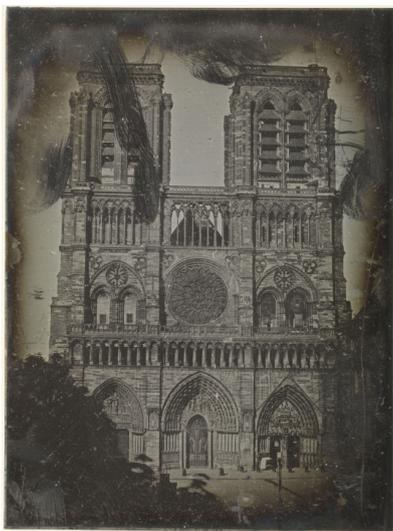


NOTRE-DAME DE PARIS, UN CHANTIER PHARE

1

UN CHANTIER DE PLUS DE 20 ANS



Louis Armand Hippolyte FIZEAU, *Cathédrale Notre-Dame de Paris. Façade occidentale avant restauration*, vers 1841, 9,4 x 7,1 cm, daguerréotype, MPP, Charenton-le-Pont.

Une pétition en faveur de la cathédrale, soulignant «son extrême dénuement», est lancée en 1842, en même temps qu'une commission qui a relevé la même année «son déplorable état d'abandon». La restauration est décrétée en 1844, le chantier confié aux deux architectes lauréats du concours ouvert pour la circonstance, Eugène Viollet-le-Duc et Jean-Baptiste Lassus. Ce chantier-phare du XIX^e siècle est un éclatant manifeste des idées de Viollet-le-Duc en matière de restauration, de décoration et d'aménagement urbain.

A. Des dommages importants sous la Révolution française

En 1830, **Notre-Dame de Paris** est dans un état de délabrement indigne de son rôle national et religieux. Une partie de son trésor a disparu, vendu ou pillé. Vue comme lieu symbolique du pouvoir, la cathédrale est prise pour cible. Les statues des **rois de Judée** de la façade occidentale sont détruites. Le mobilier et les tableaux sont détruits ou dispersés. La cathédrale devient un temple de la Raison selon la volonté des révolutionnaires. Puis, quand ce culte disparaît, elle sert d'entrepôt des vins de la République. **Victor Hugo**, focalise à nouveau la curiosité et l'enthousiasme publics pour la cathédrale, au moment même où des actes de vandalisme la mutilent et ruinent totalement l'archevêché au cours de la **révolution de 1830**.

B. De longs travaux de restauration

1842 Le concours est lancé, **Jean-Baptiste Antoine Lassus** et **Eugène Viollet-le-Duc** remportent le concours lancé par le **ministre de la Justice et des Cultes**

1844 Le projet est rendu, un rapport de 30 pages, fondé sur les documents anciens. Ils remportent le concours lancé par le **ministre de la Justice et des Cultes**

Juillet 1857 Mort de **Jean-Baptiste Lassus**

Octobre 1857 Dessin du nouveau projet de flèche ; **Viollet-le-Duc**, seul architecte du chantier

Mars 1858 Approbation du projet de la flèche

1860 Raccordement des charpentes de la nef et du transept avec celle de la flèche. Mise en place du revêtement de plomb.

1861 Installation des statues représentant les symboles des apôtres, des figures évangéliques

ACTIVITÉ 1

Qualifier les grandes étapes du chantier au XIX^e siècle.

Document support : film d'animation [Lumni](#)



Eugène VIOLLET-LE-DUC, Jean-Baptiste LASSUS *Projet de restauration de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris*, 28 janv. 1843, dessin à la plume, aquarelle, 91 x 63 cm, MPP, Charenton-le-Pont.

C. Un programme de restauration ambitieux

Lassus et **Viollet-le-Duc** reprennent la technique de la restauration archéologique qui consiste à rétablir le monument ancien dans son état d'origine. Le programme des architectes porte sur la reprise des structures de l'édifice mais aussi sur la restitution de la statuaire et de la sculpture décorative détruites à la Révolution. À cela s'ajoute la sacristie en remplacement de celle de **Soufflot**, bâtiment adossé à la cathédrale. **Viollet-le-Duc** reconstitue une partie du trésor et du mobilier, rétablit la flèche abattue en **1792**, imagine les chimères de la galerie des tours et réinvente les statues des portails et de la galerie des rois de Judée. Il l'intervient sur



Maquette de la cathédrale Notre-Dame de Paris, Louis-Télesphore Galouzeau de Villepin, 1843, plâtre, bois, métal, papier, échelle 1cm/1m, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris.

le portail central, rétablir le trumeau du portail central et le tympan du Jugement dernier, qui avait été amputé pour élargir la porte au XVIII^e siècle. La restauration inclut des reconstitutions (nouvelles statues de la galerie des rois, rétablissement des fenêtres des tribunes, reprise des arcs-boutants) et l'invention d'un décor sculpté néogothique. Le rétablissement de l'élévation à quatre niveaux au voisinage de la croisée du transept ou la rotation d'un demi-pétales de la rose sud. Le chantier se termine officiellement le **3 janvier 1865** : l'équivalent de **14 millions** d'euros ont été dépensés.

