



NOTRE-DAME DE PARIS AUX XII^E ET XIX^E SIÈCLES RELEVER LES MÉMOIRES ET RESTAURER L'HISTOIRE*

ARNAUD TIMBERT

« Continuité et rupture : c'est la tension qui structure la pensée chrétienne (...) et, de là, la relation de chacun à sa propre filiation¹ »

À la suite de l'incendie du 15 avril 2019, les débats consacrés à la restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris ont été animés par les partisans d'une restitution à l'identique et les tenants d'une « restauration-créative ». Les défenseurs du dernier état connu ont convoqué la chose juridique, c'est-à-dire les chartes d'Athènes (1931), de Venise (1964) et de Cracovie (2000), tandis que le premier ministre Édouard Philippe² annonçait, le 17 avril 2019, « un concours international d'architecture portant sur la reconstruction de la flèche de la cathédrale ». La Commission nationale du patrimoine et de l'architecture mit fin à ces échanges le 9 juillet 2020: la charpente, la couverture et la flèche de Notre-Dame seront restituées à l'identique³.

Les principes qui animent la construction d'une église au Moyen Âge et ceux qui légitiment une restauration au XIX^e siècle pouvaient peut-être offrir un compromis.

Il est acquis que les mémoires président à la fabrique conceptuelle et à la construction matérielle des églises, en particulier aux XII^e et XIII^e siècles. C'est ainsi que les églises gothiques pouvaient faire de nouvelles propositions formelles à la légitimité gagnée par une inscription dans la continuité historique⁴. Viollet-le-Duc avait une parfaite connaissance de cette réalité culturelle, aussi concevait-il la restauration des monuments du Moyen Âge avec le souci « d'une modernité désirant la tradition »⁵.

1 Colette et Jean-Paul Deremble, *Jésus selon Matthieu*, héritages et rupture, Paris 2017, p. 39.

2 Premier ministre de la République française: 15 mai 2017 – 3 juillet 2020.

3 Sur ces questions: Yves Gallet, *Après l'incendie. Notre-Dame de Paris. Bilan, réflexions, perspectives*, in : *Bulletin monumental* 177.3 (2019), p. 215. Dominique Poulot, *Notre-Dame de Paris. Un espace civique du patrimoine après la catastrophe*, in: *Bulletin monumental* 177.4 (2019), pp. 375–381. Pour complément, lire les opinions de Olivier Poisson, Patrick Demouy, Bruno Phalip, Nicolas Reveyron, Caroline Bruzelius, Christian Freigang, Gerardo Boto Varela, Alexandra Gajewski, Viviane Delpech, Patrick Hoffsummer, Gilles Maury, Claudine Houbart, Monica Naretto, Bérénice Gaussuin, Marie-Amélie Tek, Thomas Gaudig, Mathieu Lours, Nishida Masatsugu, Maxime L'Héritier dans Samantha Dumaine, *Entretiens sur la restauration de Notre-Dame de Paris*, mémoire de Master, université de Picardie Jules-Verne, dir. Arnaud Timbert, 2021.

4 Jean-Pierre Caillet, *Art et mémoire. Sauvegarde, illustration et inspiration du passé*, Paris 2020. Arnaud Timbert, *La fabrique architecturale du XII^e siècle*, in: *L'Idée d'architecture médiévale en Europe et au Japon*, éd. Masatsugu Nishida, Jean-Sébastien Cluzel, Nicolas Reveyron, Bruxelles 2017, pp. 201–208.

5 Fabienne Chevallier, *Contribution à une histoire sociale des restaurations pendant le long XIX^e siècle. Les noces de la modernité et du désir de tradition*, in: *Pour une histoire de la restauration monumentale (XIX^e – début XX^e siècle)*, éd. Fabienne Chevallier et Bruno Phalip, Clermont-Ferrand 2021, pp. 127–151.

*MES REMERCIEMENTS À MATHIEU LEJEUNE.

