

LES TRAVAUX DE SCULPTURE À LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG ENTRE 1888 ET 1934, OU LA NÉOGOTHISATION DU DOM

Vincent COUSQUER

Quelques remarques liminaires s'imposent, afin de situer le contexte. En 1793, la crise iconoclaste de la Révolution française fait disparaître environ 235 statues¹ de la cathédrale de Strasbourg. À partir du Concordat, plusieurs sculpteurs se succèdent dans le but de réparer ces dommages, et pour rendre, sous l'influence des idées romantiques, des parties inexistantes au Moyen Âge.

Les trois premières décennies sont marquées par l'intervention des statuaires Jean Étienne Malade et Jean Vallastre. Ceux-ci se chargent de refaire des statues détruites par les révolutionnaires, en imposant leur signature artistique. À partir de 1835, gouverné par l'esprit romantique, le statuaire Philippe Grass continue le travail de ses prédécesseurs, tout en « restituant » des statues absentes au Moyen Âge². Il commence de plus à adapter son genre à celui des parties qu'il restaure, en l'idéalisant selon les canons antiques³.

Alors que les travaux postrévolutionnaires de la cathédrale consistaient essentiellement à poursuivre la « construction » de l'édifice, le début du XIX^e siècle marque un nouveau tournant, en s'occupant essentiellement de reproduire des statues détruites pendant la Terreur. Cependant, ce travail se fait toujours dans un « esprit de bâtisseurs de cathédrale », avec des artistes qui continuent à imposer leur expression artistique.

¹ Jean-Frédéric HERMANN, *Notice historique, statistique et littéraire, sur la ville de Strasbourg*, Strasbourg, G. F. Levrault, t. 1, 1817, p. 385.

² Cf. Vincent COUSQUER, « Philippe Grass, statuaire alsacien du XIX^e siècle. Un artiste au service de la cathédrale de Strasbourg pendant une quarantaine d'année », 1^e partie, *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2014, p. 177-198 et *Ibid.*, 2^e partie, 2016, p. 159-174. Voir également Vincent COUSQUER, *Philippe Grass, créations et restitutions des statues de la cathédrale de Strasbourg, de 1835 à 1876 : ou le temps des cathédrale idéalisées*, mémoire de Master 2 sous la direction de Marc Carel Schurr et Christine Peltre, Université de Strasbourg, 2015. Cela sera également développé dans la thèse de doctorat en cours de réalisation par l'auteur : *Les sculptures du XIX^e siècle de la cathédrale de Strasbourg, réalisées par Jean Étienne Malade, Jean Vallastre et Philippe Grass*, sous la direction de Marc Carel Schurr et Christine Peltre.

³ *Ibid.*

Après la guerre franco-prussienne de 1870, les travaux de restauration de la cathédrale de Strasbourg, et de sa statuaire, changent progressivement d'orientation. Dans un premier temps, sous l'autorité de l'architecte Gustave Klotz⁴, Grass continue ses activités jusqu'à sa mort, sans changer sa manière de procéder⁵. Son ancien élève et sculpteur praticien, Louis Stienne, prend les fonctions de sculpteur de la cathédrale dès 1876, avec un art fortement imprégné de celui de son maître. Il est, en outre, avec l'arrivée des nouveaux architectes allemands, de plus en plus contraint de suivre les formes de la sculpture médiévale⁶ ; ce qu'il tente de faire, sans abandonner les critères esthétiques propres à la statuaire antique.

On observe, par ailleurs, que Klotz peut ériger la tour de croisée, dans un style néo-roman, alors que l'Alsace est devenue Allemande⁷. Même s'il avait fait valider ce projet par Viollet-le-Duc, c'est avec la mouvance des restaurateurs d'outre-Rhin, au moment de la finition de la flèche de la cathédrale de Cologne⁸, qu'il peut entreprendre et terminer ce travail, juste avant son décès en 1880. La cathédrale avait, du reste, avant la venue des nouveaux architectes⁹, déjà subi des ajouts architecturaux de style médiévaux. On compte en premier lieu les galeries néo-gothiques de Jean-Laurent Goetz à la fin du XVIII^e siècle, et le chœur de style romano-byzantin, par Klotz au milieu du XIX^e siècle. Un abat-voix pour la chaire d'Hans Hammer a également été façonné dans un style d'inspiration gothique flamboyant dans le premier tiers du XIX^e siècle. Toutefois, pour la sculpture il subsiste une certaine liberté des formes, pour lesquelles on ne fait que s'inspirer faiblement de l'art médiéval, entre 1850 et 1890. En ce sens, nous observons que la cathédrale de Strasbourg était sensiblement en décalage par rapport aux pratiques qui avaient lieu en France, depuis les interventions de Viollet-le-Duc. En effet, avec ce dernier, les sculpteurs étaient contraints de produire des statues d'inspiration gothique, avec une préférence pour l'art statuaire du XIII^e siècle.

De plus, malgré l'annexion de l'Alsace à l'Empire, jusque dans les années 1880, les courriers et les échanges de Gustave Klotz, restent rédigés en

⁴ Au sujet de Gustave Klotz, qui travaille pour la cathédrale de 1837 à 1880, et de ses travaux, voir en dernier lieu, Jacques KLOTZ, *Gustave Klotz, d'après ses notes, ses lettres, ses rapports, 1810-1880*, Strasbourg, Muh-Leroux, 1965.

⁵ V. COUSQUER, *Philippe Grass...*, *op. cit.*, p. 160-171.

⁶ Cf. Jean-Paul LINGELSER, « Les sculptures des niches des culées de la cathédrale et le déclin de l'historicisme », *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2012, p. 201-216.

⁷ Même s'il ne s'agit pas ici d'architecture néo-gothique, nous voyons dans cette pratique, c'est-à-dire, l'érection d'une nouvelle tour sous une forme architecturale médiévale, une certaine concordance avec les procédés qui seront mis en œuvre après 1888, malgré les nouvelles considérations en matière de préservation de l'ancien.

⁸ Cf. Antoine HATZENBERGER, *Esthétique de la cathédrale gothique*, Paris, éditions L'Harmattan (coll. « L'art en bref »), 1999, p. 63-64.