1. La maquette, un témoignage avant les travaux

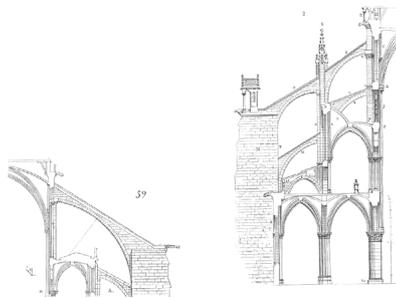
La maquette de la cathédrale **Notre-Dame** réalisée en **1843** avant le début des travaux permet de mesurer l'ampleur et la nature du travail accompli. La maquette rend compte des caractéristiques de l'architecture des cathédrales gothiques au XIII^e siècle. Une façade symétrique à deux tours, une nef au rythme régulier, un transept peu saillant, une abside profonde entourée d'un double déambulatoire, une forêt d'arcs-boutants qui contrebutent les voûtes sur croisées d'ogives, de grandes baies ornées de vitraux. La galerie des rois et les portails sont vides, les statues qui les peuplaient ayant subi les affres de la Révolution. La flèche qui s'élevait à la croisée du transept, abattue en **1792**, n'est pas rétablie. Les éléments ajoutés par **Germain Soufflot**, comme la sacristie (flanc sud), ou supprimés par lui, comme le trumeau du portail central, avec une partie du tympan, sont encore visibles.

2. Un sens de la documentation archéologique

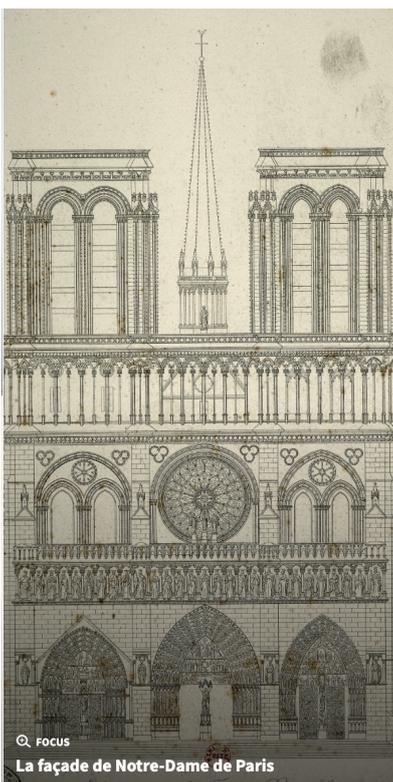
Il fallait que les grandes cérémonies religieuses et princières soient célébrées avec éclat dans l'église métropolitaine. **Viollet-le-Duc** commence à mettre en pratique ses conceptions et théories de la restauration, celles qui lui font écrire dans son *Dictionnaire raisonné* que « *restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné* ».

3. La cathédrale comme un organisme naturel

Viollet-le-Duc est particulièrement attaché à l'architecture gothique, dans laquelle il voit un modèle de virtuosité mais aussi d'économie dans l'emploi des matériaux : en effet, les arcs-boutants et les voûtes sur croisée d'ogive permettent de construire des édifices imposants, avec de larges ouvertures, sans murs épais ni consommation excessive de pierres. De plus, les ouvertures en arcs brisés, standardisées, permettent le réemploi des mêmes cintres en bois. La cathédrale est conçue comme d'un organisme naturel. Il faut chercher dans la nature les véritables modèles de cette architecture et de son décor. Enfin, l'accord parfait entre structure et décor est célébré : « *La construction gothique est... la conséquence d'un système raisonné, logique ; les profils sont tracés en raison de l'objet ; de même aussi l'ornementation a ses lois, comme les produits qui lui servent de types* ». L'édifice gothique est un organisme dont la structure est d'une parfaite conformité avec tous les organismes du règne naturel. C'est pourquoi on ne peut opérer la moindre distinction hiérarchique entre les parties, chacune étant également nécessaire.



Eugène VIOLLET-LE-DUC, Arc boutant et cathédrale, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 1856.



Croquis de la façade occidentale sur le site Passerelle(s), La BnF.

ACTIVITÉ 2

Indiquer les différentes parties de la façade occidentale.

Document support : le focus du site [Passerelle\(s\) de la BnF](#)

ACTIVITÉ 3

Nommer les principales interventions d'EVLD sur la façade occidentale.

Document support : [l'infographie de l'AFP](#).

Conclusion : La restauration de **Notre-Dame de Paris** est le lieu d'une réflexion sur la restauration monumentale mais aussi d'expériences sur la réfection des décors sculptés et peints. Dans ce contexte, la réalisation de la sacristie est un chef d'œuvre d'architecture et d'ornement. L'érection de la flèche est un tour de force plastique et technique.

