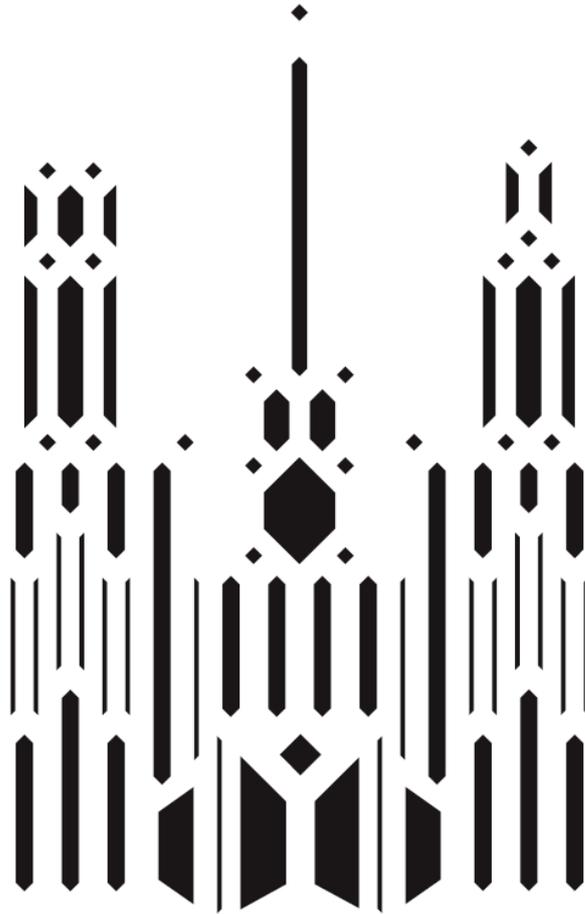


Dossier pédagogique

Cathédrales 1789-1914 : un Mythe Moderne



Dossier réalisé par le service des publics et le service éducatif
des musées de la ville de Rouen

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.4
Du bâtiment spirituel au monument patrimonial	p.7
<i>Histoire d'un regard</i> (salle 1)	
<i>Salle des maquettes</i> (salle 10)	
Pistes pédagogiques	p.12
La « Cathédrale romantique »	p.14
<i>Goethe et le romantisme allemand</i> (salle 3)	
<i>Romantisme anglais et paysages poétiques de Corot</i> (salle 4)	
<i>Victor Hugo</i> [ses encre + le personnage] (salle 5)	
Pistes pédagogiques	p.17
La « Cathédrale personnifiée »	p. 18
<i>Notre-Dame de Paris, roman de Victor Hugo</i> (salle 7)	
<i>Salle Rodin</i> (salle 12)	
Pistes pédagogiques	p.20
<i>Ceci tuera cela !</i>	p.22
<i>Sacres et Massacres</i> (salle 2)	
<i>Naissance d'un patrimoine</i> (salle 6)	
<i>1914, Cathédrale en guerre</i> (salle 14)	
<i>Les avant-gardes allemandes</i> (salle 16)	
Pistes pédagogiques	p.26
Série et variation	p.28
<i>Les Arts décoratifs</i> (salle 8)	
<i>Monet et les Impressionnistes</i> (salle 11)	
<i>Les Modernes français</i> (salle 15)	
<i>François Morellet</i> (fin de l'exposition)	
Pistes pédagogiques	p.30
Monstres et surnaturel	p.32
<i>Chimère et Stryge - Voyages Pittoresques</i> (salle 9)	
<i>Le symbolisme</i> (salle 13)	
Pistes pédagogiques	p.35
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE	p.36
RENSEIGNEMENTS PRATIQUES	p.38

INTRODUCTION

Le XIX^e siècle est une période pendant laquelle l'imaginaire de la cathédrale gothique s'est profondément développé. Au-delà de sa dimension religieuse, elle a exercé une fascination manifeste sur les artistes, les architectes, les historiens et théoriciens œuvrant à faire advenir la modernité. Placée au cœur des débats sur les questions de conservation, de restauration, de chronologie historique, de stylistique et plus largement d'histoire de l'art, elle devient, dès la fin du XVIII^e, un sujet récurrent du répertoire iconographique et scénographique de la littérature à la scène artistique. Elle s'introduit dans le domaine privé, inspire des décors de mobilier, de papier peint, des intérieurs et des conceptions architecturales. Monument emblématique d'une période historique déterminée, elle a contribué à toute une série de réflexions constitutives d'un présent et d'un futur (à venir). Ses nombreuses connivences avec les nouvelles architectures n'ont d'ailleurs pas manqué d'être évoquées par les littérateurs, faisant des toute nouvelles gares des « cathédrales de la modernité ». En 1889, lors de l'Exposition universelle, le sculpteur Duchamp-Villon ne voit-il pas au cours de sa visite de la Galerie des machines, « une analogie surprenante entre la conception des ingénieurs de l'acier et celle des constructeurs du Moyen Âge »¹ ?

Dans l'avant-propos de la publication qui fait suite au colloque qui eut lieu en 2006 autour de « l'imaginaire moderne de la cathédrale »², Georges Roque cite le concept de « cathédrale-modèle » proposé par Hans Belting³. Pour cet intellectuel allemand, la cathédrale gothique est un « *modèle de l'œuvre d'art total, c'est-à-dire d'une division du travail dans laquelle le collectif prime sur l'individu et où les artisans concourent au résultat final – d'où son importance pour le Bauhaus... Modèle de fonctionnalité technologique pour la pensée architecturale et urbanistique du mouvement moderne rêvant une utopie de l'usine et de la ville, elle est alors envisagée, tantôt à travers son système constructif, comme une façon de répondre aux besoins de l'architecture moderne en même temps qu'elle permet de reposer le débat sur l'architecte-ingénieur ; tantôt, à travers sa plastique, comme un symbole spirituel ou une forme d'harmonie nouvelle du corps social. Modèle du monument pour la photographie à ses débuts. Métaphore du livre et objet d'un regard moderne chez Proust dans la « Recherche du temps perdu »⁴. Modèle enfin de verticalité pour les peintres soucieux de mettre en avant la planéité de la toile. »*

Forte de plus de deux cent cinquante objets - peintures, dessins, objets d'art, sculptures, photographies, maquettes -, l'exposition *Cathédrales 1789-1914 : un Mythe Moderne*, invite à prendre conscience de l'omniprésence de la cathédrale gothique, dont la représentation accompagne la redécouverte, voire la fascination qu'exerce le Moyen Âge sur les hommes à partir de la fin du XVIII^e siècle. La réappropriation de cette période historique, jusque-là dédaignée, est d'abord « un phénomène idéologique lié à l'évolution des sensibilités à partir des années 1760-70. Née en Angleterre, où émerge la civilisation industrielle, la redécouverte du Moyen-Âge apparaît globalement comme une réaction à l'idéologie rationaliste et « progressiste » des Lumières. À cela vont s'en greffer d'autres : réaction de rejet face à la Révolution française, face à la destruction de l'économie rurale, à la laideur des nouveaux bâtiments, industriels, à l'appauvrissement des masses urbaines, à l'individualisme destructeur des solidarités anciennes, réaction enfin vis-à-vis de la civilisation industrielle émergente. Ainsi s'élabore le mythe romantique du Moyen Âge, un Moyen Âge très approximatif, conçu comme un temps homogène, même si en sont choisis des aspects plus ou moins datés et contradictoires. À partir de là, il n'est plus la parenthèse entre deux périodes brillantes - l'Antiquité et les Temps modernes-, mais l'« antitype » de la civilisation rationaliste, matérialiste et industrielle.»⁵

La récente thèse de Michela Passini⁶ démontre à quel point les études sur la Renaissance et sur le Moyen Âge furent deux champs majeurs de l'histoire de l'art en formation au cours du XIX^e, constituant conjointement les creusets d'un discours national sur les arts et le patrimoine de chaque côté du Rhin. La vague médiévaliste et son « exotisme temporel » se manifeste surtout dans le domaine artistique, mais ce qui est moins visible et savamment exploré par M. Passini, c'est comment le gothique - au cœur même des recherches sur le Moyen Âge qui se structurent au cours du XIX^e dans les universités allemandes et françaises - est un lieu essentiel d'identification et de mémoire nationale. Alors que les origines françaises du style furent établies au cours des années 1840, l'histoire de l'art allemande ne renonça pas, encore dans les années 1900 et 1910, à l'idée d'une spécificité germanique du style. Ce dont témoignent les études sur le *Spätgotik*, tentative de doter l'Allemagne d'un art national, indépendant des modèles étrangers. Dans une période historique où se posèrent la question des origines nationales, le Moyen Âge apparaissait comme le fondement de la nation.⁷ Au XX^e, « on repère une concentration de représentations picturales de cathédrales chez des artistes majeurs pour la modernité, à deux périodes, qui coïncident avec les deux

guerres mondiales et qui nous indiquent une piste importante et commune à ces deux périodes : la veine nationaliste. »⁸

Pour reprendre le propos de l'historien d'art Roland Recht, « *le XIX^e est un siècle de l'historicisme qui voit l'affirmation du modèle gothique et sa théorisation par des architectes et des historiens. Dans cette modélisation, comme d'ailleurs dans la construction de l'histoire de l'art du Moyen Âge dans son ensemble, la question des nationalismes dans son ensemble joue un rôle central.* »⁹

Couvrant plus d'un siècle d'aventures franco-allemandes, élaborée en étroite collaboration entre le musée des Beaux-Arts de Rouen et le Wallraf-Richartz Museum de Cologne, « Cathédrales/Katedralen » est l'occasion de mettre en image un phénomène fondamental dans l'histoire de la relation entre nos deux pays, jamais traité dans une exposition à partir de ce thème.