» RELEVER LES MÉMOIRES

Les hommes du bas Moyen Âge supportent mal les ruptures. Rompre avec la continuité historique revenait à nier l'autorité du passé. Toute église érigée, pour être légitime, devait donc s'inscrire dans cette temporalité continue. C'est pourquoi l'évêque Maurice de Sully et le ou les concepteurs de Notre-Dame favorisèrent le recours à des formes et à des espaces anciens: les cinq vaisseaux et le choix de deux files de colonnes pour la nef rappellent la cathédrale antérieure. Ce parti cite par ailleurs des modèles de la période paléochrétienne inscrits dans la mémoire collective: Saint-Pierre du Vatican, Saint-Jean-de-Latran et Saint-Paul-hors-les-Murs⁶. Dans le même ordre, le plan circiforme renvoie aux premières basiliques romaines telles que San Sebastiano ou Saint-Pierre-et-Saint-Marcelin⁷. Ce sont les mêmes références qui suscitèrent une plastique murale dotée d'une modénature discrète au profit de parois lisses (fig. 1). Enfin, outre l'économie inhérente au emploi, c'est la volonté d'une insertion dans l'histoire qui justifia la réutilisation des éléments sculptés des portails de la façade occidentale⁸.

La composition de la cathédrale gothique de Noyon relève d'un processus similaire. Il en résulte un parti qui, par le choix de ses espaces – un transept à extrémités hémicirculaires et un transept évidé de façade – et par une élévation à empiement de niveaux percés de baies en plein cintre, emprunte beaucoup à des modèles carolingiens et ottoniens. Par ailleurs, nous savons aujourd'hui que l'alternance binaire des supports de la nef n'est pas consécutive d'un emploi de la voûte d'ogives sexpartite et, par conséquent, d'une quelconque nécessité « organique » d'essence rationaliste, mais d'un parti esthétique indépendant du voûtement. Le choix d'une alternance relève ici d'un autre temps ; il s'appuie sur les schèmes d'une vieille culture visuelle⁹. À Notre-Dame de Paris, le rejet de l'alternance dans les bas-côtés est un compromis qui invite au même constat: il rattache la nouvelle œuvre à des rythmes dont elle ne saurait se passer au risque de rompre avec des habitudes qui incarnent l'époque comme son architecture¹⁰.

Les cathédrales gothiques de Paris et de Noyon semblent ainsi reproduire les espaces, les écritures et les rythmes des cathédrales antérieures. Dès lors, fidèles et chanoines, en prenant possession de leurs nouvelles cathédrales, retrouvaient les repères visuels de leur quotidien liturgique.

Outre cela, l'étude récente des revêtements, en particulier des faux appareils, a permis de distinguer une relative longévité des couleurs. Aux cathédrales d'Amiens et de Beauvais, les voûtes des hauts vaisseaux, revêtues de faux appareils ocre pâle pour la première et jaune vif pour la seconde, relèvent d'une identité visuelle ancestrale. Elles renvoient aux plafonds dorés évoqués par Prudence, pour la Basilique Saint-Paul-hors-les-Murs, ou par Sidoine Apollinaire, pour la cathédrale de Lyon¹¹. Dans les cathédrales picardes, les couleurs sommitales suscitent ainsi une flavescente pluriséculaire, une aurification coutumière.

Parmi cet éventail de références, la reproduction des savoir-faire fait également sens en ce qu'elle devient un vecteur ainsi qu'un moyen d'évocation du ou des passés.

6 Dany Sandron, *La cathédrale gothique. La modernité au service de la tradition*, in: *L'Idée d'architecture médiévale en Europe et au Japon*, éd. Masatsugo Nishida, Jean-Sébastien Cluzel, Nicolas Reveyron, Bruxelles 2017, pp. 213–225; du même: *Notre-Dame de Paris. Histoire et archéologie d'une cathédrale (XIIe–XIVe siècle)*, Paris 2021, pp. 92–93.

7 Alain Erlande-Brandenburg, *Notre-Dame de Paris*, Paris 1981, pp. 65–102.

8 Jacques Thirion, *Les plus anciennes sculptures de Notre-Dame de Paris*, in: *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* 114.1 (1970), pp. 85–112. Alain Erlande-Brandenburg, *Le saint Marcel du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris. Sa « dérestauration »*, in: *La Revue du Louvre* 3 (1985), pp. 174–184. Sandron 2021, voir note 6, p. 93.

9 Stéphanie Diane Daussy, Arnaud Timbert, *Accumuler le temps et bâtir la mémoire. La cathédrale Notre-Dame de Noyon comme empreinte de la cathédrale du Haut Moyen Âge?*, in: *Materia y Acción en las Catedrales Medievales (ss IX–XIII) / Material and Action in European Cathedrals (9th–13th centuries)*, British Archaeological Reports 2853 (2017), pp. 85–99.

10 Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris 2016.