« *Une restauration peut être plus désastreuse pour un monument que les ravages des siècles et les fureurs populaires, car le temps et les révolutions détruisent mais n'ajoutent rien. Au contraire, une restauration peut, en ajoutant de nouvelles formes, faire disparaître une foule de vestiges dont la rareté et l'état de vétusté augmentent même l'intérêt [...] Il convient de rendre à l'édifice par des restaurations prudentes la richesse et l'éclat dont il a été dépouillé [...] l'artiste doit s'effacer entièrement, oublier ses goûts, ses instincts, pour étudier son sujet, pour retrouver et suivre la pensée qui a présidé à l'exécution de l'œuvre qu'il veut restaurer, car il ne s'agit pas dans ce cas de l'art, mais seulement de se soumettre à l'art d'une époque qui n'est plus.*» (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843).

2

LA FLÈCHE, L'ÉDIFICE, LA SILHOUETTE

Viollet-le-Duc abandonne le projet d'une flèche du XIII^e siècle faute de documentation suffisante. À partir de l'analyse de la souche de l'ancienne flèche dans les combles, il conçoit une flèche élancée, adaptée à l'harmonie et à la sobriété du monument. L'ambition est d'assujettir toutes les parties de l'édifice à un mouvement ascensionnel, dont la cathédrale idéale du *Dictionnaire raisonné* offre un inventaire éloquent et complet. Cette verticalité réinventée, ce projet trahit chez Viollet-le-Duc l'intention de ne pas s'en tenir à une simple réparation de l'édifice endommagé.



Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Projet de flèche centrale*, 29 octobre 1857, dessin, 117 x 59 cm, MPP, Charenton-le-Pont.



Document pour la société Monduit pour les ouvrages de plomberie et de cuivrie, nd.



Auguste BELLU, *Modèle créé pour illustrer la réalisation d'Eugène Viollet-le-Duc sur le chantier de restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris*, 1859, bois, 114 cm, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris.

A. Le projet de restitution de la flèche

Le projet de restitution de la flèche, démontée entre 1792 et 1797 du fait de son mauvais état, s'appuyait sur une parfaite connaissance des dispositions existantes de la souche tronquée encore en place et des archives et représentations anciennes. Le 29 octobre 1857, **Viollet-le-Duc**, seul architecte du chantier depuis la mort de **Jean-Baptiste Lassus**, termine le dessin du nouveau projet de flèche, une nouvelle forme, plus haute, pour une silhouette plus parfaite, telle qu'elle « peut n'avoir jamais existée à un moment donné ». La flèche est reconstruite en dix-huit mois. Culminant à 96 mètres, elle était agrémentée d'un étage de seize statues en cuivre accroissant l'effet d'élancement. La flèche elle-même était composée d'une souche octogonale percée de quadrilobes, aux arêtes ornées de crochets, d'un premier étage à claire-voie, d'un second étage formé de huit baies couronnées de gables très élancés et enfin de l'aiguille elle-même surmontée par un coq. L'ensemble était orné de chimères ailées, de rapaces, de motifs floraux, de perles. L'ouvrage était intégralement en plomb, excepté les statues en cuivre. **Viollet-le-Duc** en fait une description complète dans l'article « Flèche » dans le tome 5 du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* paru de 1854 à 1868.

ACTIVITÉ 4

Indiquer les différents éléments composant la flèche sur le dessin de Viollet le Duc.

Document support : « [Petite histoire de la flèche](#) » sur le site du Ministère de la Culture, la page Notre-Dame de Paris.

B. Des entreprises hautement qualifiées

Le charpentier **Auguste Bellu**, la fonderie **Durand** puis la société **Monduit** pour les ouvrages de plomberie et de cuivrie et **Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume**, chef de l'équipe des sculpteurs participent au chantier.

C. Les statues à la souche de la flèche

1. une identification possible depuis le sol

Le sculpteur **Geoffroy-Dechaume** a porté toute son attention aux visages et aux draperies, individualisant les corps créés en série et attentif aux différents angles d'approche (le square, la rue, les entrées de la cathédrale). Les symboles des Évangélistes sont placés en partie inférieure de la base de la flèche. **Saint Matthieu** se situait au **nord-est**. Représenté par un ange, il tient comme les trois autres évangélistes (**saint Marc**, **saint Luc** et **saint Jean**) un livre fermé représentant l'Évangile dont il est l'auteur. Chaque statue présente un attribut de grande taille afin de les identifier depuis le sol.

2. la technique de la fonte

Les statues sont faites à partir d'un modèle en plâtre. Un moule en était tiré dans lequel était coulé un modèle en fonte, sur lequel étaient repoussées les feuilles de cuivre. L'enveloppe de cuivre est soudée ou rivetée sur une armature métallique en fer qui forme une sorte de squelette et rigidifie l'enveloppe creuse. Les socles sur lesquels étaient posées les statues étaient l'émergence de poteaux bois verticaux de la charpente recouverts de plomb. Les statues étaient boulonnées en pied.