Notes

1. Raymond Duchamp-Villon, *L'architecture et le fer : La Tour Eiffel*, Paris, l'Échoppe, 1994, p.18.
2. *L'imaginaire moderne de la cathédrale*, ss la direction de Georges Roque, éditions Librairie d'Amérique et d'Orient, Jean Maisonneuve, 2012.
3. Hans Belting est né à Andernach en 1935, il est historien de l'art du Moyen Âge, de la Renaissance, contemporainiste et anthropologue allemand. Il est aussi critique d'art, historien du regard (*Geschichte des Blicks*), théoricien de l'image (*Bildwissenschaft*) et des médias, spécialiste de l'anthropologie de l'art, des relations entre modernité et art, entre autres en référence au peintre Max Beckmann.
4. Philippe Hamon, 1989, p.23 « Proust avait très tôt projeté d'intituler chaque partie de « *La recherche du temps perdu* » d'un terme emprunté au vocabulaire de l'architecture : porche, vitraux de l'abside, etc. » p. 21-22 « *L'écrivain (selon Proust) devrait construire son ouvrage comme une église, [...] avec des parties qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées !* ».
5. Michel Fragonard, *La perception du Moyen Âge depuis la fin du XVIII^e siècle*, in Revue du réseau CNDP pour les enseignants de français.
6. Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2012.
7. Augustin Thierry, *Récits des temps mérovingiens, essais sur la formation et le progrès du Tiers Etat*, 1853
8. G. Roque, 2012, p.114.
9. Roland Recht, p.22, « Invention et réinvention de l'architecture gothique », pp.13-23 dans *Imaginaire moderne de la cathédrale*.

La diversité des approches que l'on peut avoir de la question de la cathédrale est telle, que nous avons fait le choix, pour une exploitation pédagogique transversale, de rassembler entre elles un certain nombre de salles. Ce que nous avons décidé d'intégrer à un chapitre pouvant aisément l'être à un autre... Il s'agit d'un parti pris et d'un jeu de l'esprit modulable.

Du bâtiment spirituel au monument patrimonial

« Par définition, la cathédrale est l'église de l'évêque, donc l'église de la cité, et ce que l'art des cathédrales vint avant tout exprimer en Europe, ce fut la renaissance des villes. Celles-ci, aux XII^e et XIII^e siècles, ne cessent de croître, de s'animer, d'étendre leurs faubourgs ; elles captent la richesse ; après un très long effacement, elles redeviennent, au nord des Alpes, les foyers principaux de la plus haute culture. »

(G. Duby, *L'Art de France, L'Europe des Cathédrales, 1140-1280*)

Art de France, urbain et liturgique mais aussi monument royal, il s'opère dans l'art des cathédrales « une jonction miraculeuse entre le temporel et l'intemporel. » En effet, comme le rappelle G. Duby, « l'église épiscopale telle qu'elle se reconstruit à partir du XII^e siècle, [...] exprime l'union du pouvoir pastoral et de la royauté [...] Elle célèbre la fortune de toute l'agglomération urbaine, [...] elle est fierté bourgeoise [...] On n'y entre pas seulement pour prier, mais aussi pour s'y rassembler. »¹ Avec les associations de métiers et les réunions civiles qui s'y tiennent, avec son école épiscopale, c'est en fait toute la communauté chrétienne qui s'y retrouve. Prestige individuel, celui d'un évêque qui se veut grand seigneur, elle participe au rayonnement de la cité, une cathédrale neuve semblant à tous, « un exploit, une victoire. »

En 1140, la plus royale des églises n'est pas une cathédrale, mais un monastère : Saint-Denis-en-France. Néanmoins c'est de cet endroit d'Île-de-France que jaillit l'art nouveau, le gothique, créé sous l'impulsion d'une figure exceptionnelle de l'histoire de France, l'abbé Suger (1081-1151). Moine de petite naissance, ami d'enfance du roi, il fut haussé par cette amitié, au sommet de l'autorité politique. « Régent de France pendant la Seconde Croisade et conseiller et ami loyal de deux rois de France à un moment où la couronne commençait à réaffirmer son pouvoir après une longue période de grande faiblesse, [...] l'homme mit tous ses dons au service de deux ambitions, renforcer le pouvoir de la couronne de France et agrandir l'abbaye de Saint Denis ». ² En tant que Bénédictin, sa conception de la vocation monastique n'était pas de pauvreté ni de refus absolu du monde. Pour lui comme pour ses pairs, « l'abbaye devait rayonner de splendeurs, pour la plus grande gloire de Dieu »³.

En s'appuyant sur les Écritures et sur un nouveau style de pensée, Suger élabore un programme artistique et architectural où coexistent pouvoir séculier et pouvoir régulier. Véritable proto-humaniste, il est un adepte du renouveau philosophique de son époque,

incarné entre autre par la philo-théologie de Jean Scot Erigène (810-v.877) et les doctrines néo-platoniciennes. On trouve parmi ses préoccupations la réconciliation entre la raison et la foi - au cœur des réflexions scolastiques⁴ des XII^e et XIII^e siècles - et la quête d'une harmonisation entre travaux des hommes et créations de Dieu. Clarté et transparence de l'architecture, luxe et ostentation du mobilier liturgique sont au cœur de son programme artistique, au centre duquel se trouve l'idée d'un Dieu lumière.

« Les lumières matérielles, à la fois celles qui sont disposées dans la nature, dans les espaces célestes et celles qui sont produites sur terre par l'artifice humain, sont des images des lumières intelligibles et par-dessus tout de la « Vraie lumière » »⁵

Ainsi doit-on comprendre le penchant de l'abbé pour les images et sa passion insatiables



Fig. 1 : *Châsse de St Taurin*
Argent et cuivre doré, milieu XIII^e
(120 x 105 x 45 cm)
Église St Taurin, Évreux

pour toutes les formes de beautés éclatantes, pour l'or et les émaux, pour le cristal et la mosaïque, pour les perles et les pierres précieuses et pour les vitraux produits par les maîtres de différents pays. En cela, il rejoignait « l'univers mental des religieux du XII^e siècle, pour lesquels il existait certains objets privilégiés dans lesquels se condensaient l'irradiation divine »⁶, parmi ceux-ci, les pierres précieuses. À Saint-Denis, « Suger voulut installer à l'extrémité de l'édifice, au terme de la progression liturgique orientée vers le soleil levant, le foyer de l'irradiation, le lieu des plus éblouissantes approches de Dieu. En ce point il décida donc de supprimer les murailles. Il convia les maîtres d'œuvres à exploiter dans ce but toutes les possibilités

architectoniques de ce qui n'avait été jusqu'alors qu'un artifice de maçonnerie, la croisée d'ogives, et l'on vit ainsi se dresser, entre 1140 et 1144, « une séquence de chapelles disposées en demi-cercle, en vertu de quoi toute l'église resplendit d'une merveilleuse lumière ininterrompue, répandue des plus lumineuses fenêtres. »⁷ « Les innovations architecturales de Saint-Denis se prolongèrent entre 1155 et 1180 à Nyon, à Laon, à Paris, à Soissons, à Senlis. Filiation naturelle : le pouvoir du roi sacré, dans l'idée même que s'en faisait Suger, reposait moins sur la hiérarchie féodale, dont il avait fondé les principes, que sur l'Église : il voyait dans les évêques, comme au temps des empereurs Louis le Pieux et Charles le Chauve, les vrais piliers de la royauté.

À partir du XV^e siècle, les termes médiéval, moyenâgeux ou « gothique », à connotation méprisante sont inventés. Pour parler de la période qui succède au Moyen Âge, Giorgio Vasari (1511-1574) utilise celui de *Rinascita* (réveil, renaissance), qui correspond à l'idée de redécouverte, de restitution du passé, de ressources archaïques d'un monde, d'une civilisation, en l'occurrence celle de l'Antiquité gréco-romaine. Le Moyen Âge est alors perçu comme un âge de barbarie, de léthargie et de décadence, au cours duquel l'Église aurait exercé une autorité excessive entraînant la dégénérescence de tous les arts. Le XIV^e, dernier siècle du Moyen Âge, avait tout pour être nommé "âge des ténèbres". La peste commencée en 1347, entraînant la mort en trois années de plus d'un tiers de la population de l'Europe, les crises économiques, les famines, les émeutes, les jacqueries, et les guerres qui se succèdent tout au long de ce siècle, alimentent l'idée d'une période sombre et obscure. Dans un tel contexte, l'opposition lumière/ténèbres s'impose d'elle-même d'autant plus que les XV^e et XVI^e siècles voient réapparaître la prospérité économique grâce, entre autres, à la naissance de nouvelles techniques (le haut fourneau, le gouvernail de grande profondeur, etc.) et à une restructuration financière et commerciale. Au-delà de la perception de cette opposition tranchée entre un XIV^e siècle ténébreux et un XV^e siècle lumineux, le rejet complet du Moyen Âge est beaucoup plus le fait de l'attitude polémique d'une idéologie, l'humanisme, qui tente de se distinguer et de s'imposer.