11 Nicolas Reveyron, *Lumière et architecture au Moyen Âge. La transcendance incarnée*, in: *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, éd. Stéphanie Diane Daussy, Catalina Gîrbea et alii, Bucarest 2012, pp. 317–336. Timbert 2017, voir note 3, pp. 201–208.

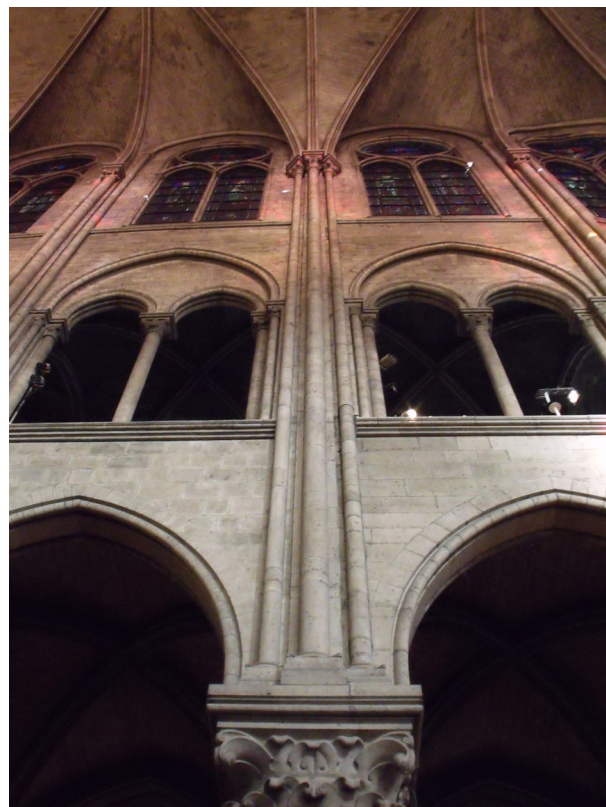


Fig. 1: Paris, cathédrale Notre-Dame, élévation intérieure du sanctuaire

La cathédrale de Chartres est bâtie avec un appareil monumental et un usage généralisé d'agrafes métalliques dans les maçonneries, sur les passages internes (triforium) et externes (coursives), sur les supports comme sur les volées des arcs-boutants. Ce monument gothique fut ainsi érigé à l'antique, par la masse et l'agrafe, tandis que le taillant droit, pourtant délaissé à cette période au profit du taillant bretté, fut largement employé durant tout le chantier. Il semblerait qu'à Chartres, l'emploi d'une technicité rappelant la qualité et le façonnage des matériaux de la crypte du XIe siècle (appareil dépassant légèrement les mensurations du moyen appareil et usage du marteau taillant droit notamment) vienne pondérer l'innovation de l'écriture architecturale, signifier la continuité et justifier ainsi les formes du présent par les savoir-faire du passé¹². À Notre-Dame de Paris, la taille de l'astragale des chapiteaux du chœur dans le tambour de la colonne relève de la même démarche; démarche à laquelle s'associe le choix d'une couverture en plomb qui reproduit, et probablement remploie, la couverture de la cathédrale antérieure. Ces choix inscrivent ainsi le monument dans une tradition antique qui rappelle combien la technique, autant que l'esthétique, fait sens¹³. La construction gothique, au XIIe et dans la première moitié du XIIIe siècle, fait ainsi la somme ou la compilation des édifices antérieurs, elle reproduit espaces, couleurs, lumières et savoir-faire comme moyen d'évocation de passés au profit de monuments qui gagnent en historicité.

Une église gothique n'est donc légitime dans sa nouveauté formelle et son innovation technologique qu'à condition d'être faite de remplois matériels et immatériels, c'est-à-dire d'une myriade de mémoires. Dès lors, une église et par elle l'Église, s'affirme comme un trait d'union d'une perpétuelle présence entre le passé et l'avenir ; au présent, elle fait la somme des temps révolus (les mémoires) et des temps non-advenus (les promesses: pardon, rédemption, résurrection). C'est en cela qu'elle est efficace, c'est en cela qu'elle est agissante¹⁴.