3. une signature : le portrait de Viollet-le-Duc en Saint Thomas

Saint Thomas, patron des architectes et maçons, est ici représenté sous les traits de **Viollet-le-Duc**, comme le prouve sans équivoque les comparaisons avec les autres portraits connus. C'est le seul qui est tourné vers la flèche et porte sa main au front comme pour surveiller son œuvre. Dans sa main droite, il tient une règle de maçon portant son nom. Placé au sud-est, en partie supérieure de la base de la flèche, appartient à la série des douze apôtres échelonnés sur trois niveaux au-dessus des évangélistes.

EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC

Charles MARVILLE, *Nouvelle flèche de la cathédrale Notre-Dame de Paris*, vers 1860, épreuve sur papier albuminé, 47,9 x 32,6, MPP, Charenton-le-Pont.



Charles MARVILLE, *Notre-Dame de Paris : les combles pris de la Galerie des Tours*, vers 1860, 36,5 x 46,8 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Théophile SCHULER, *La construction de la cathédrale de Strasbourg*, lithographie, 1850, musée Unterlinden, Colmar.



Eugène VIOLLET-le-DUC, *Projet du décor de la façade de Notre-Dame pour le baptême du Prince impérial*, 1856, dessin, mine de plomb, encre, rehauts de gouache, MPP, Charenton-le-Pont.

4. Le coq et ses reliques

Le coq culminait à plus de **96 mètres** au-dessus de la cathédrale. Il couronnait la croix mise en place le **22 juin 1859** en présence de **Viollet-le-Duc**. Il a été retrouvé le lendemain de l'incendie, le **16 avril 2019**, par Philippe Villeneuve, architecte en chef des Monuments historiques sur le côté nord du chemin de ronde de la nef. Il est présenté avec les déformations subies alors. Les traces de la dorure d'origine sont nettement visibles. Les reliques qu'ils renfermaient (saint Denis, sainte Geneviève et un élément de la couronne d'épines) ont été préservées et retirées.

ACTIVITÉ 5

Quels sont les matériaux de la flèche ? Que désigne la forêt ?

Document support : [documentaire de l'INA](#)

3

LA CATHÉDRALE, ŒUVRE COLLECTIVE ET ŒUVRE D'ART TOTAL

Viollet-le-Duc a une vision ambitieuse du rôle que la sculpture et les arts décoratifs doivent jouer à côté de l'architecture dans les monuments anciens. La cathédrale semble offrir l'image idéale de cette œuvre d'art totale qu'incarnait pour de nombreux hommes du XIX^e siècle un moment de l'architecture occidentale où semblait se réaliser la synthèse de tous les arts qui représenterait l'aspiration commune des hommes à servir un idéal, spirituel ou laïc, une cathédrale sociale. Pour lui, la cathédrale est un organisme vivant qui réclame son accomplissement : une gigantesque fleur de pierre parvenue à maturité (sa définition de la cathédrale idéale du 13^e siècle). Donc, il invente une architecture totale incluant mobilier, orfèvrerie, vitraux, décors sculptés, un peuple d'animaux fantastiques, gargouilles, chimères... du vrai faux Moyen Âge...

A. Une synthèse des arts

1. Une vision romantique

La place du romantisme comme renaissance contemporaine de cette synthèse des arts (revendiquée par le programme de la revue *L'Artiste* en **1831**, dont le premier éditorial par le critique Jules Janin donne en exemples les deux expressions que sont l'opéra et le livre illustré) reste implicite. Le chantier de **Notre-Dame** mené par **Lassus** et **Viollet-le-Duc** en offrent un prolongement architectural.

2. Une lecture de la cathédrale médiévale

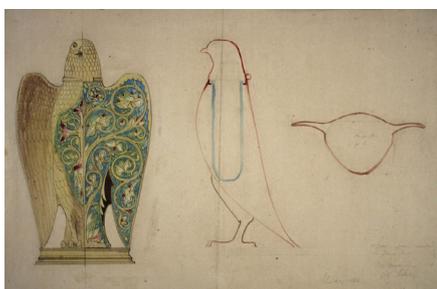
L'idée d'une œuvre collective et communautaire est souvent présente dans la lecture que font les historiens de l'art et les architectes de la cathédrale médiévale. **Viollet-le-Duc** a insisté sur la liaison organique de la cathédrale à la société des villes bourgeoises. Ce lien s'exprime dans la construction de la cathédrale de Strasbourg de **Théophile Schuler**, le personnage d'**Erwin de Steinbach**, le constructeur mythique célébré par **Goethe**, qui dialogue sur un pied d'égalité avec l'évêque. Ils sont entourés d'une foule de personnages liés dans un effort commun pour construire les tours de la façade occidentale. Dans une scène très vivante, avec pour toile de fond la façade latérale de la nef, l'artiste restitue l'atmosphère bouillonnante du chantier. Au premier plan à gauche, on distingue les dessinateurs dont **Schuler** fait partie. Puis au centre de la composition, les tailleurs de pierre, les ouvriers et autres manœuvres s'activent.