Au cours de la Révolution, mobilier et bâtiments sont les victimes de vagues iconoclastes, soulevées par la volonté de décrédibiliser la monarchie et le christianisme en renversant les symboles. Alors que la plupart des châsses du Moyen Âge ont disparu à la Révolution, confisquées au clergé et fondues pour le métal, *La châsse de Saint Taurin* (fig. 1) est aujourd'hui, un objet d'exception. D'autant que ces objets appartenaient au trésor, dont la fonction n'était pas uniquement ornementale, affirmation de puissance et instrument de domination, mais constituait aussi une réserve de richesse. On y puisait dans les moments difficiles, et pour rénover le décor royal, on détruisait périodiquement les anciennes parures. On ne manquera pas de faire le lien entre ces reliquaires et la Sainte-Chapelle (1242-1248) conçue comme une vaste châsse presque entièrement vitrée.

Le vandalisme⁸ révolutionnaire entraîne la réaction du milieu romantique et Victor Hugo publie en 1825 un pamphlet « Sur la destruction des monuments en France »⁹. En fait, de manière concomitante aux saccages des bâtiments royaux et cléricaux, émerge la notion de monument historique conduisant sous la monarchie de Juillet à une politique de protection patrimoniale et juridique du bâtiment. - L'abbaye de Saint-Denis tout juste saccagée fait dès 1805¹⁰, l'objet d'une campagne de restauration -. En 1830 le Ministre Louis Guizot fait créer

le poste d'inspecteur des Monuments historiques, qu'il attribue le 25 novembre à Ludovic Vitet (1802-1873), puis le 27 mai 1834 à Prosper Mérimée (1803-1870). Sa mission, répertorier, classer et restaurer mobilier et immobilier dont la conservation présente un intérêt au point de vue de l'histoire ou de l'art.

Il est convenu de situer la réhabilitation du Moyen Âge au début du XIX^e, mais c'est dès la fin du XVIII^e qu'elle se manifeste, particulièrement en Angleterre, premier pays à connaître l'industrialisation. La période n'est plus alors perçue en tant que parenthèse entre deux périodes brillantes, mais comme l'« antitype » de la civilisation rationaliste, matérialiste et industrielle. Michela Passini¹¹ analyse dans son historiographie comparée de l'histoire de l'art en France et en Allemagne entre 1870 et 1933, l'engouement pour l'époque médiévale en France et en Allemagne. Elle montre comment les historiens de l'art de ces deux pays ne cessent de revendiquer la paternité du style gothique. Les cathédrales s'inscrivent alors au cœur de rivalités nationalistes, chacun cherchant à « reconstruire »¹² le clocher le plus haut : cent quarante-deux mètres à Strasbourg, cent cinquante-sept à Cologne, cent cinquante et un à Rouen. Au cours de la Première guerre mondiale, les cathédrales deviennent un instrument de propagande et un enjeu de la mémoire nationale. À la fin de la contre-offensive de la Marne, le 14 septembre 1914, les Allemands tiennent « la ceinture fortifiée de Reims ». Le 19 septembre 1914 ils provoquent l'embrasement de la cathédrale de Reims, prise pour cible. Symbole de la « ville-martyre » et de la barbarie allemande, l'incendie de la cathédrale va connaître durant le conflit une large diffusion, tout autant par les textes que par l'image. L'évènement est instrumentalisé pour entretenir la solidarité nationale, justifier la mobilisation des esprits et donner sens aux combats.

1. G. Duby, 1984, p.8.

2. Erwin Panofsky, 1967, p.11. L'abbaye royale fut fondée en l'honneur de St Denis, par Dagobert Ier (602-639), roi des Francs.

3. G. Duby, 1984, p.13.

4. La scolastique se donnait pour tâche de réconcilier la foi et la raison, non pas en prouvant les articles de foi mais en les clarifiant. C'est ce qui explique son obsession pour les divisions et les subdivisions systématiques ou les jeux sur les parallélismes, qu'on trouve par exemple dans la Somme théologique de Thomas d'Aquin. On retrouve ce principe de clarification dans tous les arts, mais c'est en architecture qu'il est pour Panofsky¹ le plus éclatant. S'appuyant sur de fines analyses architecturales, il montre ainsi que le plan de l'église gothique est la traduction graphique du système méthodique des écrits scolastiques. L'église comme la somme scolastique sont en effet divisées en parties homologues et manifestent le même souci de symétrie et de parallélisme.

¹ Voir « Architecture gothique et pensée scolastique » d'Erwin Panofsky. Précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis. Traduit de l'anglais et postfacé par Pierre Bourdieu, éditions de Minuit, 1967

5. Erwin Panofsky, 1967, pp.45-46.

6. G. Duby, 1984, pp. 13-14.

7. G. Duby, 1984, p.15.

8. Le terme « vandalisme » vient tout juste d'être inventé par Henri Jean-Baptiste Grégoire, également appelé l'abbé Grégoire, (1750-1830) dans son rapport présenté à la Convention le 31 août 1794 sur « les destructions opérées par le vandalisme et les moyens de les récupérer » in Jean Hubert, *Nouveau recueil d'études d'archéologie et d'histoire, de la fin du monde antique au Moyen Âge*, Librairie Droz, 1985, p. 41.

9. En 1825, Victor Hugo, publie un pamphlet « Sur la destruction des monuments en France », dans lequel il dénonce la disparition des monuments médiévaux, démolis, vendus ou défigurés. En 1832, il réitère ses critiques dans un second pamphlet intitulé « Guerre aux démolisseurs », *Revue des Deux Mondes*, Période Initiale, tome 5, 1832 (pp. 607-622).

10. Jean-Michel Leniaud, p.159-174, chapitre *Premières Manifestations néo-romanes. La Restauration des chapiteaux de la crypte de Saint-Denis (1813)* in *Sculptures médiévales en Auvergne : création, disparition, réapparition*, ss la dir. de Regond Annie et Chevalier Pascale, Presses universitaires de France, 2008, 180 pages.

11. Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2012.

12. Les cathédrales participent de chantiers permanents ; celui de la cathédrale de Cologne lancée en 1248 ne s'achèvera qu'au cours du XIX^e siècle. Quant aux flèches, soit parce qu'elles avaient brûlées (Rouen), soit parce qu'elles s'étaient effondrées, beaucoup furent en fait reconstruites au cours du XIX^e siècle.

PISTES PÉDAGOGIQUES

HISTOIRE (salles 1 et 10)

Qui finance les édifices publics?

Faire réfléchir aux discours de propagande qui accompagnaient les photographies prises comme preuve de vandalisme. Se demander comment les images influencent le public. Discuter des limites de la valeur documentaire de certaines sources.

Noter l'évolution du style gothique (XII^e-XV^e siècles ou 1200-1450) primitif, rayonnant (Saint Ouen à Rouen), flamboyant (Saint Maclou à Rouen, dont la restauration s'est achevée fin 2013).

Le début de l'époque contemporaine : rappeler la succession des régimes politiques entre 1815 et 1914 en France

Au cours de cette période, les cathédrales et le style gothique, qui avaient été un temps oubliés et méprisés, suscitent l'intérêt des artistes romantiques (1750-1870), puis impressionnistes, symbolistes, fauvistes, expressionnistes, cubistes (1870 -1914). Localiser sur une carte les cathédrales observées et étudiées : Rouen, Notre-Dame de Paris, Reims, Beauvais, Chartres, Strasbourg, Cologne, ...la *Sagrada Familia* (commencée en 1884 selon les bases d'une église néo-gothique)

Plus haut toujours plus haut
S'interroger sur les différentes raisons qui sous-tendent les constructions verticales, du Moyen Age à nos jours: cathédrales, tour Eiffel ou de Babel, gratte-ciels jusqu'à la tour Burj de Dubaï

Chercher les équivalents médiévaux des outils utilisés aujourd'hui par les architectes et les différents artisans présents sur un chantier.

Inventez un édifice public inédit

ARCHITECTURE (salles 1 et 10)

Travail en volume:
Trouver les matériaux les plus adéquats pour construire un volume clair, lumineux, transparent
Avec un matériau plein (carton, plâtre, terre, polystyrène...), rendre le plus lumineux possible un édifice le plus haut possible

Reconnaître la voûte d'ogives, la croisée d'ogives, les arcs-boutants, les pinacles, l'élévation à quatre ou trois étages : les grandes arcades, les tribunes, le triforium et les fenêtres hautes.

Identifier le lieu représenté : le plan est-il celui d'une croix latine ou d'une basilique ? Quelle partie est représentée ? Nef, bas-côté, transept, chœur, abside, chapelle dans l'abside ou dans les bas-côté, déambulatoire, crypte, tour lanterne

Reconnaître le décor gothique :

- dans ses sculptures humaines, ses gisants
- dans le décor de verre, des rosaces et des vitraux
- dans les décors peints
- dans les arts précieux : orfèvrerie et émaillerie des objets liturgiques, des reliquaires
- dans les miniatures qui connaissent aussi un essor considérable grâce aux commandes royales.