» RESTAURER L'HISTOIRE

Viollet-le-Duc avait assimilé cette réalité et formulé cette conception historiciste de l'architecture chrétienne¹⁵. Lui qui se disait à la fois « des vivants et des morts »¹⁶ était en effet cet architecte de tous les temps maintes fois évoqué par Paul Gout¹⁷ ; à savoir, un architecte soucieux d'exalter le présent comme lien entre le passé et l'avenir: « Si les artistes doivent travailler pour les vivants, il faut qu'ils vivent avec les morts¹⁸. » Il concrétisa cette « vision » au château de Pierrefonds. Opposé au classement des architectes en deux catégories – les « restaurateurs » et les « constructeurs » – Viollet-le-Duc y réussit la synthèse des siècles en valorisant un long Moyen Âge technologique (réaffirmation des méthodes et des matériaux traditionnels) maillé par les acquis du progrès (assimilation des matériaux et des outils contemporains)¹⁹. Il n'agit pas autrement à Notre-Dame de Paris. L'appétence pour les matériaux, notamment pour la pierre, est l'une des principales caractéristiques de Viollet-le-Duc²⁰. Très tôt doté de connaissances honorables en géologie²¹ et sachant observer sous cet angle les monuments du Moyen Âge, il put apprécier que le choix des calcaires employés dans ces derniers était conditionné par leur destination (voûte, voûtain, allège, piédroit...). C'est pourquoi il rechercha, dès 1840, les carrières d'origine des monuments placés sous sa responsabilité afin d'employer les mêmes matériaux que les constructeurs²². C'est donc sans hésitation qu'il s'instruisit sur les carrières parisiennes²³. Ces dernières s'avérant épuisées, peu accessibles ou trop onéreuses, il alimenta le chantier en pierre de même nature prélevées dans l'Oise, le Val-d'Oise et l'Yonne²⁴. S'il ne put sauvegarder la stricte identité géologique du monument, il s'en approcha néanmoins au plus près.

12 Arnaud Timbert, *Formes, matériaux et techniques de construction. Regard synthétique sur le chantier chartrain*, in: *Chartres. Construire et restaurer la cathédrale (XIe-XXIe s.)*, éd. Arnaud Timbert, Villeneuve-d'Ascq 2014, pp. 33–94.

13 Sur la couverture: Stéphanie Diane Daussy, « *Quanto cultu auroque Templa fulgerent* ». Toitures et beauté de la vision comme expression des pouvoirs, in: *Hortus Artium Medievalium* 21 (2015), pp. 273–283; du même auteur: *Des toits appropriés. Disputatio*, in: *L'Église, lieu de performances. In locis competentibus*, éd. Stéphanie Diane Daussy, Paris 2016, pp. 15–34.

14 Gilles Bartholeyns, Thomas Golsenne, *Une théorie des actes d'image*, in: *La performance des images*, éd. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne, Bruxelles 2009, pp. 15–25.

15 Sur Viollet-le-Duc et son rapport au temps historique: Martin Bressani, *Architecture and the Historical Imagination*. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc 1814–1979, Burlington 2014.

16 Eugène Viollet-le-Duc, *Première apparition de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 2 (1859), p. 294.

17 Paul Gout, *Viollet-le-Duc, sa vie, son œuvre, sa doctrine*, in: *Revue de l'art chrétien* supplément 3 (1914), pp. 1–194.

18 Viollet-le-Duc 1859, voir note 12, p. 295.

19 Arnaud Timbert, *Viollet-le-Duc et Pierrefonds. Histoire d'un chantier*, Villeneuve-d'Ascq 2017, pp. 225–233.

20 Arnaud Timbert, éd., *Les choix des matériaux et des techniques de construction chez E. E. Viollet-le-Duc*, Paris 2014.

21 Geneviève Viollet-le-Duc, *Les Viollet-le-Duc. Documents et correspondances. Histoire d'une famille*, Genève 2000, p. 220.

22 Arnaud Timbert, *Restaurer et bâtir. Viollet-le-Duc en Bourgogne*, Villeneuve-d'Ascq 2013, p. 136–147.

23 Il bénéficia pour cela de l'enquête commandée par Colbert sur les carrières parisiennes dont le rapport fut réédité en 1852.

24 Annie Blanc, Jannie Mayer, *L'Élaboration d'une doctrine de restauration. La façade ouest de ma cathédrale Notre-Dame de Paris*, in: *Les choix des matériaux et des techniques de construction chez E. E. Viollet-le-Duc*, éd. Arnaud Timbert, Paris 2014, pp. 111–120.