⁹ Il s'agit des architectes August Hartel, Franz et Théodore Schmitz, suivis par Ludwig Arnst et Johann Knauth.

français¹⁰. D'ailleurs, celui-ci peut poursuivre sa politique de restauration, sous la nouvelle administration, tout en s'employant à faire réparer les dommages causés par les bombardements de 1870. Ce n'est finalement qu'en 1889¹¹, que des architectes venus de Cologne, où la cathédrale est tout juste achevée, se succèdent à la tête de l'Œuvre Notre-Dame. Dès lors, ces derniers s'attachent à continuer les travaux de restauration de la cathédrale¹², avec des visions nouvelles en la matière, ce dont témoignent parfaitement les pratiques des statuaires.

À cette époque, la cathédrale de Strasbourg est encore perçue comme le sommet de la culture allemande, même si depuis 1841, Mertens avait démontré l'origine française de l'art gothique. Dans le même ordre d'idée, afin de marquer l'influence du nouvel empire en Alsace avec la politique de Guillaume II, la restauration du Haut-Koenigsbourg est entreprise entre 1901 et 1908, sur le modèle de Pierrefonds par Viollet-le-Duc sous Napoléon III¹³. Ces travaux de restauration ont été ordonnés par l'empereur allemand, qui disait vouloir « concrétiser dans la pierre la politique de reconquête d'une ancienne possession¹⁴. » Finalement, comme l'écrit Sylviane Agacinski, « c'est d'une seule et même source, d'une seule et même volonté que doivent jaillir l'empire et l'art allemand¹⁵. ». Le plus beau témoin reste bien évidemment la cathédrale de Cologne, qui a vu naître les architectes venus restaurer la cathédrale de Strasbourg entre 1889 et 1921.

Ces architectes, de manière générale, ont effectivement aussi à cœur de restaurer les parties du bâtiment abîmées par l'usure du temps¹⁶, comme le démontre le rapport d'Émile Boeswillwald¹⁷ (1815-1896) rédigé en 1888¹⁸. Suite

¹⁰ Ces courriers sont conservés aux Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg (désormais AVES).

¹¹ Jusqu'à cette date, le poste est occupé par intérim, par l'architecte Petit, qui est le neveu de Klotz.

¹² COLLECTIF, *Bâtisseurs de cathédrales, Strasbourg, mille ans de chantiers*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2015, p. 92-100.

¹³ A. HATZENBERGER, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 63-64.

¹⁴ Cité par Jean-Claude RICHEZ, « L'invention romantique du château du Haut-Koenigsbourg », dans *Haut-Koenigsbourg. Le château d'illusion*, Strasbourg, Bueb & Reumaux-La Nuée Bleue, 1990, p. 80, et A. HATZENBERGER, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵ Cf. Sylviane AGACINSKI, *Volume. Philosophie et politique de l'architecture*, Paris, Gallimard, 1992, p. 13. Cité dans A. HATZENBERGER, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶ Pour une brève synthèse des pratiques des architectes de la cathédrale, venus de Cologne, voir par exemple Sabine BENGEL, « Restauration de la cathédrale », dans Roland RECHT et Jean-Claude RICHEZ (dir.), *1880-1930 dictionnaire culturel de Strasbourg*, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 2017, p. 451-453, et *Idem*, « Réinterpréter le Moyen Âge : l'exemple de la cathédrale de Strasbourg », dans Georges BISCHOFF, Jérôme SCHWEITZER et Florian SIFFER (dir.), *Néogothique. Fascination et réinterprétation du Moyen Âge en Alsace (1880-1930)*, Strasbourg, BNU Éditions, 2017, p. 67-69.

¹⁷ L'architecte français Émile Boeswillwald, originaire de Strasbourg, collabora avec Viollet-le-Duc, et fut, en 1860, successeur de Prosper Mérimée comme inspecteur général des Monuments

à cela, et dans cette perspective, se développe dans la ville, à l'aube du XX^e siècle, un travail accru de restauration des statues anciennes¹⁹. S'y ajoute également la conservation préventive, c'est-à-dire, le remplacement des statues médiévales de la cathédrale, par des copies conformes, afin de mettre les originales à l'abri dans un musée en devenir²⁰.

Malgré ces nouveaux apports dans la pratique de la restauration, les architectes colonais poursuivent les travaux de restitutions avec, parfois, des idées qui se rapprochent encore de celles d'Eugène Viollet-le-Duc. Concernant la statuaire, ils veulent s'ajuster davantage avec les formes médiévales, et finissent par ne plus être en accord avec le travail que réalise le statuaire de l'Œuvre Notre-Dame, Louis Stienne²¹, dernier témoin d'une époque révolue.

C'est également sous le *Reichsland* que les restaurateurs commencent à réellement vouloir conserver le monument dans l'état où il a été transmis par l'histoire. Le mot d'ordre devient « conserver et non restaurer²² ». Cela, malgré des désaccords, notamment en ce qui concerne le choix de préserver ou de démolir les galeries de Goetz, datant de la fin du XVIII^e siècle²³. Sur ce sujet,

historiques. Précisons que, suite aux dommages causés par les bombardements de la cathédrale, avec l'incendie de la toiture, en 1870, et à l'usure du temps, le maire de Strasbourg, Otto Back, sollicite l'avis d'experts reconnus. Avec une certaine habileté, afin de ne pas raviver la polémique de 1880, au sujet du projet d'une seconde tour, inspiré par les travaux de la cathédrale de Cologne contre lequel les strasbourgeois s'étaient insurgés, il prend contact avec un français et un allemand. Du côté français, c'est Émile Boeswillwald, d'origine alsacienne, et du côté allemand, Friedrich Freiherr von Schmidt (1825-1896), architecte de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne en Autriche. Voir par exemple J.-P. LINGELSER, « Les sculptures... », *op. cit.*, p. 199.

¹⁸ Cf. AVES, fonds 3 OND, 546, Cathédrale de Strasbourg, Rapport de Monsieur Boeswillwald, architecte, inspecteur général des monuments historiques, année 1888, 1889.

¹⁹ Gustave Klotz faisait déjà restaurer des statues médiévales de la cathédrale, en utilisant du plâtre patiné au silicate, cf. J. KLOTZ, *Gustave Klotz, d'après ses notes...*, *op. cit.*, p. 522.