La « Cathédrale romantique »



Fig.2: Karl Friedrich Schinkel (1781-1841)
Gotische Kathedrale auf einem Felsen am Meer
1815, (72 x 98 cm)
Alte Nationalgalerie Berlin

Né en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle, le *Gothic revival* s'étend à toute l'Europe au siècle suivant, faisant de la cathédrale médiévale « l'emblème du beau architectural unanimement célébré par le romantisme. »¹. Si le courant romantique semble vouloir échapper à toute tentative de définition, il existe néanmoins un certain nombre de motifs qui lui sont spécifiques. On y trouve entre autre l'« aura nostalgique » de la

cathédrale et de son corollaire la ruine gothique, présent chez les anglais, les allemands et les français.



Fig. 3 : Georg Moller (1784-1852)
*Innenansicht des vollendeten
Langhauses nach Westen*
Gravure, (108 x76,5 cm)
Stadtmuseum Köln

Götz Czymmek rappelle dans son essai² « l'enthousiasme que la cathédrale de Strasbourg inspira à Goethe (1749-1832), frappé d'étonnement par la beauté de l'architecture, l'équilibre et la logique du langage formel du gothique. » Il en fait part à ses lecteurs au moyen d'une brochure paru en novembre 1772³, « contribuant ainsi à la réévaluation du gothique »⁴. L'expérience esthétique vécue par l'intellectuel de Weimar devait donc se « communiquer à ses contemporains et se poursuivre sous diverses formes dans l'art allemand du début du XIX^e siècle ». Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) passe lui-aussi par Strasbourg, lors de son deuxième voyage en Italie, en 1824.⁵ Architecte de profession, mais également peintre, il fait de la cathédrale un thème récurrent de son œuvre pictural. Dans son tableau de l'Alte Nationalgalerie

de Berlin (fig.2), la silhouette d'une cathédrale se découpe à l'arrière-plan. Véritable cité-cathédrale, monumentale, à la fois massive et délicate, elle prolonge la falaise sur laquelle

elle se dresse dans un mouvement ascendant. Tel le *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* (1818, Hamburg Kunsthalle) de Caspar David Friedrich (1774-1840), elle est située en position dominante, sur une éminence rocheuse, dans une situation qui se superpose par analogie à la situation de contemplation dans un espace vaste, paysage de mer, d'océan ou de lac, caractéristiques des arts visuels et littéraires romantiques. Dans sa gravure, Georg Moller (1784-1852), (fig.3) représente quant à lui l'intérieur d'un édifice par différentes nuances de gris. Le premier plan ouvre sur une succession d'arcades brisées allant en se rétrécissant vers le lointain, jusque sur la ville aperçue à travers les deux petites portes du porche d'entrée. L'image ouverte dans sa partie supérieure et le cadrage resserré sur la nef offrent la sensation d'un jeu de colonnades s'élevant vers l'infini. Schinkel comme Moller prêtent à la lumière un rôle de premier plan. Chez l'un comme chez l'autre, elle semble divine et surnaturelle, accompagnant une réflexion panthéiste propre au romantisme allemand. Tandis que l'un creuse de vastes espaces extérieurs, l'autre représente de vastes espaces intérieurs, offrant à l'architecture gothique des allures de sublime⁶.

Les encres de Victor Hugo, les aquarelles de Turner ou les peintures de Corot témoignent d'un goût commun aux artistes de la toute première moitié du XIX^e siècle, pour le motif de la cathédrale gothique. Devenu un véritable sujet à la mode, elle est l'objet d'une quête de nouvelles sensations, d'une destination géographique, d'un séjour, d'une promenade ou d'une rêverie, et donne lieu à des représentations chargées tour à tour de mélancolie, de merveilleux et d'étrangeté. Placée devant ou à l'intérieur de l'édifice, la figure romantique exprime à travers la représentation de la cathédrale, sa nostalgie d'un temps ancien, celle d'un enfant du siècle qui ne parvient pas encore à assumer un bien lourd héritage, celui des Lumières où la quête du bonheur et l'enthousiasme intellectuel se sont trop vite heurtés aux soubresauts de l'Histoire.

1. p.25, Joëlle Prunghaud, *La cathédrale gothique : modèles et contre-modèles au tournant du XIXe siècle*, in *L'imaginaire moderne de la cathédrale*, 2012.

2. voir l'essai de Götz.Czymmek, « Vision et réalité – Les réalités dans la peinture – Les cathédrales dans la peinture du romantisme allemand », dans « Cathédrales 1789-1914 : un Mythe Moderne », Catalogue de l'exposition, SOMOGY, 2014.

3. Johann Wolfgang Goethe: Von deutscher Baukunst D. M. Ervini à Steinbach 1773 (novembre 1772) In *Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Editions Ernst Beutler, vol. 13 : *Schriften zur Kunst*, Zurich, Artemis 1965 p.23.

4. S. Le Men, 1998, p. 23.

5. voir l'essai de Götz.Czymmek, « Vision et réalité – Les réalités dans la peinture – Les cathédrales dans la peinture du romantisme allemand », dans « Cathédrales 1789-1914 : un Mythe Moderne », Catalogue de l'exposition, SOMOGY, 2014.

6. C'est sans doute l'ouvrage d'Edmund Burke, « A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful », (1757), traduit en français en 1765, « Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau », qui place franchement le sublime sur le terrain de l'esthétique. Burke cherche

les causes du sentiment du sublime qui a la propriété d'accaparer l'esprit tout entier : « *Tout ce qui est susceptible d'exciter d'une façon quelconque des idées de douleur ou de danger, c'est-à-dire tout ce qui est en quelque façon terrible, ou qui touche à des objets sensibles, ou qui agit d'une manière semblable à la terreur, est une source de sublime, c'est-à-dire est susceptible de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de sentir.* » [dans *Vocabulaire esthétique*, d'Étienne Souriau, éditions PUF, 2006, p.1320.]

Montagnes où alternent sommets et gouffres, vallées et panoramas, tempêtes et éruptions volcaniques, ou bien encore ruines et clairs de lune, tout ce que l'œil ne peut envelopper d'un seul regard suscitent chez le spectateur et le promeneur cette émotion esthétique particulière, dont Burke lui-même dit qu'elle est une sensation « d'horreur délicate ».

PISTES PÉDAGOGIQUES

LA CATHÉDRALE ROMANTIQUE salles 3, 4 et 5

LE SENTIMENT... L'INDIVIDU

« Si l'on entend par Romantisme la libre manifestation de mes impressions personnelles, mon éloignement pour les types invariablement calqués dans les écoles et ma répugnance pour les recettes académiques, je dois avouer que je suis romantique. » (Journal d'Eugène Delacroix)

En partant de cette citation, faites rédiger un texte à partir d'un des tableaux de l'exposition où les impressions personnelles prendront le pas sur le descriptif et où la forme sera originale.

LE RUINISME

Doit-on restaurer un monument ?
Qu'est-ce qu'une politique du patrimoine ?

Ruines modernes: comment concilier ces deux notions: friches réhabilitées, chantiers abandonnés, squatts, terrains vagues, déchetteries sauvages etc..

LA MODE DU PASSÉ

Comparer les cathédrales et leur symbolique dans deux œuvres du XIX^{ème}, l'une romantique, l'autre naturaliste, *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo et *Le rêve* de Zola.

Imaginer le futur vêtement vintage

À l'instar du retour du gothique au XIX^{ème}, trouver dans l'environnement quotidien ce qui remet à la mode le passé.

La « Cathédrale personnifiée »



Fig.4 : Charles Steuben
(1788-1856)

La Esmeralda, 1839

Salon de 1833

(195 x 145 cm)

Musée des Beaux-Arts Nantes

Le roman de Victor Hugo est publié pour la première fois en 1831, constituant à lui seul un monument qui alimente l'imaginaire médiéval. L'ouvrage rencontre un très grand succès, très vite il est illustré. Il entre au Salon, notamment celui de 1833, au cours duquel l'ami de l'écrivain, Louis Boulanger, présente sa série d'aquarelles dont deux présentées dans la salle 7 de l'exposition. Il investit tous les domaines de la création, de la scène musicale au théâtre, suscitant même de futures carrières universitaires.¹

Esméralda qui séduit tous les personnages de l'intrigue a plus particulièrement attiré l'attention des artistes. Charles Steuben (fig.4) en offre une représentation fortement « académisée » au cours du même Salon, faisant du tambourin et de la chèvre les attributs de cette moderne Vénus. Égyptienne, bohémienne,

gitane, *zingara*, la *Esmeralda* d'Hugo préfigure la *Carmen* de Prosper Mérimée. Elle incarne le mythe de la diseuse de bonne aventure et de la femme fatale. Au centre de l'intrigue du roman et des nombreuses illustrations qui en sont tirées, elle forme avec Quasimodo, monstre capable de sentiment, le couple désormais superposé à celui de la *Belle et la Bête* inventé au XVIII^e siècle par madame Leprince de Beaumont². La fortune critique de ce binôme témoigne encore aujourd'hui de sa forte identification au roman hugolien. Mais au cours du XIX^e siècle c'est la figure de l'écrivain toute entière qui se prête avec ou sans son accord au jeu du transfert. « [...] pour Hugo, comme pour Monet, la thématique de la cathédrale relève d'une forme d'autoportrait emblématique et glorifiant. La

caricature (fig.5), qui se moque de Hugo, l'homme cathédrale ne s'y est pas trompé »³. Il faut dire qu'Hugo est le premier écrivain à avoir su exploiter les ressources de la culture de l'image, pour médiatiser son œuvre et cultiver son « image de marque » auprès d'un large