Il fut tout aussi attentif à restituer les techniques de mise en œuvre. Les relevés des réseaux des fenêtres hautes de la cathédrale Notre-Dame, ainsi que ceux des colonnes de la galerie des rois, lui permirent de reproduire la technique de liaisonnage au plomb par trou de coulée²⁵. Quant aux couvertures, c'est son étude des tables en plomb de la cathédrale de Chartres qui l'inspira²⁶. Viollet-le-Duc remarqua que les couvertures de Notre-Dame disposées au XVIIIe siècle par le cardinal de Noailles, selon la technique des tables horizontales également employées à la cathédrale de Beauvais²⁷, présentaient plusieurs inconvénients. Lourdes, ces tables supposaient un travail en atelier et, donc, un transport ; elles imposaient une mise en œuvre difficile, requéraient une main-d'œuvre nombreuse, impliquaient un ordonnancement du travail selon une répartition contraignante des charges et, avec le temps, engendraient la déchirure des rives inférieures sur les crochets. Les tables verticales de la cathédrale de Chartres constituaient quant à elles des pièces légères, standards et coulées in situ. Les couvertures de Notre-Dame (fig. 2) furent ainsi restaurées – comme plus tard celles de la cathédrale de Clermont-Ferrand²⁸ – selon une technique (coulée à la louche), une disposition (verticale) et une organisation (standardisation et préfabrication) inspirées d'observations archéologiques.

25 Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du Patrimoine – 5738. Chantier de Notre-Dame de Paris, Attachement figuré no 11. Sur la technique de mise en œuvre du plomb par trou de coulée: Arnaud Timbert, *L'emploi du plomb et du support monolithique dans l'architecture gothique*. Les exemples des cathédrales de Laon, Noyon, Senlis et Soissons, in: *L'Homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique*, éd. Arnaud Timbert, Paris 2009, pp. 134–144.

26 Stéphanie Diane Daussy, *Mise en œuvre d'une toiture et idée d'architecture. Le cas de Notre-Dame de Paris*, in: *L'Idée d'architecture médiévale en Europe et au Japon*, éd. Masatsugo Nishida, Jean-Sébastien Cluzel, Nicolas Reveyron, Bruxelles 2017, pp. 176–187; du même: *De l'apport du Dictionnaire raisonné de Viollet-le-Duc à la connaissance de l'ancienne couverture en plomb de la cathédrale de Chartres*, in: *Chartres. Construire et restaurer la cathédrale (XIe–XXIe s.)*, éd. Arnaud Timbert, Villeneuve-d'Ascq 2014, pp. 335–359.

27 Stéphanie Diane Daussy, *Étude de la couverture en plomb de la cathédrale de Beauvais*, bureau d'études patrimoniales ARthémis, Rapport final, 7 novembre 2012; du même: *Toitures et charpentes de la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais – La couverture en plomb de la cathédrale. Méthodologie d'analyse*, in: *Monumental 1* (2016), pp. 33–35.

28 Stéphanie Diane Daussy, *La toiture en plomb de la cathédrale de Clermont. Mise en œuvre et transmission du geste*, in: *Restaurer au XIXe s. (II)*, éd. Bruno Phalip et Jean-François Luneau, Clermont-Ferrand 2017, pp. 38–51.



Fig. 2: Paris, cathédrale Notre-Dame, tables de plomb et faitage de la couverture

Reste qu'il ne faut pas se méprendre, le chantier Viollet-le-Duc n'est pas une stricte reproduction du chantier médiéval: toute technique acquise à la suite d'une observation archéologique est toujours enrichie par les apports de l'industrie contemporaine²⁹. Reproduire, répliquer ou restituer à l'identique n'a pas de sens pour Viollet-le-Duc. C'est pourquoi il est rare, sur ses chantiers, que les techniques et savoir-faire anciens ne soient pas vivifiés par les acquis du progrès. À cet égard, bien que les crêtes de faîtage de Notre-Dame soient réalisées dans les règles de l'art, avec fer forgé et plomb étamé, les armatures en fer qui constituaient l'âme des ornements étaient boulonnées afin d'obtenir une mise en œuvre plus rapide et une structure plus rigide³⁰. C'est conduit par le même pragmatisme qu'il modernisa les crêtes de faîtage du château de Pierrefonds par l'invention d'un système de ventilation destiné à éviter la corrosion³¹. Un constat similaire est valable pour la flèche de Notre-Dame. Si Viollet-le-Duc restitua les techniques traditionnelles de charpenterie, il n'hésita pas à ériger une charpente boulonnée pour « (...) améliorer l'ensemble du système et y introduire les perfectionnements fournis par l'industrie moderne »³². Il procéda de la sorte pour la construction du beffroi (fig. 3) tandis que, plus radicalement, il dota les tours de charpentes métalliques. Quand il s'est agi de reprendre les dalles des terrasses des tribunes du chevet, il couvrit les combles d'une armature en fer recevant un système de poteries hourdées dite « poterie creuse en terre cuite » (fig. 4)³³.