3. Le décor des fêtes impériales

Deux grandes célébrations religieuses ont lieu à **Notre Dame** : le mariage religieux de l'empereur avec **Eugénie de Montijo**, le **30 janvier 1853**, et le baptême de leur fils, le prince impérial, le **16 juin 1856**. Le déroulement est réglé par la Maison de l'Empereur. Quant à l'élaboration des décors, elles reviennent aux deux architectes de la cathédrale : 9 jours pour la préparer. De tels préparatifs associent la mise en place d'ornements textiles et la réalisation d'éléments d'architecture faits de bois et de toile peinte, l'ensemble étant magnifié par un éclairage à profusion. Défenseurs du style néogothique, **Viollet-le-Duc** tente une reconstitution de sa polychromie faisant peindre les murs et les voûtes et poser de faux vitraux dans les baies. Les piles du porche sont ornées d'effigies de saints et rois de France ainsi que de statues de **Charlemagne** et de **Napoléon**. Sont suspendues de grandes étoffes chaleureuses brodées d'abeilles d'or.



Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Reliquaire de la sainte Couronne d'épines*, entre 1814 et 1879, Musée d'Orsay, Paris.



Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Projet pour la colombe pour contenir les Saintes Huiles (détail)*, mars 1866, plume et aquarelle, 36,5 x 53,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Alexandre CHERTIER, d'après Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Colombe pour les Saintes Huiles*, 1866, bronze émail champlevé, 278 x 178, Paris, trésor de la cathédrale Notre-Dame.

B. Trésor et reconstruction de la sacristie : une effervescence créatrice

Le trésor connaît un nouvel essor avec la restauration de la cathédrale et la reconstruction de la sacristie dès **1849**. **Viollet-le-Duc** s'attache à lui donner un aspect cohérent en adoptant le style néo-gothique pour l'architecture, l'aménagement et l'orfèvrerie. Les pièces d'orfèvrerie toujours visibles dans le trésor de la cathédrale **Notre-Dame** témoignent des talents exceptionnels de dessinateur de **Viollet-le-Duc**.

1. Le mobilier liturgique et l'ameublement ou le souci du détail

Ce souci de détail pour le tout converge vers un art total qui sera un des concepts fondateurs de l'école néogothique. De nombreux acteurs du mouvement rêvent d'un retour à l'architecture du siècle de **Saint Louis** magnifié à l'aide de techniques modernes, ils y voient le vecteur du renouveau de la foi catholique. **Viollet-le-Duc** agnostique ne partage pas ce point de vue. Le mobilier est le vecteur de cette nouvelle pensée au même titre que l'architecture, le style défini sera celui de la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle. Il fournit des modèles aux orfèvres pour renouveler les trésors meurtris par les grandes fontes.

2. La régénération des arts décoratifs

Dès **1850**, **Viollet-le-Duc** sollicite de nombreux orfèvres et bronziers pour reconstituer le mobilier de **Notre-Dame de Paris**, jugé peu en accord avec le style de l'édifice ou détruit par les pillages révolutionnaires successifs. Pour le trésor, inauguré en **1854** dans la sacristie nouvelle, des pièces d'orfèvrerie exceptionnelles sont dessinées par l'architecte. L'aménagement du trésor et l'installation des reliquaires dans des vitrines inspirées de l'armoire de la **cathédrale de Noyon** lui offrent l'occasion de concrétiser ses théories sur le renouveau des arts décoratifs.

3. Des pièces d'exception

Plusieurs œuvres créées par les orfèvres **Cahier** (aiguière et plateau du baptême du prince impérial), **Chertier** (chapelle de messe, ampoules à huile) ou **Poussielgue-Rusand** (burettes et plateau, ostensor de sainte Geneviève, calice et patène du cardinal Feltrin, calice et patène du chanoine **Deplace**, sont aujourd'hui protégées au titre des monuments historiques. Ces feuilles rappellent avec éclat la richesse du dessin d'ornement et d'art décoratif : première pensée d'une création à venir.

Le chrémier en forme d'oiseau

Trois chrémiers sont dessinés par **Viollet-le-Duc** en **1866**, avant leur exécution en vermeil émaillé façon champlevé par l'orfèvre **Chertier**. Rappelant par sa forme les colombes eucharistiques du XII^e siècle, le chrémier en forme d'oiseau est orné d'un écusson émaillé représentant une croix fleuronée entourée de rinceaux émaillés à l'imitation des émaux champlevés du Moyen Âge. Dans la colombe, un tube en argent doré conserve le saint chrême, huile sainte mêlée de baume parfumé, utilisé pour le baptême, l'ordination et l'extrême-onction.

Le grand ostensor

Un grand ostensor, réalisé par l'orfèvre sur des dessins de **Viollet-le-Duc** en argent doré, vermeil et pierres fines, s'orne de deux anges thuriféraires, délicatement placés, à demi-agenouillés, sur les volutes d'un rinceau bourgeonnant, qui encensent la gloire rayonnante. L'œuvre est exposée à l'Exposition universelle de **1867** à **Paris**.