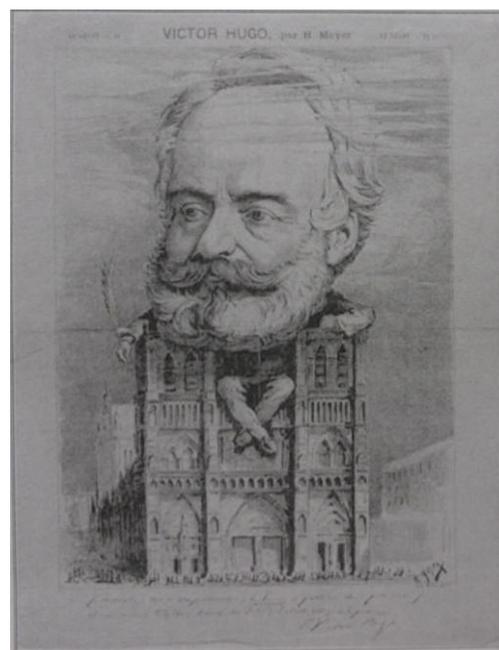


Fig. 5 : Henri Meyer (1844-1899)
Illustration pour « Le Géant » avril 1868
Maison Victor Hugo

public, « de l'imprimé illustré du XIX^e siècle, qu'il s'agisse du livre, de l'affiche ou de la presse, ou de tous les autres supports de l'image d'édition dans les arts industriels. »⁴ Comme le démontre Ségolène Le Men, avec le romantisme, l'inventeur, le créateur ou l'auteur personifie sa propre création au point d'en devenir une figure allégorique.⁵

Lorsque ce n'est pas la figure de l'homme dans son entier qui se prête au jeu de



Fig. 6
Auguste Rodin,
La Cathédrale 1908
Pierre (65x30x30)
Musée Rodin, Paris

l'identification, c'est au tour du fragment de devenir cathédrale. En se rendant en Italie, au début du printemps 1876, Rodin passe par Reims.⁶ Il est fortement impressionné par la cathédrale et ses sculptures. En mars 1914, il fait publier *Les Cathédrales de France* - préfacé par Charles Morice (1860-1919) poète et essayiste- ouvrage qui rassemble ses notes, croquis et dessins accumulés depuis l'automne 1877, époque pendant laquelle il entreprend sa « tournée des cathédrales » aux quatre coins de la France. En 1908, il réalise une sculpture, taillée dans un bloc de pierre, qu'il titre *L'arche d'alliance* (fig.6). Deux mains droites s'y entrelacent, dans un mouvement d'ascension en spirale, ménageant un vide en forme d'ogive. Michel

Coste⁷ y voit l'évocation du couple mais aussi « une corporéité féminine, une symbolique du sexe de la femme dont l'unicité est absolue ». Il remarque « la façon dont Rodin a pu amalgamer sa sculpture avec la fréquentation de femmes et celle de cathédrales [...] Faisant intervenir la figure féminine de multiples fois dans son livre, « il voit des lèvres dans une moulure, « ces formes onduleuses ». Pour sa sculpture, l'amalgame femme-cathédrale trouve un ultime aboutissement formel. Devenu voûte gothique Rodin en modifie le titre, traduisant son ambition, mue par l'énergie du bâtisseur et l'élan spirituel qu'il exprime dans son œuvre. « Entré dans l'âge, Rodin a des habitudes de vie mondaine, sa grandeur lui montant à la tête, il va jusqu'à se faire appeler lui-même « cathédrale » ».

1. M. Passini, 2012, p. 150 : « Les impressions produites sur le jeune Emile Mâle par la lecture de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, dont ses *Souvenirs* livrent une description émue (Émile Mâle, *Souvenirs et correspondances de jeunesse*, Nonette, 2011, P. 86) Émile Mâle (1862-1954) est l'auteur du très célèbre ouvrage *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1898.

2. *La Belle et la Bête*, 1757, de Mme Leprince de Beaumont (Rouen 1711 - Chavanod 1780)

3. S. Le Men, 1998, p.24.

4. S. Le Men, 1998, p. 25.

5. S. Le Men, 1998, p.34.

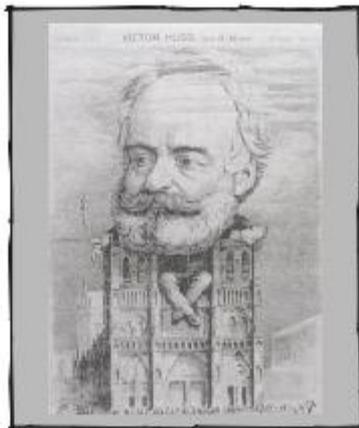
6. Voir l'essai d'Antoinette Lenormand Romain, « Rodin : la voix des basiliques », dans le catalogue de l'exposition, *Cathédrales 1789-1914 : un Mythe Moderne*, SOMOGY, 2014.

7. p.147 Michel Coste, «Les Cathédrales de Rodin « vierges sublimes de beauté », dans *L'imaginaire moderne de la cathédrale*.

PISTES PÉDAGOGIQUES

LA PERSONNIFICATION salles 12 et 7

Je suis la cathédrale de Reims.
Je raconte un des sacres que j'ai
accueilli en choisissant un point de
vue particulier.



Si *Notre-Dame de Paris* est pour Victor
Hugo une sorte d'autoportrait
emblématique et glorifiant (cf. la
caricature de l'auteur en homme
cathédrale) chercher quel monument
pourrait être votre autoportrait et
expliquez pourquoi, en un texte
poétique, argumentatif...

Se déguiser en cathédrale.
Par groupe ou individuellement.

Faire d'un monument, d'une maison,
d'un lieu, d'un objet, le héros d'un
texte ou d'un travail plastique.

S'identifier à un monument.
Le traduire visuellement (photomontage,
dessin, déguisement, pose, mime...)

Ceci tuera cela !

En 1832, Hugo complète son roman *Notre Dame de Paris* par trois chapitres, dont celui qui a pour titre « *Ceci tuera cela ; le livre tuera l'édifice* ». ¹ Ce dernier développe dans un long commentaire le parallèle opposant l'architecture à l'imprimé. Pour Hugo « l'architecture n'est autre qu'une écriture de pierre. L'écrivain transforme alors la définition, d'ordinaire fonctionnelle, de l'architecture, en proposant de la considérer comme « le registre principal de l'humanité », où la pensée, écrite en pierre « se fait édifice ». ² Indéniable dispensatrice de pédagogie par l'image, la cathédrale avec ses vitraux, tableaux d'autel, retables, tombeaux, statuaire, répertoire musical, orgues et cloches, est une « Bible » ³ de pierre qui englobe tous les arts, faisant de l'architecte le maître des lieux. Tandis que dans son texte, Hugo soutient que la véritable Révolution, « à l'échelle de l'histoire de l'humanité, n'est ni celle de 1789 ni celle de 1830, mais celle qui sépare le temps de l'architecture de l'avènement de la « galaxie Gutenberg » du XV^e, on ne peut manquer d'établir un parallèle entre cette époque de transition (celle de l'apogée de la culture humaniste) et celle vécue par les jeunes générations romantiques, écartelées entre l'Ancien Régime et l'émergence d'une nouvelle société de type industriel.

Dans le domaine de l'objet-livre et de l'image, le XIX^e connaît de profonds bouleversements. L'avènement du livre illustré romantique, l'essor de nouvelles techniques dans le domaine de l'estampe (lithographie, gravure sur bois de bout ou sur acier), la présence d'architectes-ornemanistes ⁴ œuvrant à la réalisation de frontispices cultivant le décor « à la cathédrale », font apparaître le livre comme un édifice en petit. Pour Ségolène Le Men, « l'analogie structurelle et spatiale entre livre et architecture, - permettant de considérer l'édifice comme un livre en grand et le livre comme une « cathédrale de poche » ou un « musée d'images »-, « fonde la définition romantique du monument et du livre, qui se perçoivent l'un à travers l'autre et réciproquement ». L'auteur précisant que le musée de l'histoire de France qu'organise Louis-Philippe à Versailles est « conçu comme un gigantesque album, tout à la fois édifice et livre illustré. » ⁵ La France du XIX^e se « transforme en « magasins d'images » (musées, collections privées, etc.) se muséifiant elle-même institutionnellement comme territoire par la création du service de l'inventaire des monuments historiques ». ⁶ Cette analyse porte un éclairage intéressant sur bon nombre d'œuvres présentées dans l'exposition. On pense notamment aux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du baron Taylor et de Charles Nodier ⁷. Un ouvrage se voulant lui-même un « monument patriotique », « archéographie pittoresque », qui avait pour but avoué de

défendre l'ancienne France. Projet éditorial regroupant plusieurs livres de grands formats, il fut voulu en tant que « voyage d'impressions », faisant de la critique du vandalisme, une poétique et une esthétique (salle 9 de l'exposition). En 1851, c'est au tour de la mission héliographique, commanditée par la commission des monuments historiques, créée en 1837 par le ministre de l'intérieur, de produire un certain nombre d'images. Première commande publique, elle réunissait des artistes disposant d'un tout nouveau procédé, le papier ciré, papier photosensible produisant un négatif qui ne nécessitait pas d'être immédiatement tiré. Cinq hommes, dont Henri Le Secq des Tournelles, étaient chargés de photographier le patrimoine bâti afin d'en faire le recensement (salle 6 de l'exposition). Livres, images, bâtiments anciens se trouvaient ainsi réunis pour venir contribuer à ce phénomène bien particulier de cette période sous-tendue et motivée par la redécouverte du Moyen Âge.