²⁰ Il s'agit de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, sise 3 place du Château à Strasbourg, qui deviendra officiellement le Musée de l'Œuvre Notre-Dame entre 1931 et 1939. Voir par exemple Bernadette SCHNITZLER, *Des collections entre France et Allemagne, Histoire des musées de Strasbourg*, Strasbourg, éditions des Musées de la ville Strasbourg, 2009, p. 79-97. Depuis le milieu du XIX^e siècle, on pouvait voir des moulages en plâtre de statues de la cathédrale exposés dans la maison de l'Œuvre Notre-Dame. Avec les restaurations du début du XX^e siècle, et le remplacement des statues médiévales par des copies conformes, la collection s'enrichit considérablement par la venue de statues médiévales originales.

²¹ AVES, fonds 3 OND, 552, Rapport de l'architecte Hartel au sujet des travaux de restauration à entreprendre, 1889.

²² Pour un aperçu des doctrines des Monuments historiques de ce temps-là, se référer à Roland RECHT, « Monuments historiques (doctrines) », dans Roland RECHT et Jean-Claude RICHEZ (dir.), *1880-1930 dictionnaire...*, *op. cit.*, 2017, p. 349-350.

²³ Ce désaccord, déjà présent au milieu du XIX^e siècle, entre Viollet-le-Duc qui veut les supprimer et Mérimée les garder (cf. George DELAHACHE, *La cathédrale de Strasbourg, notice historique et archéologique*, Paris, D. A. Longuet, éditeur, 1910, p. 65.), resurgit à la fin du XIX^e siècle. En effet, à l'époque allemande, Boeswillwald et Dehio veulent la supprimer, mais Arnst fait le choix de les garder, comme Gustave Klotz quarante-cinq ans plus tôt. Voir par exemple *Strasbourg und seine Bauten*, Strasbourg, 1894, p. 196, Iris KOLLY, « Les copies de l'Église et la Synagogue : un

l'historien de l'art Georg Dehio estimait qu'elles sont dénuées de toute valeur monumentale et [que] la cathédrale aurait tout à gagner de leur élimination²⁴. »

Johann Knauth (1905-1921), qui succède à Arnst, comprend, malgré ses ajouts sur la cathédrale, que pour conserver le bâtiment dans son aspect primitif, il faut préserver les savoir-faire anciens, et travailler selon les procédés médiévaux²⁵. Ainsi, avec son prédécesseur, il commence à se rapprocher des méthodes de conservation actuelle, ou du moins du regard contemporain en matière de restauration et de conservation, en montrant un attrait accru à la matière et aux aspects produits sur celle-ci²⁶. Ils préservent les statues anciennes en les mettant à l'abri et remplacent les vieilles pierres en tentant de produire les nouvelles de la même manière que les anciennes, avec des méthodes similaires de mise en œuvre. Il s'agit bien, ici, d'une petite révolution dans le domaine de la restauration à la cathédrale de Strasbourg. On observe, en outre, que Knauth ne respecte pas les sculptures réalisées au XIX^e siècle, car il en fait remplacer plusieurs par de nouvelles créations qui se veulent plus en adéquation avec le gothique. Par cette action, force est de reconnaître que l'histoire du monument n'est pas respectée dans sa totalité, et que l'architecte et les sculpteurs pratiquent une dérestauration²⁷, en niant et en remplaçant les « restaurations » passées.

tournant vers la conservation préventive », *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2006, p. 46, et J.-P. LINGELSER, « Les sculptures... », *op. cit.*, p. 212. En 1969, l'historien de l'art Louis Grodecki s'insurge sur le fait que ces galeries ne soient pas restaurées, et soient dans un état déplorable de conservation. Il en profite pour critiquer le projet de remplacement de la tour de croisée néo-romane (dite Klotz), témoin de son époque, par une tour néo-gothique. Heureusement, ce projet n'a pas abouti. Voir Louis GRODECKI, « Le "néo-gothique" et le "néo-roman" à la cathédrale de Strasbourg de 1770 à 1970 », dans *Le Moyen Âge retrouvé, t. 2 : de saint Louis à Viollet-le-Duc*, Paris, Flammarion (coll. « Idées et Recherches »), 1991, p. 365-372. Finalement, les galeries Goetz sont restaurées et conservées en plusieurs tranches, jusque dans les années 1997-1999.

²⁴ Discours prononcé par G. Dehio à l'université de Strasbourg le 27 janvier 1905. Voir Georg DEHIO, « La protection et la conservation des monuments au XIX^e siècle », dans Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, Paris, éditions du Seuil, 1984, p. 163. Cette intention de Dehio peut paraître assez étonnante, sachant qu'il prônait la conservation des monuments historiques, un peu à la manière de John Ruskin.

²⁵ Johann KNAUTH, « Mittelalterliche Technik und moderne Restauration - Vortrag gehalten in der Ausstellung der Denkmalpflege 1905 », *Strassburger Münsterblatt*, Strasbourg, 1906, p. 32-47. Déjà relevé dans I. KOLLY, « Les copies de l'Église et la Synagogue... », *op. cit.*, p. 47-48.

²⁶ De nos jours, il semblerait que la conservation de la matière et de ses aspects extérieurs (produits par la main de l'homme avec ses outils) prenne l'ascendant sur l'idée et la forme. Cela nous révèle que le monument n'est plus considéré comme étant en cours de construction, mais uniquement comme un monument archéologique ou un musée, faisant partie d'une époque passée dont on veut garder la mémoire formelle et matérielle, même si les cultes subsistent à l'intérieur. Sur ce sujet, voir A. HATZENBERGER, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 85-92.

²⁷ Nous entendons par là le fait de déposer ou de remplacer une restauration antérieure.

De plus, comme nous le verrons, Knauth²⁸ qui milite en faveur de la préservation du monument ancien²⁹, fait également œuvre de créateur, ou de bâtisseur, en érigeant avec talent un vestibule (1902-1904) d'inspiration gothique flamboyant, et en faisant refaire le programme de sculpture de la galerie de l'ascension du massif occidental, et des statues d'évêques³⁰. D'un autre côté, en plus de faire remplacer des œuvres originales par des copies conformes, l'architecte fait également produire de nombreux estampages par l'équipe de sculpteur de l'atelier, afin d'augmenter considérablement la collection de plâtres déjà initiée par Gustave Klotz vers 1850³¹. Avec cette action, dans un premier temps Knauth, à la suite de Klotz, veut faire connaître et étudier les œuvres remarquables de l'art gothique de la cathédrale³². Il est peut-être également inspiré par Adolf Michaelis qui concentre à la même époque une très importante collection de moulages en plâtre des statues antiques, à la Kaiser-Wilhelm-Universität de Strasbourg³³.