Le reliquaire du Clou et du bois de la Croix

Sur des dessins de **Viollet-le-Duc**, le **reliquaire du Clou et du bois de la Croix** est exécuté en argent, perles, cristal et turquoises par **Poussielgue-Rusand** et **Geoffroy-Dechaume**, en **1862**, pour recueillir ces deux reliques de la Passion provenant de la **Sainte-Chapelle** avant la Révolution. La monstre comprend deux parties : deux anges debout, modelés par **Geoffroy-Dechaume**, soutiennent de leurs bras et de leurs ailes le plateau d'argent sur lequel est posé le reliquaire de cristal de la parcelle du bois de la Croix, encadré de rinceaux enrichis de turquoises et de volutes en métal précieux. Au-dessous, au centre, un autre étui de cristal renferme le fragment du clou de la Crucifixion. Ce reliquaire est présenté à l'Exposition universelle de **1862** à **Londres**.

ACTIVITÉ 6

Présenter la manière de travailler de l'architecte Viollet-le-Duc.

Document support : la [conférence au musée du Louvre](#) (à partir de 50 mn) à l'occasion de l'exposition *Le trésor de Notre-Dame* par Anne Dion-Tenenbaum (conservateur général au département des Objets d'art au musée du Louvre)

C. La polychromie des verrières narratives : un décor vitré respectueux des traditions médiévales

Afin de redonner à la cathédrale sa polychromie intérieure, **Viollet-le-Duc** fait réaliser plusieurs verrières narratives, historicistes, de pleine couleur et de style néogothique pour la sacristie de **1845** et **1850**. Le programme est composé de vitraux à grandes figures pour les baies hautes du chœur, de vitraux légendaires pour quelques chapelles et de verrières en grisailles pour



Maurice OURADOU, *Cathédrale Notre-Dame de Paris, chapelle Sainte-Anne*, vers 1870, dessin sur calque à l'encre, au crayon et à l'aquarelle contrecollé sur papier cartonné, 35,8 x 27,7 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Maurice OURADOU, *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris* : exécutées sur les cartons de E. Viollet-Le-Duc relevées par Maurice Ouradou, 1870, La BnF, Paris.

le reste de l'édifice. Pour ces nouveaux vitraux, **Lassus** et **Viollet-le-Duc** s'appuient sur des écrits évoquant les verrières disparues et trouvent leur source d'inspiration dans les relevés de fragments anciens conservés ainsi que sur les vitraux en place dans d'autres édifices comme la **Sainte-Chapelle** ou la cathédrale de **Chartres**. L'habileté des architectes est de réussir à placer côte à côte des œuvres de sept artistes différents, sans que l'on puisse constater aucune disharmonie entre elles. Pour les fenêtres hautes du chœur, **Charles Laurent Maréchal de Metz** a placé ses figures sur des fonds aux couleurs très vives, bleu et rouge : au centre une *Glorification de la Vierge* entourée d'une *Annonciation* et d'une *Visitation* puis, dans les travées droites, un cortège de prophètes, de rois et patriarches, d'apôtres et des évêques de Paris. Un grand nombre de vitraux en grisaille sont répartis dans les baies de la cathédrale avec, dans certaines chapelles, un décor figuré seulement au tympan. Ces verrières présentent des motifs différents d'une baie à l'autre, qui s'inspirent de modèles médiévaux des XII^e et XIV^e siècles, relevés pour certains sur des panneaux anciens subsistant dans la cathédrale.

D. La couleur et les peintures murales

En 1870, dans le recueil de planches synthétisant son travail sur les peintures murales du monument, **Viollet-le-Duc** accompagne le volume d'un important avant-propos sur l'usage de la couleur. Invoquant les découvertes des archéologues et les témoignages historiques, il rappelle que la peinture a toujours été présente dans les monuments médiévaux. Chacune des chapelles représente pour **Viollet-Le-Duc** un lieu autonome, dont la décoration doit être étudiée de façon indépendante, en accord avec son agencement propre, éclairage, présence de tapisseries ou de mobilier, statues ou retables, vestiges de boiseries anciennes, et même présence de tombeau comme celui de **Monseigneur De Belloy** dans la **chapelle Saint-Marcel**. Des décors sont conçus à Notre-Dame à partir des années 1860, en partie supprimées, se révélant fragiles. Il subsiste dans certaines chapelles du chœur restaurées à partir de 2010.

ACTIVITÉ 7

Document support : MOOC Notre-Dame de Paris, une cathédrale d'images, de lumières et de son. [Retranscription](#).