« Le site symbolique choisi par Hugo pour planter le décor de *Notre-Dame de Paris*, est très significatif des glissements des usages glorifiants de l'image, réservé auparavant au pouvoir politique et religieux, au profit du pouvoir civil de l'homme illustre, et plus précisément de l'Artiste. »⁸ Tous les observateurs du XIX^e siècle s'accordent à repérer une dimension



Fig. 7 : Lyonel Feininger
(1871-1956)
Kathedrale, 1919, gravure
MoMa, New York

nouvelle, sociale, prise par l'artiste au cours de la première moitié du siècle, « devenant dès les années 1820, une figure marquante, grâce à ses œuvres mais aussi par sa posture, sa manière d'être ». « Alors que, durant des siècles, avait prévalu la figure du commanditaire-roi, seigneur ou ordre religieux – qui déterminait l'usage, le lieu de destination, le sujet de l'œuvre, qui jugeait de sa manière finale, pouvant la refuser si elle lui avait déplu-, l'artiste s'imposait désormais comme libre créateur, certes soumis aux contraintes du marché s'il voulait vivre de son travail ».⁹ Réactualisé par Goethe, le mythe de l'architecte maître d'œuvre avait participé à mettre en scène une nouvelle figure du créateur, non seulement architecte mais également concepteur.

À l'issue de sa réflexion analogique entre architecture et littérature, Victor Hugo fait de « l'écrivain un architecte, et du poète un maître, »¹⁰ plaçant l'artiste au cœur de son œuvre et de l'universel, participatif d'un dialogue entre tous les arts, « phare de l'humanité ». Autour de 1830, Hugo et ses contemporains « proclamaient la synthèse des arts »¹¹, dont la création, en 1831, de la revue *L'Artiste*, offre un parfait témoignage. Les courants saint-simoniens de la première moitié du XIX^e auxquels

appartenait Hugo, ayant foi dans un progrès de l'humanité fondé sur les perfectionnements techniques et industriels, allaient sous-tendre de nombreuses productions inhérentes à la modernité. Lorsqu'en 1919 c'est encore une fois le motif de la cathédrale qui est choisi pour la couverture du *Manifeste et programme du Bauhaus*, on y retrouve la fusion entre artiste et architecte, différentes disciplines artistiques entre elles, art et technique, art et industrie, maître et ouvrier, maître et élève - au cœur de la pédagogie du Bauhaus. La cathédrale comme art total, telle qu'elle est argumentée dans le chapitre hugolien, l'aspect de cristal que propose Feininger et la fonction de « frontispice » de sa gravure, renouent avec un romantisme de la première heure, toujours teinté de revendication nationale. Pour Friedrich Schlegel (1772-1829) la cathédrale de Cologne vue de près présente « une formidable cristallisation ». « Pour Viollet-Le-Duc, 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 [...] Cet équilibre entre toutes les parties d'une structure est celle-là même d'une cristallisation ou encore de la formation montagneuse... »¹²

En faisant le choix de la gravure de Lyonel Feininger (fig. 7), l'architecte Walter Gropius élevait un hymne à l'idéal social et politique dont la cathédrale du futur – et le projet du premier Bauhaus – sera l'expression authentique :

« ... Concevons, créons ensemble le nouvel édifice de l'avenir qui sera tout à la fois en une seule forme, et architecture et sculpture et peinture, qui s'élèvera vers le ciel à partir des mains de millions d'ouvriers, telle l'allégorie cristalline d'une nouvelle foi à venir ».

Pour Roland Recht, « c'est d'abord à une communion que Gropius convie à la fois les artisans et les usagers de cette cathédrale de l'avenir (...) une architecture où semble se réaliser la synthèse de tous les arts et qui représenterait l'aspiration commune des hommes vers un idéal, spirituel ou laïque : une cathédrale sociale. »¹³

Issue de la pensée scolastique selon l'historien de l'art Erwin Panofsky¹⁴, lien entre Dieu et les hommes, entre les arts, la cathédrale gothique devient à partir du XIX^e siècle un parangon, un vecteur d'idéaux, un lien aussi entre le passé et le présent. La lecture de certaines salles de l'exposition sous le filtre du « *Ceci tuera cela !* » d'Hugo nous offre un nombre de réflexions intéressantes. La première intitulée *Sacres et Massacres* traite du

caractère sacré de la cathédrale, lieu de cérémonies mais aussi de saccages dans les moments de crises iconoclastes. En 1793, les révolutionnaires profanent la basilique de St Denis, nécropole des rois de France. À peine deux décennies plus tard, en 1813, elle est le premier bâtiment à faire l'objet d'une campagne de restauration. La destruction éveille la conscience de la nécessité de sauvegarder.

Lors de la Première Restauration c'est à la cathédrale de Reims, dans une grande cérémonie à laquelle d'ailleurs Victor Hugo est convié, que Charles X se fait introniser. C'est à Notre-Dame de Paris que Napoléon choisit de se faire sacrer Empereur. Plus loin, salle 14, la cathédrale de Reims est bombardée, une gargouille déverse du plomb..., la France est en deuil. Antoine Bourdelle « exorcise sa douleur » en réalisant un ensemble de douze dessins évoquant le « martyr » de la cathédrale. Une fois de plus l'édifice se trouve personnifiée.

1. *Notre-Dame de Paris*, livre cinquième, chapitre II.

2. S. Le Men, 1998, p. 21.

3. Étymologiquement « biblos » signifie livre.

4. S. Le Men, p.24, rappel que Paul Chenavard (1807-1895) architecte d'origine est chargé des frontispices de la nouvelle revue hebdomadaire illustrée publiée de 1831 à 1904, *l'Artiste*, avait pour vocation originale d'englober, comme la cathédrale, toutes les expressions artistiques.

5. S. Le Men, 1998, p.21.

6. P. Hamon, p.11.

7. Projet éditorial lancé par l'écrivain Charles Nodier (1780-1844), le baron Isidore Justin Séverin Taylor (1789-1879) et Achille Alphonse Cailleux (1788-1876). Il comprend 19 volumes conçus de 1820 à 1878. Leurs illustrations 3000 lithographies (puis des photographies) décrivent les « monuments de l'ancienne France » parcourue par provinces. Sur le sujet voir le catalogue *Voyages Pittoresques Normandie 1820-2009*, SilvanaEditoriale, 2008.

8. S. Le Men, 1998, p. 257.

9. D. de Font-Réaulx, p. 20 et p.22.

10. S. Le Men, 1998, p.24.

11. S. le Men, 1998, p.22.

12. R. Recht pp. 19-20 in *L'imaginaire moderne de la cathédrale*.

13. R Recht*, p.21-22.

14. Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, Éditions de minuit, 2ème édition revue et corrigée, 1967, 216 pages.

PISTES PÉDAGOGIQUES

CECI TUERA CELA ! salles 2, 6, 14 et 16

Le romantisme comme rupture avec le passé, les innovations formelles en littérature : travailler notamment sur la dislocation de l'alexandrin : « j'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ».

Construire un volume par assemblage d'éléments divers dont le retrait d'un seul entraîne l'effondrement de l'ensemble.

Restaurer trop bien: faire une restauration qui se prend pour l'œuvre.

Transformer l'article d'un guide touristique sur une cathédrale en un texte littéraire (poétique, fantastique, policier...) et vice versa.

Bâtir une cathédrale à partir d'un autre symbole national (la tour Eiffel, la tour de *Big Ben*, la porte de Brandebourg...)

Jeu de massacre: décapiter les puissants (ou les membres du clergé, ou les rois, ou les saints ou les monstres...).

Travail de découpage et recomposition plastique ou littéraire.

Jeu de sacre: « recapiter » les autrement.

Rechercher qui participe à la reconstruction des cathédrales et comment se déroulent ces chantiers, pour leur permettre de se relever de leurs ruines et d'être re-consacrées. (la cathédrale de Reims, l'église Jeanne d'Arc de Rouen).

Pendant la guerre, frappée par le feu allemand, la cathédrale est érigée en icône identitaire, symbole d'une France meurtrie mais indomptable :
imaginer son monologue
imaginer le tableau de ses pensées
représenter l'allégorie.