Au niveau des travaux architecturaux, cet architecte se charge, entre autre, de restaurer le 1^{er} pilier nord-ouest de la nef, qui menace de s'écrouler³⁴. Il entreprend cette activité à partir de 1909, jusqu'à son expulsion de l'Alsace par l'administration française, en 1921³⁵. Dès lors, son proche collaborateur,

²⁸ Sur Johann Knauth, voir par exemple : François UBERFILL, « Johann Knauth, dernier architecte allemand de l'Œuvre Notre-Dame (1905-1920) : un destin tragique », *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 2004, n° 26, p. 53-70, et COLLECTIF, *Johann Knauth*, Strasbourg, Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg, 2015.

²⁹ J. KNAUTH, « Mittelalterliche Technik und moderne Restauration... », *op. cit.*, p. 32-47.

³⁰ Avec ces pratiques, Knauth s'inscrit pleinement dans son temps, avec cette nouvelle ferveur en Alsace pour le néogothique. Sur ce sujet, se référer à G. BISCHOFF, J. SCHWEITZER et F. SIFFER (dir.), *Néogothique...*, *op. cit.*, p. 1-190. Plus particulièrement à Julien LOUIS, « L'inspiration médiévale dans les arts à l'époque du Reichsland », dans *Ibid.*, p. 21-29.

³¹ Cf. J. KLOTZ, *Gustave Klotz, d'après ses notes...*, *op. cit.*, p. 179-180 et p. 529. Aujourd'hui, cette activité se poursuit, et la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plus de 5 000 moulages en plâtre de statues et d'ornements de la cathédrale, et d'autres édifices religieux de la région et de cathédrales allemandes.

³² Depuis le milieu du XIX^e siècle, les architectes avaient pour habitude de commander des moulages en plâtre des statues de cathédrales gothiques, pour servir de modèle aux sculpteurs dans les remplacements et les ajouts du décor des cathédrales et églises en cours de restauration. Ils pouvaient, ainsi, « copier » la statue d'un autre monument gothique, pour réaliser une nouvelle statue de style néo-gothique. Certaines fois, ils prenaient modèle sur plusieurs statues à la fois, venues de monuments différents.

³³ Cf. Jean-Yves MARC, « Michaelis, Adolf », dans R. RECHT et J.-C. RICHEZ (dir.), *1880-1930 dictionnaire...*, *op. cit.*, 2017, p. 345-346, et Jean-Yves MARC, « Le musée de l'institut d'archéologie classique », dans Roland RECHT et Joëlle PIJAUDIER CABOT (dir.), *Laboratoire d'Europe, Strasbourg 1880-1930*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2017, p. 248-257.

³⁴ De nombreux guides et historiens prétendent que le « petit homme fort » qui figure à la base du pilier serait une représentation de Knauth, alors qu'en réalité il représente Ch. Pierre, cf. « "L'homme le plus fort" identifié », *DNA, Figures Strasbourgeoises*, 8 octobre 1978, p. VII.

³⁵ Suite à la Première Guerre mondiale, après avoir continué à assurer ses fonctions pendant une courte période dans l'Alsace française, Johann Knauth est expulsé outre-Rhin, car il n'a pas

Charles Pierre, s'occupe de le terminer, sous la tutelle de Clément Dauchy, qui est nommé en 1922 architecte de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame et des Monuments Historiques pour la cathédrale. Il est à noter, qu'après la guerre de 1914-1918, c'est l'État français qui assure la maîtrise d'ouvrage de la cathédrale, par l'intermédiaire d'un architecte en chef des Monuments Historiques³⁶.

1876-1908 : Louis Stienne et la fin du gothique « amélioré » selon les canons antiques

Après avoir travaillé aux côtés de Philippe Grass, à partir de 1860³⁷, Louis Stienne (1845-1908) devient responsable des travaux de sculpture de la cathédrale à la mort de son maître en 1876. Depuis 1874, jusqu'en 1885, Stienne enseignait déjà les cours de modelage dans l'École municipale des arts décoratifs (*Städtische Kunstgewerbeschule*³⁸), future École supérieure des arts-décoratifs de Strasbourg³⁹. À la cathédrale, créant de nouvelles statues pour combler des niches vidées par les révolutionnaires, ou restées vides depuis le Moyen Âge, il se consacre aussi, avec l'équipe des sculpteurs praticiens⁴⁰, à restaurer des statues médiévales abîmées, en restituant des parties manquantes⁴¹. C'est également pendant son activité que les praticiens de l'atelier commencent à produire des copies conformes des statues médiévales de la

accepté de prendre la nationalité française. Voir en dernier lieu *Bâtisseurs de Cathédrale*, *op. cit.*, p. 94.

³⁶ Sur ce sujet, voir : Nicolas LEFORT, « Les Monuments historiques, l'Œuvre Notre-Dame et la cathédrale de Strasbourg de 1918 à 1939 », *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2014, p. 129-148.

³⁷ Alice BAUER et Janine CARPENTIER, *Répertoire des artistes d'Alsace des XIX^e et XX^e siècles : peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs*, Strasbourg, Éditions Oberlin, 1988, p. 363. Pour une courte biographie de l'artiste, voir Théodore RIEGER, « Louis Aloyse Alphonse Stienne », dans *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, vol. 36, p. 3765.

³⁸ Dénommée ainsi à partir de 1878, cf. Gabriel ANDRES, *L'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg : une histoire longue et mouvementée*, Colmar, Jérôme Do. Bentzinger Éditeur, 2014, p. 24.

³⁹ *Ibid.*, p. 24, p. 26, p. 28 et p. 297-298. Ajoutons que plus tard, les architectes de l'Œuvre Notre-Dame, Schmitz et Knauth feront partie de la commission de l'École.