4

LA GALERIE DES CHIMÈRES, LE BESTIAIRE RÉINVENTÉ

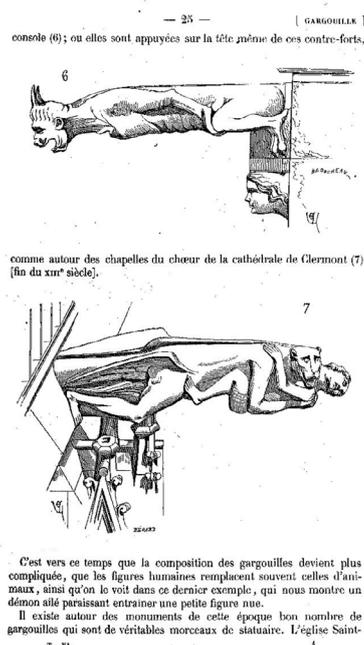
Viollet-le-Duc ne se limite pas à la simple restauration des sculptures. Il en crée et dote le haut de la façade de dizaines de chimères de son cru, figures fantastiques inspirées de l'imaginaire médiéval. La diffusion de ses sculptures par l'image font de ce chantier un événement.

A. Les gargouilles, des pierres saillantes au Moyen Âge

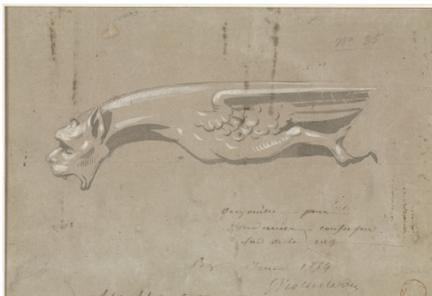
Les gargouilles sont les parties saillantes d'une gouttière destinées à rejeter les eaux de pluie à une certaine distance des murs afin de ne pas nuire aux constructions inférieures. Les architectes sculpteurs du XIII^e siècle, lors de l'essor du style gothique s'emparent de ces pierres saillantes pour en faire un motif de décoration des édifices. Les gargouilles médiévales ont souvent l'aspect d'animaux fantastiques ou monstrueux qui suscitaient au Moyen Âge une très grande curiosité. Selon certains auteurs, leurs figures monstrueuses et leurs grimaces avaient pour fonction de repousser le Mal et assuraient ainsi une fonction de « gardiennes du temple ». Alors que les gargouilles ne désignent que les extrémités des gouttières, les chimères sont des statues fantastiques et diaboliques qui ont une fonction purement décorative. Les chimères ornent une série d'édifices médiévaux comme la cathédrale **Notre-Dame d'Amiens**.

B. La galerie des chimères

Viollet-le-Duc conçoit 54 chimères exécutées par une équipe de 15 sculpteurs dirigé par **Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume**, installées en 1855. Il entend ainsi rendre à l'édifice son atmosphère médiévale. Le monstrueux a un aspect naturaliste, tout en renvoyant à la tradition de la physiognomie animale. Ils mettent en évidence l'ossature des têtes, aplaties dans les gargouilles déformées par leur elongation verticale, et le schéma de construction de ce bestiaire imaginaire. Le rôle des chimères est purement décoratif, elles sont installées sur la **galerie orientée ouest** qui relie les deux tours de la cathédrale. Les chimères, bestiaire fantastique composé de créatures surnaturelles hybrides, avec des rapaces, lions, chèvres et autres créatures conues perchées à **46 m** de hauteur, scrutent **Paris** et observent le grouillement de la cité.



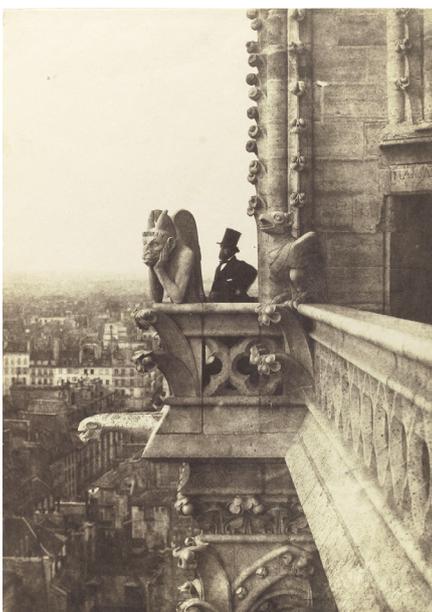
Eugène VIOLLET-LE-DUC, Gargouille, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 1856.



Gargouilles pour la façade, les chapelles et les contreforts sud de la nef de Notre-Dame de Paris, 1853-1857, dessin, mine de plomb, lavis, rehauts de gouache, MPP, Charenton-le-Pont.



Eugène DELACROIX, *Méphistophélès dans les airs*, 1828, lithographie, 27 x 23 cm, Musée Delacroix, Paris.



Charles NÈGRE, *Le Stryge*, vers 1853, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif sur papier ciré 32,5 x 23,0 cm, musée d'Orsay, Paris.



Charles MERYON, *Le Stryge*, 1853, eau-forte, 17,1 x 12,8 cm, Maison Victor Hugo, Paris.