Expliquer pourquoi certains historiens ont voulu garder en ruines certaines cathédrales mutilées comme pièces à conviction de la « barbarie de l'envahisseur ».

Séries et variations

Les châsses en forme « édifice », nous l'avons vu, ont servi de modèle à la Sainte-Chapelle, qui va à son tour, dans la première moitié du XIX^e siècle, inspirer les arts décoratifs. Ce sont désormais dans des décors « à la cathédrale » qu'ogives et lancettes trilobées se répètent sans fin dans les motifs de papier peint, dans le mobilier et les objets du quotidien. Minuscules objets-cathédrale posés dans, ou sur du mobilier cathédrale, dans un intérieur qui rappelle une cathédrale, les cabinets conçus pour Madame la comtesse d'Osmond ou pour la fille de Louis-Philippe, Marie d'Orléans (fig. 8) sont de véritables mises en abîmes. Une autre forme d'art total. La multiplication d'un sujet, la variation à partir d'un même thème est aussi à l'œuvre dans l'art moderne, notamment à



Fig. 8, *Projet de salon gothique*, vers 1836 Aquarelle musée des Arts Décoratifs



Fig. 9: Lyonel Feininger
Gelmeroda IX, 1926
Folkwang Museum, ESSEN

travers la série. Comme le fait remarquer le chercheur Georges Roque « si le thème de la cathédrale apparaît comme bien peu « moderne », il a pourtant été traité par des peintres considérés comme modernes, et qui l'on précisément traité de façon moderne en le réduisant à une surface »¹... *Gelmeroda* de Feininger s'inscrit au cœur de problématiques picturales, qui font de la représentation de la cathédrale un objet d'explorations picturales, formelles et spatiales.

Le titre choisi par Lyonel Feininger laisse supposer qu'il existe d'autres représentations de l'église gothique de Gelmeroda (en Thuringe) (fig. 9). Compositeur et musicien à l'origine, Feininger envisage la sérialité comme un motif musical répétitif, inspiré par les fugues de Bach. En cela, il rejoint les préoccupations d'artistes tels que W. Kandinsky, F. Kupka, P. Klee ou le lituanien Povilas Čiurlionis, originaires d'Europe centrale et intéressés à créer une peinture « synchrétique », synthèse entre musique et peinture, tout en explorant les ressources de l'abstraction. Plus largement, Feininger partage avec nombre d'artistes modernes et contemporains un intérêt commun pour la série. L'exposition en présente un certain nombre. On pense bien sûr à Monet, faisant de la cathédrale un sujet secondaire pour mettre en avant la dimension plastique de l'œuvre, à savoir la surface picturale, l'assemblage des couleurs, la texture et le traitement de l'espace. Poussant à son paroxysme la figuration de la fugacité d'un moment, cher au concept baudelairien de modernité, et grâce au principe de la série, Monet donne forme au temps chronologique. Pour comprendre l'œuvre

et sa démarche il faut avoir la possibilité d'envelopper d'un seul regard les 20 toiles reprises en atelier et datées, sans distinction, de 1894 pour en affirmer l'unité. Comme le rappelle G. Roque, « le choix de la cathédrale comme motif n'avait rien de spécialement étrange à l'époque, étant donné son importance dans la littérature romantique et symboliste (voir la salle 13 de l'exposition) ainsi que dans le livre illustré, comme l'a montré S. Le Men. » « En dernière instance, et peut-être sans qu'il en soit complètement conscient, Monet a choisi un thème sacré pour discréditer le thème (souvent religieux) et faire advenir le motif. » Ce qui pour G. Roque en constitue la remarquable modernité. Lorsque Maximilien Luce, pointilliste anarchiste, entame sa série de la façade de Notre-Dame de Paris en fonction du jour, de l'heure et du temps, et Robert Delaunay, préoccupé des effets de la lumière réfractée, celle de l'église St-Séverin, l'un et l'autre ont en mémoire celle de Monet. Ils y engagent néanmoins une conception tout à fait personnelle, offrant même, dans le cas de Delaunay, une image au déséquilibre angoissant qui influencera l'expressionnisme allemand.

Plus loin dans le temps, à l'entrée du XXI^e siècle, les artistes contemporains continuent de s'intéresser à la problématique de la série. Wim Delvoye crée des objets qu'il appelle « émulsions » et qui



Fig.10
F. Morellet
Lightly n°4, Monet

donnent à voir différents « engins gothiques » décorés de galbes, pinacles et rosaces ajourés, en référence directe au gothique. Puis c'est au tour de *La cathédrale* de Monet de passer par déplacement conceptuel dans la création de François Morellet, répondant à un principe bien connu du monde de l'art, celui de l'emprunt et de la citation, dans une perspective tautologique. Sa série (fig.10) est une sorte d'antithèse ironique. Sa « démonétisation » provient d'une commande réalisée pour le musée d'Orsay intégrant à l'origine deux autres cathédrales correspondant aux deux autres points de vue présents dans la série complète de Monet. Des néons coudés et peints dans la partie qui fait face à la toile, projettent de manière ténue une ombre qui reproduit la silhouette de l'édifice découpée par le peintre. Chez l'un, l'édifice naît du soleil, chez l'autre de son corollaire, l'ombre. L'autorité, la sensibilité de la main et de l'œil font l'unicité et la valeur du peintre ; chez Morellet, c'est bien plus le jeu d'esprit cultivé et l'aspect mental qui priment sur le faire et la sensibilité, ce qui se traduit dans ce

pseudo monochrome et l'utilisation de matériaux a priori industriels. Tout ce qui fait la valeur culturelle et financière de la peinture est annulé point par point, entraînant la « démonétisation » de Monet. Placée sur la table de dissection de l'artiste contemporain, la cathédrale se prête désormais aux distorsions de l'humour.

1. G. Roque, 2012, p.114.

2. G. Roque, 2012, pp. 115-116.

PISTES PÉDAGOGIQUES

LA SÉRIE, LES VARIATIONS
salles 11, 15, 8 et la fin.

Écrire un texte et le moduler selon les registres privilégiés par les romantiques : lyrisme, pathétique, tragique.

Et si la Cathédrale était un phare?
Imaginer.

Faire de la cathédrale un logo. En varier l'apparence selon la destination.

Bâtir une cathédrale par accumulation d'objets (soit les mêmes, soit de même nature, soit de même fonction).
Varier les matériaux, comparer les résultats pour en exploiter le sens induit.

La cathédrale comme écran: créer une projection paradoxale.

Monstres et surnaturel

L'entrée dans le XIX^e siècle s'accompagne d'une catégorie esthétique supplémentaire, le sublime, qui vient prendre sa place aux côtés du beau. Dans une complète intimité avec le fantastique, l'« horreur délicate » flirte avec l'imaginaire des littérateurs et des artistes. Histoires à faire peur, sorcières, chimères, gargouilles, ogres, vampires, monstres en tout genre nourrissent les productions artistiques exerçant sur le spectateur une fascinante attraction. De la collecte des contes populaires des frères Grimm, *Kinder und Hausmärchen* (1812)¹, en passant par *Frankenstein* de Marie Shelley en 1818, jusqu'au *Dracula* de Bram Stoker en (1897), sans oublier *Notre-Dame de Paris*, dans lequel apparaît le monstre Quasimodo, le XIX^e est une période extrêmement riche en créatures inquiétantes. Parmi celles-ci figure le Stryge. Le mot désigne à l'origine un démon femelle ailé, mi femme, mi-oiseau, qui pousse des cris perçants, qui suce le sang des humains et enlève les nouveau-nés. Pour la restauration de Notre-Dame de Paris débutée en 1845, Viollet-Le-Duc conçoit tout un bestiaire fantastique, dont le Stryge. La créature appartient à la galerie des chimères, qui relie les deux tours au sommet de la façade de Notre-Dame, et se prolonge sur les quatre faces de celles-ci. Il évoque à Ségolène Le Men, « Quasimodo et la légende de la gargouille de la cathédrale de Rouen connue par les travaux de Hyacinthe Langlois... ».² Selon elle le succès populaire du Stryge provient de la condensation de plusieurs imaginaires, en premier lieu du croisement entre celui de Hugo dans *Notre-Dame de Paris* et celui des restaurations de Viollet-le-Duc. L'artiste Charles Meryon, (1821-1868) en donne une représentation à l'eau-forte, dans une série sur Paris, réalisée entre 1850 et 1854, et qui devient vite l'objet de nombreuses transpositions dans les arts visuels, la peinture et la littérature. Le peintre et



Fig.11 Charles Nègre
Le Stryge, 1853
Épreuve sur papier salé à
partir d'un négatif papier
ciré sec
(32,5x23cm)
Paris, musée d'Orsay