29 C'est pourquoi il n'est pas totalement juste d'estimer que, dans ses chantiers, Viollet-le-Duc fit cohabiter les seuls états initiaux avec ses réalisations dans l'indifférence et au détriment des interventions intermédiaires.

30 Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du Patrimoine – 2016/018, N-D 14.

31 Timbert 2017, voir note 15, pp. 188–197.

32 Eugène Viollet-le-Duc, *Flèche*, in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (vol. 5), Paris 1861, pp. 542–453. Pour complément: Lynn T. Courtenay, *Viollet-le-Duc and the Flèche of Notre-Dame de Paris. Gothic Carpentry of the 13th and 19th Centuries*, in: *The Engineering of Medieval Cathedrals 1* (1997), pp. 313–325.

33 Lia Romano, *Voûtes légères. La technique de construction en poterie creuse en France et en Italie aux XVIIe et XIXe siècles*, in: *3e Congrès francophone d'Histoire de la construction*, éd. Gilles Bienvu, Martial Monteil et Hélène Rousteau-Chambon, Paris 2019, pp. 1183–1191. Sur les poteries employées dans les chantiers Viollet-le-Duciens de Saint-Denis et Sens: Arnaud Timbert, *Reconstruire Vézelay et restaurer la Bourgogne. Le choix des matériaux chez E. E. Viollet-le-Duc*, in: *Livraisons de l'Histoire de l'Architecture*, 2008, p. 100.



Fig. 3: Paris, cathédrale Notre-Dame, beffroi de la tour sud de la façade occidentale

Enfin, à la suite des expériences menées par Jean-Baptiste Lassus à la cathédrale de Chartres, il entreprit de soumettre le monument aux bienfaits de la chimie par un recours généralisé à la silicatisation³⁴, ouvrant ainsi la voie, dans un esprit éloigné du Rapport de 1843 et de l'Instruction de 1849³⁵, à un usage expérimental du ciment Murophile sur les chapelles³⁶.

Il n'y a, dans chacun de ces exemples, aucun anachronisme matériel. Le cas des couvertures de La Madeleine de Vézelay explique parfaitement cet appel aux savoir-faire contemporains. En 1840, au tout début de sa carrière, Viollet-le-Duc proposa de couvrir les bas-côtés de l'abbatiale en zinc³⁷. Son argument était conforme à la rationalité du chantier médiéval et au pragmatisme de ses hommes: si les bâtisseurs du XIIe avaient eu connaissance de ce matériau, ils l'auraient employé³⁸. Au-delà de la matière, ce n'est donc pas des monuments que Viollet-le-Duc restaura, c'est une causalité rationnelle appropriée – autant que rénovée – au profit de la réactivation d'une histoire.

C'est dans le même esprit qu'il envisagea la restitution des formes. Les chimères qui ornent la façade occidentale de Notre-Dame ne sont pas le seul produit d'un imaginaire nourri aux visions de Victor Hugo, elles sont surtout le résultat d'une observation archéologique et d'une recherche documentaire. Viollet-le-Duc avait constaté leurs reliquats sur le garde-corps et en eut la preuve, entre autres, par un dessin de Antier³⁹. Qu'il improvisa ensuite sur le thème et multiplia les figures était secondaire aux yeux des contemporains, puisqu'une telle action, fondée sur des preuves, était rendue légitime ; tellement légitime que ces chimères passèrent pour être du Moyen Âge dès la seconde moitié du XIXe siècle.

C'est ainsi que Viollet-le-Duc revivifia un processus en remettant en branle le cours d'une histoire et sa narration⁴⁰. À cet égard, la restitution de l'élévation du XIIe siècle entreprise à la suite de la découverte des roses intermédiaires aux tribunes et aux fenêtres hautes fut, certes, destinée à renforcer la structure afin d'y assoir une nouvelle flèche, mais aussi le moyen d'un discours. Ériger l'élévation du « premier gothique » à côté de celle du XIIIe siècle permit de relater une histoire: celle d'une cathédrale. Il ne fit pas autrement à Saint-Denis-de-L'Estrée – une création cette fois – en dressant des fenêtres hautes néo-gothiques sous de grandes arcades néo-romanes ; ce parti formel relate l'histoire type, c'est-à-dire longue et mouvementée, d'une église médiévale⁴¹. C'est une fin analogue qui est visée au château de Pupetières où une distribution raisonnée des matériaux, des techniques et des revêtements distingue l'œuvre ancienne de la nouvelle pour mieux inscrire le château médiéval dans un récit⁴². Ces trois cas rappellent les principes didactiques du créateur du Musée de sculpture comparée⁴³ et la pédagogie de l'auteur des Histoires⁴⁴.