C. La Stryge, un thème pictural, graphique et photographique

1. Une sculpture installée à l'angle de la tour nord vers 1850

Sa taille importante, la position qu'elle occupe au-dessus de la capitale, comme absorbée par le spectacle de la vie urbaine, son allure démoniaque lui donnent une immense portée symbolique. Elle évoque les lointains survolés par **Méphistophélès** dans la planche du *Faust* de **Delacroix (1828)**.

2. La photographie de Nègre

La photographie prise d'un balcon de **Notre-Dame de Paris**, dite *Le Stryge* image principale, est certainement l'œuvre la plus célèbre de **Charles Nègre**. Elle a été réalisée au début du **Second Empire**, en **1852**, huit après le début du chantier de restauration de la cathédrale par **Viollet-le-Duc**. **Charles Nègre (1820-1880)** prend, du haut des tours, un cliché du nouveau Paris où surgit un photographe, héros de la modernité, en habit noir et chapeau haut de forme, posant à côté du Stryge. C'est la seule qui se soit ainsi individualisée par un nom, le Stryge, en lien avec la gravure de **1853** de **Charles Meryon** la représentant, et accompagnée de ces vers : « *L'insatiable Vampire, l'éternelle Luxure/Sur la Grande Cité convoite sa pâture.* » le titre *le Stryge - dérivé de striga, la sorcière - renvoie à un imaginaire imprégné du roman de Hugo, où Esméralda, la « ravissante bohémienne », devient une « effroyable stryge »* lorsqu'elle est jugée pour sorcellerie. Ce démon cornu qui tire la langue n'évoque-t-il pas la grotesque difformité de **Quasimodo** ?

3. Un combat contre l'haussmanisation et une défense du patrimoine ?

Au début du **Second Empire**, l'enjeu de sauvegarde du patrimoine national et de l'art médiéval, dans lequel s'engagent les photographes de cathédrales de la **Mission héliographique** à partir de **1851**, se double du combat contre l'haussmannisation. Les tenants du « vieux Paris », qu'illustre **Gustave Doré**, imprégné de l'imaginaire hugolien, s'opposent aux défenseurs du nouveau Paris : la presse et la caricature se font l'écho de ces débats. Le marché des vues de Paris se développe en même temps que le tourisme international qui stimulent bientôt les expositions internationales de **Londres en 1851** puis de **Paris en 1855**.

Au centre de cette photographie, en suivant la diagonale de la balustrade de pierre, un homme coiffé d'un chapeau haut-de-forme se tient derrière la sculpture, placée comme une vigie. Il s'agit d'**Henri Le Secq**, ami de **Nègre** et photographe comme lui. Cette vue surprenante réunit deux mondes apparemment opposés : le monde ancien médiéval recréé par **Viollet-le-Duc**, et le Paris moderne. En introduisant cet homme en habit moderne, **Nègre** souligne la cohabitation de ces deux mondes au cœur du siècle et en révèle une forme d'étrangeté. Le contraste est d'ailleurs fortement accentué par la structure de l'image elle-même, entre la verticalité de l'architecture gothique, précise et détaillée, et la plaine parisienne embrumée image. Cette photographie ne sera pas exposée du vivant de l'artiste, en revanche reproduite dans des albums et connaît un vif succès. « *Ce monstre que j'y ai représenté existe, et n'est en aucune manière une œuvre d'imagination* », écrit **Meryon** à son père pour lui commenter sa planche. La créature imaginée par **Viollet-le-Duc** va faire l'objet d'innombrables interprétations, jusqu'à **Brassaï** et **Chagall**, et devenir une nouvelle icône de **Paris**.

Conclusion : La restauration de **Notre-Dame de Paris** est le lieu d'une réflexion sur la restauration monumentale mais aussi d'expériences sur la réfection des décors sculptés et peints. L'érection de la flèche est un tour de force plastique et technique. Le chantier de **Notre-Dame** a grandement contribué à stimuler la création dans le domaine des arts décoratifs tout comme il a joué un rôle décisif dans la renaissance du grand vitrail religieux. Ce chantier a concouru aussi à fixer les règles de l'art exigeantes pour les corps de métiers sollicités, en imposant, par exemple, le respect de techniques traditionnelles dans la taille des pierres. L'architecte marque profondément la restauration de la cathédrale par sa vision d'un « Moyen Âge Romantique » et d'un « gothique idéalisé ». La cathédrale a retrouvé sa splendeur passée, mais l'interprétation très personnelle de **Viollet-le-Duc** de l'architecture médiévale, les anachronismes et les mutilations qui en découlent, sont critiqués au sein-même de la Commission des Monuments historiques et remises en cause dès les années **1870** : ses restaurations deviennent synonymes d'inauthentique.

Cette fiche est la synthèse des articles mis en ligne sur le site du Ministère de la Culture [Notre-Dame de Paris. Le chantier du siècle](#), le billet [Notre-Dame de Paris](#) publié sur le site de l'INHA et l'article de Ségolène Le Men, [De Notre-Dame de Paris au Stryge : l'invention d'une image](#).