⁴⁰ Ce sont les sculpteurs chargés d'effectuer les copies conformes dans la pierre, par mise aux points, d'après les modèles créés par l'artiste.

⁴¹ Nous pensons particulièrement au Saint-Sépulcre dans la chapelle Sainte-Catherine. Ce travail doit être, en effet, imputé à Stienne, plutôt qu'au sculpteur praticien Bourjat, tel que l'indique Victor BEYER, *La sculpture médiévale du musée de l'Œuvre Notre-Dame*, Strasbourg, édition des musées de la ville, 1956, p. 40, note 207, et *Idem*, *La sculpture strasbourgeoise au quatorzième siècle*, publié avec le concours du Centre national de la recherche scientifique, Strasbourg et Paris, compagnies des arts photomécaniques, imprimeurs-éditeurs, 1955, p. 29. Cette assertion est reprise par Sylvie ABALLEA, *Les Saints Sépulchres monumentaux du Rhin supérieur et de Souabe (1340-1400)*, Strasbourg, Presse universitaire de Strasbourg, 2003, p. 34-35, p. 336 et p. 351-352. Précisons que Hans Haug l'attribue pour sa part à F. Riedel, cf. *Ibid.*, p. 35, note 31.

cathédrale, afin de remplacer les originales déposées à l'abri du « Petit Musée »⁴².

C'est probablement lui qui assure, dans un premier temps (avant 1880), la fin des travaux de mise aux points, ainsi que la pose des statues équestres et des statues d'évêques du massif occidental, réalisées par Grass⁴³. Il reprend également la statue de la Vierge à l'Enfant du trumeau du portail central, sculptée par Grass une trentaine d'années plus tôt⁴⁴.

Nous observons, de manière générale, que ses figures sont délicates et bien modelées, façonnées avec rigueur, et démontrent un savoir-faire évident, fortement empreintes de l'art statuaire de son maître, même si elles s'éloignent déjà des canons académiques. Son talent lui valut, à l'instar de Grass, d'être considéré comme « digne du grand renom du célèbre *Phidias*, l'auteur du Parthénon⁴⁵ ».

Entre 1880 et 1888, nous ne connaissons pas grand-chose de sa production, sachant qu'il doit être chargé de réparer les dommages causés par les bombardements de 1870⁴⁶. Par contre, nous savons qu'il réalise, en 1885, les réductions, au 1/5^e, des statues de l'Église et de la Synagogue⁴⁷. D'ailleurs, un peu plus tard, ces magnifiques statues du début du XIII^e siècle, provenant du croisillon sud du transept de la cathédrale, sont remplacées par des copies conformes, réalisées par le sculpteur praticien Bourjat, en 1903 et 1905⁴⁸.

⁴² Cette méthode n'était pas appréciée par tous, notamment par Georg Dehio, qui pensait que le musée n'est pas l'emplacement idéal pour conserver des sculptures originales, car elles sont sorties de leur contexte, cf. G. DEHIO, « La protection et la conservation... », *op. cit.*, p. 148-149. Afin d'atténuer l'effet produit par les statues de la cathédrale sortie de leur cadre, Hans Haug fait du Musée de l'Œuvre Notre-Dame un musée d'ambiance.

⁴³ Nous pouvons considérer, selon toute vraisemblance, que Stienne avait déjà travaillé à l'agrandissement des statues équestres, dont Grass avait d'abord produit les modèles réduits en plâtre (Cf. V. COUSQUER, *Philippe Grass...*, *op. cit.*, p. 83.). Nous savons également que Stienne devait effectuer la mise aux points des créations plus libres de Grass, en dehors de ses travaux pour la cathédrale.

⁴⁴ Voir en premier lieu Hans Friedrich SECKER, *Die Skulpturen des Strassburger Münsters seit der Französischen Revolution*, Strasbourg, J. H. E. Heitz, 1912, p. 62, et en dernier lieu V. COUSQUER, *Philippe Grass...*, *op. cit.*, p. 96-99.

⁴⁵ Adrien MORPAIN, *Les deux médaillons de Louis Stienne*. Épître en vers, Strasbourg, J. Noiriel-F. Staat-Treuttel & Würtz, 1906, p. 3. Il ajoute en note de fin de page : « Phidias le plus grand statuaire de l'antiquité, né en Attique 498 av. J.-C. 401 – à Monsieur Stienne, attaché à la restauration de la cathédrale de Strasbourg – (Œuvre Notre-Dame, Rue des Veaux, 10) ».

⁴⁶ En ce qui concerne la statuaire, nous pensons notamment à une statue d'évêque et à un ange musicien, cf. Léon DACHEUX, *La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, imprimerie alsacienne ancienne G. Fischbach, 1900, p. 51-55.

⁴⁷ Des productions de ces statuette sont vendues depuis une trentaine d'années par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

⁴⁸ I. KOLLY, « Les copies de l'Église et la Synagogue... », *op. cit.*, p. 40-41.

En 1886, il ajoute à sa collection la réduction de l'une des vertus terrassant le vice du portail septentrional du massif occidental, qu'il réduit à la même échelle que les deux précédentes. Il s'agit de la vertu que Viollet-le-Duc avait reproduite dans son *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française*⁴⁹, et que Grass prit manifestement comme modèle pour la Vierge du trumeau⁵⁰.

Quoi qu'il en soit, après cette date, nous savons qu'il commence à faire les modèles des statues destinées à remplir les niches des culées des bas-côtés de la cathédrale, dont seules celles du côté sud sont achevées et posées. Entre 1890 et 1897⁵¹, il procède encore à de la dérestauration, en faisant des statues de saints alsaciens pour les niches des culées du bas-côté sud, afin de remplacer des statues de Malade et de combler des emplacements qui n'ont jamais été remplis par le passé⁵². La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve les modèles en plâtre de trois d'entre eux (nous reconnaissons saint Florent et Sigismond), avec également le modèle réduit de l'un des pinacles, avec les niches qui permettent d'abriter ses statues, et quatre petites chimères⁵³ (fig. 1).