34 Arnaud Timbert, Un procédé novateur. La silicatisation, in: Chartres : construire et restaurer la cathédrale (XIe-XXIe s.), éd. Arnaud Timbert, Villeneuve-d'Ascq 2014, pp. 137-143.

35 Jean-Baptiste Lassus, Eugène Viollet-le-Duc. Notre-Dame de Paris, Projet de restauration, Rapport, Paris 1843. Prosper Mérimée, Eugène Viollet-le-Duc, Instructions pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales, in: Bulletin de la Commission des Arts et des Édifices diocésains, section Architecture, Paris 1849.

36 Pierrefitte, Archives nationales – F19 7800, dossier 28, Notre-Dame de Paris, Ciment Murophile 1882-1884. Sur ce ciment: Le Murophile. Breveté en France et en Belgique, inventé par M. L'Abbé A. Patoux, Sézanne 1882.

37 Timbert, 2013, voir note 17, p. 144.

38 Eugène Viollet-le-Duc, 11e Entretien, Paris 1863-1872, rééd. Paris, 2008, p. 31.

39 Eugène Viollet-le-Duc, Ferdinand de Guilhermy, Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris, Paris 1856 (rééd. Paris 2019) p. 28. Pour complément: Michael Camille, Les Gargouilles de Notre-Dame. Médiévalisme et monstres de la modernité, Paris 2009, p. 43.

40 Elisabeth Emery, L'Histoire d'une cathédrale. Viollet-le-Duc's Nationalist Pedagogy, in: The Idea of the Gothic Cathedral. Interdisciplinary Perspectives on the Meaning of the Medieval Edifice in the Modern Period éd. Stephanie Moore Glaser, Turnhout 2018, pp. 101-129.

41 Arnaud Timbert, Formes, matériaux et techniques de construction à l'église Saint-Denis-de-L'Estrée de E. Viollet-le-Duc, in: Bautechnik des Historismus. Von den Theorien über gotische Konstruktionen bis zu den Baustellen des 19. Jahrhunderts, éd. U. Hassler et Chr. Rauhut, München 2012, pp. 249-261.

42 Arnaud Timbert, Matières, matériaux et couleurs au château de Pupetières, in: Viollet-le-Duc, Villégiature et architecture domestique, éd. Viviane Delpech, Villeneuve-d'Ascq 2016, p. 75-92.

43 Isabelle Flour, Les moulages du musée de sculpture comparée. Viollet-le-Duc et l'histoire naturelle de l'art, in: L'Artiste savant à la conquête du monde moderne, éd. Anne Lafont, Strasbourg 2009, pp. 219-230.

44 Histoire d'une forteresse, Paris 1874; Histoire de l'habitation humaine, Paris 1875; Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale, Paris 1878; Histoire d'un dessinateur, Paris 1879. Laurent Baridon, Écrire pour enseigner. Enseigner pour réformer, in: Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte, catalogue de l'exposition, éd. Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud, Paris 2014, pp. 150-155.



Fig. 4: Paris, cathédrale Notre-Dame, poteries creuses

Pour Viollet-le-Duc il n'y a donc pas de monuments historiques, car il n'y a pas de monuments figés, il n'y que des monuments dans l'histoire, des monuments en perpétuel progrès, en constante transformation et, à condition d'être fondés sur les acquis du passé, toujours projetés vers l'avenir⁴⁵.

