolic meaning that became clear in annual ceremonies held at solstice and equinox. But even though these people are our direct ancestors, they remain a mystery to us, and this is all the more reason why the site should be well protected.

Sustainable tourism at Carnac

[Page 112](#)

by Emmanuel Couet

The 3000-odd megaliths at Carnac stretch over four kilometres and form one of the most remarkable ancient Celtic sites in Europe. In the past hundred years, however, their environment has deteriorated, what with the abandoning of traditional farming methods, the planting of pines, the urbanization of nearby areas, the tracing of roads across the site and the explosion of mass tourism. Prior to its closing in 1991, up to a million visitors went to Carnac every year. The drastic measures taken in the 90s aim at keeping the flow of visitors down to less than 300 per day, at reintroducing meadow reaping and pasturing of sheep, and at creating alternative visit itineraries. The idea is to get back to the monumental unity of the site, with its spatial quality and dynamic enfilades, to open up the landscape and to mask nearby houses by screens of vegetation.

Converting an old church into a theatre [Page 118](#)

by Bernard Voinchet

The ruined church of Saint-Pierre-des-Cuisines in Toulouse was facing demolition when it was purchased by the city of Toulouse in 1980. Parts of its structure built in recycled Gallo-Roman bricks dated back to the 5th century, and like many old Romanesque churches it had been added on to right up to the Revolution, after which it fell into ruin. With its superb site by the Garonne, the church begged to be reintegrated to the city. During a visit to the worksite in the 1980s, the director of a local theatre began declaiming under the derelict roof frame, so much so that the architect was convinced that the place had the potential to become a playhouse. A project ensued: an auditorium surrounded by four dance rooms, a programme that would ensure a dynamic new life and magnify the heritage value of the building. Reconstruction proceeded by juxtaposition and collage. Brick and stone, often rendered or whitewashed, and on which survives much old décor, constitute a powerful unifying factor, while new additions in wood and metal and reconstructions in brick