Certainement poussé par Knauth, le sculpteur réalise deux statues d'évêques pour le massif occidental, entre 1906 et 1907, afin de remplacer des plus anciennes de Grass⁵⁴. Il produit ces figures en essayant de s'adapter au goût de l'architecte, c'est-à-dire, en se rapprochant davantage des formes gothiques que ne l'avait fait son prédécesseur. En 1890, il remplace déjà deux musiciens du grand gable, de Jean Étienne Malade, datant du début du XIX^e siècle⁵⁵. Pour ces deux sculptures, même s'il ne recopie pas celles de Malade, il

⁴⁹ Eugène VIOLLET-LE-DUC, « Sculpture », dans *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVII^e siècle*, Paris, éd. Lance-Morel, t. VIII, 1968, p. 169, fig. 26.

⁵⁰ Pour plus de renseignements, voir V. COUSQUER, *Philippe Grass...*, *op. cit.*, p. 97-99.

⁵¹ En réalité, Stienne avait déjà commencé à faire des statues pour les culées, sous l'autorité de Petiti, ce que témoigne notamment la statue du Bienheureux Eberhardt, conservé par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, qui est datée et signée par l'artiste en 1880. Le rapport critique de Boeswillwald, nous informe également que les modèles de Stienne, avaient déjà été posés dans les niches en 1888 (cf. AVES, fonds 3 OND, 546, Cathédrale de Strasbourg, Rapport de Monsieur Boeswillwald, architecte, inspecteur général des monuments historiques, année 1888, à Monsieur Back, Maire de Strasbourg, p. 33, 1889).

⁵² J.-P. LINGELSER, « Les sculptures... », *op. cit.*, p. 193-226.

⁵³ Ajoutons que le pinacle, taillé et sculpté dans le grès, d'après le modèle réduit de Stienne, a été exposé en grandeur réelle, dans la section d'art chrétien de l'exposition de 1895, ce que témoigne la photographie AVES GF 206, visible dans Julien LOUIS, « Montrer le patrimoine dans les expositions d'art (1895, 1905, 1935) », dans COLLECTIF, *Rétro d'expos, quarante ans d'expositions, Strasbourg 1895-1937*, Strasbourg, Le Verger éditeurs-Archives de Strasbourg, 2017, p. 23.

⁵⁴ Vincent COUSQUER, « Les douze statues d'évêques du massif occidental de la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2012, p. 128-129.

⁵⁵ Georg DEHIO, « Das Münster Unserer Lieben Frau », dans *Strassburg und seine Bauten*, Strasbourg, K. J Trübner, 1894, p. 217; H. F. SECKER, *Die Skulpturen des Strassburger Münsters...*, *op. cit.*, p. 63 et p. 85; Benoît VAN DEN BOSSCHE, *La cathédrale de Strasbourg, sculpture des portails occidentaux*, Paris, éd. Picard, 2006, p. 186-187; *Idem*, « L'authenticité iconographique des portails occidentaux de la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2002, p. 26-27.

cherche à les harmoniser avec celles de ce dernier, en se dégageant de son caractère baroque.

Il produit un tympan, entre 1898 et 1899, pour le portail intérieur du croisillon nord de la cathédrale, dans la Sacristie, (remplaçant un ancien de style roman tardif détruit pendant la crise iconoclaste de 1793), représentant les rois mages et le roi David jouant de la lyre, afin de respecter l'iconographie ancienne⁵⁶. Dans cette restitution, il tente de se rapprocher du style de l'ancien, en continuant à y appliquer son influence néo-classique.

Entre 1898 et 1900, nous pouvons vraisemblablement considérer qu'il est l'auteur des hauts reliefs représentant les évangélistes pour la prédelle de l'autel du Sacré-Cœur, dans la chapelle Sainte-Catherine⁵⁷. Il est sûrement aussi l'auteur des petites sculptures qui figurent dans le vestibule érigé par Knauth au tout début du XIX^e siècle⁵⁸.

Il réalise également un beau portrait en médaillon de M^{gr} André Raess⁵⁹, qui sera coulé dans la fonte et intégré à l'épithaphe de l'évêque, situé sur le mur ouest de la chapelle Saint-Laurent dans la cathédrale de Strasbourg⁶⁰. Cette épithaphe, aux ornements de style gothique flamboyant, a certainement été conçue par l'architecte Franz Schmitz, qui y a laissé sa signature avec la date de 1894. Le médaillon, signé par Stienne, est daté de 1893.

Précisons que de nos jours, nous n'avons plus aucune trace des statues en pierre, du gable, réalisées par Stienne. Toutefois, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve encore les modèles en plâtre patinés, façonnés par l'artiste. Ces modèles sont également visibles sur une photographie de Ch. Winter. Nous avons également pu voir une copie en pierre, chez un particulier en 2013, réalisée au début du XX^e siècle dans les ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

⁵⁶ Voir par exemple Léon DACHEUX, *La cathédrale...*, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁷ La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve les modèles en plâtre dans sa gypsothèque, mais ils ne sont pas signés par l'artiste. Nous savons, du reste, que la copie par mise aux points a été exécutée par Acker et Bourjat, sculpteurs praticiens de l'atelier permanent de l'Œuvre Notre-Dame, du 19 décembre 1898 au 21 mars 1899 (voir les *Livres Journaliers des sculpteurs (Steinhauerbuck)* 1898-1899, conservés par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, qui renseignent l'activité journalière des artisans de la Fondation).

⁵⁸ Les *Livres Journaliers* nous indiquent que le sculpteur praticien, Peter, coule le travail de Stienne, en 1904, pour le *vestibule*. Voir aussi Louis Napoléon PANEL, « L'atelier de sculpture de l'Œuvre Notre-Dame et "l'âge d'or de la copie" (1885-1920) », dans Anne MISTLER (dir.), *Cathédrale de Strasbourg, 100 ans de travaux*, Bernardswiller, I. D. l'Édition, 2015, p. 93, qui pense que la petite statue tenant des clefs (le concierge-sacristain) pourrait être une représentation de Knauth.

⁵⁹ Un exemplaire en plâtre de ce médaillon figure dans l'église de Sigolsheim, ville natale de l'évêque. Nous remercions ici M. Benoît Jordan d'avoir eu la gentillesse de nous faire part de ce second médaillon.

⁶⁰ Cité par A. MORPAIN, *Les deux médaillons...*, *op. cit.*, p. 7.