Dès lors, la flèche qu'il érigea à Notre-Dame entre le 4 juin 1858 et le 19 décembre 1859 se comprend peut-être mieux⁴⁶. C'est à l'appui d'une analyse iconographique et à la lumière d'une observation archéologique de la souche de la flèche antérieure que Viollet-le-Duc dessina une œuvre aux formes empruntées à la période rayonnante⁴⁷ et rendue possible par des charpentiers, des plombiers et des sculpteurs aux savoir-faire revigorés par son enseignement⁴⁸. C'est parce que cette œuvre était donc inscrite dans la continuité technique et formelle du Moyen Âge qu'il put légitimement faire une proposition, un geste architectural, un geste créatif : un gradin d'Apôtres et d'Évangélistes sur les noues (fig. 5)⁴⁹. Il en résulte un équilibre raffiné entre tradition et modernité qui témoigne chez Viollet-le-Duc d'une parfaite connaissance du processus créatif médiéval. Cette conception d'un subtil historicisme explique aussi pourquoi il fut un critique sévère de la flèche en cuivre et fonte de Jean-Antoine Alavoine à la cathédrale de Rouen : en magnifiant la seule modernité elle assignait au monument médiéval une dissonance inadmissible⁵⁰.

Entre la relève des mémoires et la restauration de l'histoire, l'esprit qui guida les constructeurs et celui qui anima les restaurateurs de Notre-Dame étaient soucieux du temps, de son assimilation, de sa préservation et de sa narration. Il y a donc une voie médiane entre la restitution à l'identique de la flèche de Viollet-le-Duc et la proposition d'une création contemporaine, celle de la synthèse qui inscrit le monument chrétien dans la continuité historique, le justifie et, par conséquent, le rend efficace devant les hommes et dans le temps⁵¹. Partant de là, la préservation des œuvres d'Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume est une chance⁵² : pour être en harmonie avec la réalité historique de Notre-Dame, il aurait été possible de les disposer à leur emplacement initial tout en abandonnant les formes néo-gothiques au profit « d'un geste architectural contemporain ».



Fig. 5: Paris, cathédrale Notre-Dame, flèche

45 Bérénice Gaussein, *Restaurer – projeter. Les manières d'Eugène Viollet-le-Duc*, thèse de doctorat, École nationale supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais, dir. Dominique Rouillard, 2022.

46 Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine – 0080/14/10: Journal rédigé par l'Inspecteur en chef des travaux de restauration de la Métropole, fo 306 à fo 329.

47 Viollet-le-Duc, 1861, voir note 27, pp. 444-461; du même: La flèche de Notre-Dame de Paris, in: *Gazette des Beaux-arts* 6 (1860), pp. 35-39. Pour complément: Nina Derain, *Les flèches de Notre-Dame de Paris du XIIIe siècle au XIXe siècle*, mémoire de Master, dir. Florence Journot, université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018-2019, 2 vols.

48 Élisabeth Pillet, Auguste Bellu (1796-1862), charpentier et entrepreneur de travaux publics, in: *Document d'histoire parisienne* 11 (2010), pp. 49-70. Jean-Marc Hofman, *L'Irrésistible ascension de Louis-Jacques Durand, entrepreneur en plomberie*, in: Viollet-le-Duc. *Les visions d'un architecte*, catalogue de l'exposition, éd. Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud, Paris 2014, pp. 52-59. Laurence de Finance, Carole Lenfant, *Geoffroy-Dechaume restaurateur. De l'objet au monumental*, in: *Dans l'intimité de l'atelier. Geoffroy-Dechaume (1816-1892), sculpteur romantique*, Paris 2013, pp. 175-205.

49 Charanne Clarke, Deirdre Westgate, *Notre-Dame de Paris. The Apostles on the Spire rediscovered*, in: *The Burlington Magazine* 149 (2007), pp. 536-547. Notons que les figures de ces noues pondèrent elles-mêmes l'innovation de leur disposition. En ce faisant représenter en saint Thomas Viollet-le-Duc renoue en effet avec une antique tradition: Nicolas Reveyron, *Notre-Dame de Paris. Quel avenir pour notre passé?* Paris 2020, pp. 142-144.

50 Eugène Viollet-le-Duc, Jean-Baptiste Lassus, *Projet de restauration de Notre-Dame de Paris*, rapport, Paris 1843, rééd., Paris 2019, p. 149. Sur la flèche d'Alavoine: Jean-François Belhost, *La fonte et le fer dans la restauration des cathédrales au XIXe siècle*, in: *L'Homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique*, éd. Arnaud Timbert, Paris 2009, pp. 197-204.

51 Stéphanie Diane Daussy 2016, voir note 12.

52 Marie-Hélène Didier, Gaël Favier, *Les statues de la flèche de la cathédrale Notre-Dame*, in: *Regards sur le métal. Mise en valeur des savoirs et des savoir-faire*, Paris 2021, pp. 206-214.