Fig. 12 : Charles Jouas *Chimère, vue sur Paris*
Fusain sur papier (21,2 x 44,6 cm)
Paris, Musée Carnavalet

photographe Henri Le Secq des Tournelles est l'homme qui pose sur la photo de Charles Nègre (1820-1880). L'image inspire son titre au texte de la spécialiste de la photographie Eugenia Parry Janis : *The man at the top of the Tower of Notre-Dame*³, dans lequel l'auteur démontre que ces photos⁴ sont un hommage rendu à l'acquisition de la gravure par Le Secq des Tournelles. Dans la représentation qu'en donne Charles Jouas (1866-1942), le monstre de pierre semble organique et prêt à bondir sur sa proie (fig. 12). Par cet aspect, l'œuvre est proche du symbolisme, courant artistique qui prend à la fin du siècle le contrepied de l'exotérisme pléinariste, substituant à l'art optique des impressionnistes, les visions d'Odilon Redon. Cherchant à échapper au matérialisme contemporain et aux « ennuyeuses certitudes de la science », les artistes se réfugièrent dans le « jeune mysticisme qui imprégnait désormais la pensée et les créations des années 1890 [...]». Les élites raffinées passaient aux frissons du spiritisme »⁵qui déjà, n'avait pas manqué d'interpeler Victor Hugo. Tous se piquaient



Fig. 13 : Odilon Redon, *Le Vitrail ou l'Allégorie*
h/toile (81 x 61,3 cm)
Bayerische Staatgemälde
Sammlungen

d'exotérisme et de théosophie. En quelques dizaines d'années, la redécouverte de la cathédrale était passée d'une approche archéologique à celle plus métaphysique d'un « mysticisme irrégulier »⁴. « Pour les symbolistes, la cathédrale n'est ni le décor extérieur des passions théâtrales chères aux romantiques, ni l'archéologie des savants inventeurs du patrimoine, »⁵ mais s'impose dans leur univers comme un modèle récurrent, porteur d'élévation et de mystère. En fait ils en donnent une vision distancée, multiple et réinterprétée ; textes, peintures et aussi musiques. [...] Plus qu'une simple admiration pour le monument, l'artiste symboliste se sert de son architecture et de l'idée de la cathédrale pour invoquer un invisible inatteignable. Avec ses vitraux, Redon (fig. 13) ouvre grande la fenêtre sacré du vitrail vers un infini onirique, reprenant aussi bien le message des *Fenêtres* de Mallarmé « *Que la vitre soit l'art, soit la mysticité !* » que

celui du poème en prose de Baudelaire portant le même titre : « *Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux, vit la vie, rêve la vie, souffre la vie* »⁶

1. Jacob (1785- 1863) et Wilhelm (1786 -1859) deux linguistes, philologues et collecteurs de contes de langue allemande.
2. S. Le Men, 1998, p.122. Hyacinthe Langlois (1793-1837), ardent défenseur du patrimoine, dessinateur, graveur et écrivain, peintre, il est membre de la Société des antiquaires de Normandie, de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. Professeur de dessin et de peinture de l'école municipale de Rouen, directeur du musée des Antiquités de Rouen.

3. Eugenia Parry Janis, *The Man at the top of the tower of Notre-Dame*, International Museum of Photography image, Vol. 19, N°14, Déc. 1976.
4. Le Secq photographie à son tour Charles Nègre au même endroit.
5. voir l'essai de Jean-David Jumeau-Lafond, « La cathédrale symboliste » dans le catalogue de l'exposition Cathédrales 1789-1914 : un Mythe Moderne, SOMOGY, 2014.
6. Ch. Baudelaire, *Les Fenêtres*, *Revue Nationale*, 10 décembre 1863.

PISTES PÉDAGOGIQUES

MONSTRES ET SURNATUREL salles 13 et 9

Le monstre n'est pas celui que l'on croit : la belle âme dans un corps monstrueux, des monstres humains qui se moquent.

(cf. : Quasimodo dans *Notre Dame de Paris* ou *Elephant Man* dans le film de David Lynch, dans lesquels plusieurs séquences pathétiques font apparaître l'humanité du personnage alors qu'en contre point apparaît la monstruosité de ceux qui se prétendent normaux).

Transformer un personnage sympathique en monstre, ou l'inverse !

L'autre, ce monstre : est monstre ce qui est autre. Ce qui fait le monstre, c'est d'abord le regard qu'on porte sur lui.

Travail d'argumentation: écrire un plaidoyer pour défendre Quasimodo.

Créer (montrer ou décrire) un être aussi monstrueux que gentil.
Créer (montrer ou décrire) un être aussi beau que méchant.

LES OMBRES

Créer une ombre portée monstrueuse avec des éléments qui ne le sont pas.

Révéler une part d'ombre.

Créature, cauchemar, rêve, psychisme
Rédiger un texte/ faire une production qui mette le lecteur en doute de la réalité et de la fiction.

Étudier les métaphores animales dans le portrait de Quasimodo.
-Décrire un animal avec des métaphores humaines.

LE FANTASTIQUE

Faire de la cathédrale un monstre...
Penser en littérature à Zola et la Lison, la locomotive de son roman *La Bête Humaine*, ou en arts plastiques au *Cheval Majeur* de R. Duchamp-Villon (musée des Beaux-Arts de Rouen).

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Ouvrages adultes

- * **Catalogue de l'exposition** : *Cathédrales 1789-1914 : un Mythe Moderne*, SOMOGY, 2014
- * **Hans Belting**, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Éditions Folio essais, 2008.
- Georges Duby**, *Le Moyen Âge. L'Europe des cathédrales, 1140-1280*, Skira Flammarion, 1984.
- * **Dominique de Font-Réaulx**, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. Flammarion, 2012.
- Sandrine Fournié**, *L'archéologie d'une œuvre littéraire : les illustrations de Notre-Dame de Paris*, dans *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, ss la direction de Philippe Bruneau et Pierre Yves Balut, Institut Michelet, presse universitaire de Paris-Sorbonne, Paris 1999.
- Philippe Hamon**, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, édition José Corti, 1989.
- Philippe Hamon** *Imagerie. Littérature et image au XIX^e siècle*, édition José Corti, 2007
- Victor Hugo**, *Notre Dame de Paris*, Classique poche N° 1698.
- Ségolène Le Men**, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet ; Regard romantique et modernité* ; Éditions CNRS, 1998.
- Erwin Panofsky**, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, Éditions de minuit, 2^{ème} édition revue et corrigée, 1967, 216 pages.
- * **Michela Passini**, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2012.
- * **Georges Roque** (sous la direction) *L'imaginaire moderne de la cathédrale* par Roland Recht, Joëlle Prunnaud, Stéphanie A.Glaser ; Ségolène Le Men ; Jean-Pierre Greff ; Jean-Pierre Georges ; Michel Coste ; Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, 3 bis, Place de la Sorbonne, Paris V^e, 2012.
- * **Voyages Pittoresques Normandie 1820-2009**, SilvanaEditoriale, 2008.

Ouvrages enfants

***David Macaulay**, *Naissance d'une cathédrale*, Deux coqs d'or éditeur, 1990.

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Livre de Poche Jeunesse, 2008.

Sites internet :

- Sur Rodin :

<http://www.musee-rodin.fr/fr/rodin/fiches-educatives/theme-sculpture-et-architecture#sthash.kDx5mYHQ.dpuf>

- Sur les ravages de la guerre 14-18 :

http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=704

- Sur Odilon Redon

www.grandpalais.fr/sites/default/files/spip/4389.pdf

*Ouvrages consultables au service des publics sur rendez-vous.

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

- **Musée des Beaux-Arts**

Esplanade Marcel Duchamp
76000 Rouen
Tél. : 02 35 71 28 40 - Fax : 02 35 15 43 23
www.rouen-musees.com

- **Horaires**

10h à 18h tous les jours sauf le mardi et les 25 décembre, 1^{er} janvier, 1^{er} et 8 mai, Ascension, 14 juillet, 15 août, 1^{er} et 11 novembre.

- **Service des publics**

Esplanade Marcel Duchamp - 76000 Rouen
Tél. : 02 35 52 00 62 - fax : 02 32 76 70 90 - mail : publicsmusees@rouen.fr

- **Service éducatif**

N'hésitez pas à contacter Laure Bernard, professeur d'arts plastiques, Séverine Chaumeil, professeur des écoles, Patricia Joaquim, professeur d'histoire géographie et Sabine Morel, professeur de lettres pour tout projet pédagogique au 02 35 52 00 62 (sur rendez-vous le mercredi de 14h30 à 17h30).

Mail : laure.bernard@ac-rouen.fr ; severine.chaumeil1@ac-rouen.fr; sabine.morel@ac-rouen.fr; patricia.joaquim@ac-rouen.fr

Actualité sur les sites :

Du rectorat : <http://www.ac-rouen.fr>, rubrique espaces pédagogiques/action culturelle

Des musées de Rouen : <http://www.ac-rouen.fr>, rubrique espaces pédagogiques/action culturelle

- **Tarifs des visites et ateliers**

Pour le confort des visites, il est nécessaire de réserver auprès du service des publics au moins 3 semaines à l'avance au 02 35 52 00 62

Visites libres

Durée à préciser (30 élèves maximum)

Entrée gratuite pour les groupes scolaires, réservation obligatoire

Visites commentées

Durée : 1h Tarif : 35 € par classe

Ateliers (matériel fourni)

Durée : 1h par groupe de 15 enfants

Tarifs : 45 € pour 15 enfants / 90 € pour 30 enfants

Visites-ateliers (matériel fourni)

Durée : 2h (1h de visite et 1h d'atelier)

Tarifs pour 15 enfants : 80 € / pour 30 enfants : 160 €