Enfin, comme ses prédécesseurs, Stienne peut exercer librement son activité de sculpteur en parallèle à celle pour la cathédrale, répondant à des commandes privées et publiques⁶¹.

Cela étant, comme nous l'avons déjà évoqué, Stienne rencontre des difficultés avec l'arrivée de plusieurs architectes allemands, qui ne sont pas en accord avec l'art statuaire qu'il exerce pour la restauration d'une cathédrale. Le premier de ces architectes, Auguste Hartel (1889)⁶², est déjà très critique concernant le travail du sculpteur et l'organisation de son atelier⁶³. Stienne, qui semble dès lors mis en difficulté, subit l'incursion d'autres sculpteurs, plus à même de répondre aux nouvelles exigences, en produisant des formes néo-gothiques⁶⁴. Un peu plus tard, avec l'intervention de l'architecte Ludwig Arntz (1895-1903), la critique semble se durcir à nouveau concernant les réalisations

⁶¹ Il restaure par exemple le buste de l'inconnue de l'église Sainte-Foy de Sélestat. Parmi d'autres choses, nous lui devons aussi les portraits en médaillon, coulés dans le bronze, pour les monuments funéraires des chanoines Léon Dacheux, Alexandre Straub et Jules Keller. Ceux des deux premiers sont encore visibles au cimetière Saint-Urbain du Neudorf. Le buste en marbre de Jules Sengenwald, au Temple Neuf à Strasbourg, un petit buste en plâtre patiné dans la couleur du grès, et un médaillon de l'archiprêtre Charles Spitz, conservés à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, et un médaillon en grès du pasteur F. T. Horning dans l'église protestante Saint-Pierre-le-Jeune. Nous savons encore qu'il produit plusieurs portraits en plâtre, en médaillon et en buste que nous n'avons pas lieu de citer ici.

⁶² August Hartel travaille également à l'extension du nouveau quartier en cour de réalisation à Strasbourg : la *Neustadt*. Il est notamment l'architecte de la Bibliothèque impériale et de l'église catholique Saint-Pierre-le-Jeune, voir par exemple Elisabeth PAILLARD, « Hartel et Neckelmann », dans R. RECHT et J.-C. RICHEZ (dir.), *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 243, et COLLECTIF, *Strasbourg, de la Grande Île à la Neustadt, un patrimoine urbain exceptionnel*, Lyon, Edition Lieux-Dits, 2013.

⁶³ AVES, fonds 3 OND, 552, Rapport de l'architecte Hartel au sujet des travaux de restauration à entreprendre, 1889. Également relevé dans J.-P. LINGELSER, « Les sculptures... », *op. cit.*, p. 201-202. Finalement, c'est Ludwig Arntz qui se penche sur la réorganisation de l'Œuvre Notre-Dame et de ses métiers, et qui fait déménager l'atelier de taille de pierre (cf. *Bâtisseurs de cathédrale*, *op. cit.*, p. 92), en le faisant migrer de l'impasse des Trois Gâteaux à la rue du Grand Couronné au Neudorf (cf. V. COUSQUER, *Philippe Grass...*, *op. cit.*, p. 87.).

⁶⁴ Nous pensons notamment à l'intervention du sculpteur d'origine autrichienne, Ferdinand Riedel, ainsi qu'à la commande d'une maquette de statuette pour les culées au sculpteur de Cologne, Johann Josef Racke (AVES, fonds 3 OND, 260, fourniture d'un modèle de statue d'apôtre du sculpteur Racke de Cologne, 1889). Nous comptons encore, entre 1898 et 1900, les interventions du sculpteur allemand Friedrich Wilhelm Mengelberg de Utrecht-Cologne, et du colmarien Théophil Klem de Colmar, pour la prédelle de l'autel du Sacré-Cœur dans la chapelle Sainte-Catherine (cf. Janine ERNY, *La vie et l'œuvre de l'artiste alsacien Théophile Klem (1849-1923), un maître de l'art sacré*, Puteaux, Les Éditions du Net, 2012, p. 301, note 156.). Sans oublier le monument funéraire néo-gothique, de M^{gr} Stumpf, dessiné par Knauth, et sculpté par les sculpteurs praticiens de l'atelier en 1908 (cf. Joseph GASS, *La cathédrale de Strasbourg*, guide illustré, édition revue et augmentée de l'ancienne « Notice de la Cathédrale », Strasbourg, 1919 (?), p. 42). Pour finir, ajoutons que Hartel semble également préférer le talent du sculpteur Wetzel (AVES, fonds 3 OND, 552, Rapport de l'architecte Hartel au sujet des travaux de restauration à entreprendre, 1889.), qui était professeur de modelage à l'École des arts décoratifs de Strasbourg.

de l'artiste⁶⁵. Cet architecte, en effet, est soucieux de respecter l'ancien en conservant son authenticité, et en insistant sur les anciens savoir-faire (les matériaux et les techniques de construction), contrairement à ses prédécesseurs Franz Schmitz (1890-1894) et son fils Théodore (1889 et 1895-1897), à qui l'on reprochait des projets de transformations trop importantes sur l'édifice. Ces deux derniers sont visiblement encore fortement imprégnés de l'idéal romantique du XIX^e siècle, et semblent plus en harmonie avec l'art de Stienne. Il peut d'ailleurs continuer à exercer sans contraintes, avec Schmitz, père et fils, qui lui permettent de poursuivre la création des statues des culées, finalement posées au côté sud. Du reste, l'entente du statuaire avec ces deux architectes peut certainement se confirmer du fait qu'il sculpte un portrait en médaillon, en marbre, de Franz Schmitz⁶⁶ (fig. 2), posé sur sa tombe au cimetière Sainte-Hélène de Strasbourg en 1896.

Au demeurant, à partir de 1895, pendant l'activité de Stienne, le sculpteur Ferdinand Riedel intervient déjà en produisant plusieurs statues pour les culées⁶⁷. L'intrusion de Riedel se fait manifestement sous l'autorité de Knauth, venu comme appareilleur déjà en 1891. Ce n'est cependant qu'après le décès de Stienne, survenu en 1908, que le sculpteur d'origine autrichienne, Ferdinand Riedel, peut reprendre pleinement aux nouvelles pratiques.

Nous pouvons donc supposer que les relations entre Knauth et Stienne n'étaient pas forcément au beau fixe, sachant de plus que le sculpteur, qui fait partie de la Société des Amis des Arts de Strasbourg⁶⁸, n'apparaît pas sur les listes des membres de la *Münsterverein*⁶⁹ (Société des Amis de la cathédrale de Strasbourg), créée en 1902 sous l'impulsion de Johann Knauth⁷⁰. Cela est d'autant plus étonnant qu'y figurent, de 1902 à 1909, les sculpteurs Théophile Klem de Colmar, et Ferdinand Riedel qui était déjà actif à Strasbourg.

⁶⁵ Dans son rapport, Boeswillwald préconisait de ne pas remplir les niches des culées de la cathédrale, mais plutôt de se concentrer sur la restauration des parties abîmées par l'usure du temps. Cependant, Théodore Schmitz fait le choix de poursuivre ce travail après 1894, cf. I. KOLLY, « Les copies de l'Église et la Synagogue... », *op. cit.*, p. 45.

⁶⁶ Ajoutons ici que nous venons de retrouver, en 2015, le médaillon en marbre déposé, qui est conservé par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, ainsi que son modèle réduit en plâtre. Le médaillon est signé et daté par l'artiste, et le portrait de Schmitz a pu être identifié en comparant avec une photographie conservée à la BNU.

⁶⁷ Voir J.-P. LINGELSER, « Les sculptures... », *op. cit.*, p. 205-211.

⁶⁸ Cf. SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE STRASBOURG, *Compte-rendu*, imprimerie Alsacienne ancienne G. Fischbach, 1894 à 1898. Notons à titre indicatif qu'à la même période on retrouve également le sculpteur Auguste Bartholdi qui y était membre honoraire depuis 1870.

⁶⁹ Consulter *Strassburger Munster-blatt*, *Organ des Strassburger Münstervereins*, de 1902 à 1908.

⁷⁰ Cette société a été créée afin d'intéresser le public à l'histoire de la cathédrale et de financer les travaux de restauration du pilier nord dans le narthex. Voir par exemple François Joseph FUCHS, « Histoire de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, n° 17, 1986, p. 95-100.

1909-1912 : Ferdinand Riedel et le respect des formes anciennes suivant un gothique fantasmé

Ferdinand Riedel (1863-1912) vient juste de créer avec un certain succès les statues du portail dit « d'Erwin », pour l'église protestante Saint-Pierre-le-Jeune⁷¹, avant d'être employé à la cathédrale. Pour cette église, restaurée par l'architecte allemand Carl Schäfer, il fait également les statues qui ornent l'intérieur de la chapelle érigée par Hans Hammer à la fin du XV^e siècle⁷². Ce travail, en opposition avec les idées nouvelles qui prônent la conservation⁷³, est le témoin d'une certaine manière de restaurer les édifices médiévaux en ce début du XX^e siècle à Strasbourg : il s'agit d'une restauration dont les statues s'inspirent des formes anciennes, mais où la construction se base sur l'histoire fantasmée, en rendant des parties qui n'ont jamais été rencontrées au Moyen Âge. On y trouve encore une réminiscence de cette volonté de retrouver l'« esprit des bâtisseurs médiévaux », mais sans réel fondement historique, en ne s'appuyant que sur la *phantasia*. La différence fondamentale avec les trois premiers tiers du XIX^e siècle, c'est qu'ici on ne se réfère plus à des plans ou documents anciens pour restituer un état hypothétique, et on apporte un intérêt accru aux formes médiévales, en allant jusqu'à prendre modèle sur d'autres édifices médiévaux. Cette méthode sera également appliquée sur la cathédrale, mais de façon plus atténuée⁷⁴.

En 1897, Riedel réalise également une très belle chaire en grès bigarré, avec la représentation du Christ et des quatre évangélistes, pour l'église Saint-Paul de Strasbourg, dans un style néo-gothique. Les drapés sont façonnés à la manière gothique, mais les visages de ses personnages subissent visiblement une influence néo-classique.

À la cathédrale, sous l'autorité de l'architecte Johann Knauth, Ferdinand Riedel s'affaire à remplacer des statues du XIX^e siècle par de nouvelles compositions. Ainsi, il refait des statues déjà sculptées par Malade, Vallastre et

⁷¹ Se référer à Peter KURMANN, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune “À la manière d'Erwin de Steinbach” : le grand portail sud et sa sculpture », *Congrès Archéologique de France. Strasbourg et Basse-Alsace*, Paris, 2004, p. 233-243, et Gabi DOLFF-BONEKÄMPER, « Lieux de mémoire et lieux de discord : la valeur conflictuelle des monuments », dans Roland RECHT (dir.), *Victor Hugo et le débat patrimonial*, Paris, Somogy-Institut national du patrimoine, 2003, p. 132-135. Ajoutons que la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve une partie des modèles en plâtre de Riedel, pour cette église, conçus à échelle 1/2.

⁷² Hans Hammer était un maître d'œuvre de la cathédrale de Strasbourg. On lui doit notamment la magnifique chaire dédiée à Jean Geiler de Kaysersberg.

⁷³ Nous pensons principalement aux idées véhiculées par Alois Riegl et Georg Dehio qui défendent davantage la conservation pour préserver la valeur d'ancienneté du monument. Se référer à A. RIEGL, *Le culte moderne des monuments...*, *op. cit.*, 1984, p. 1-169.

⁷⁴ Dans le même ordre d'idées, relevons qu'il existait, entre 1870 et 1880, le projet de construire une deuxième tour à la cathédrale de Strasbourg. Sur ce sujet voir par exemple : Pierre-Olivier BENECH, « Les projets allemands pour le massif occidental », dans Anne MISTLER (dir.), *Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg : 100 ans de travaux*, Bernardswiller, ID l'Édition, 2015, p. 177-185.

Grass, afin de restituer les dommages de 1793⁷⁵. Pour ce faire, Riedel, comme Grass avant lui, s'inspire de plans médiévaux de la cathédrale. La raison qui justifie un tel remplacement se trouve chez Knauth, qui estime que les œuvres des sculpteurs du XIX^e siècle, dont celles de Grass, sont trop éloignées de l'esprit gothique sur le dessin⁷⁶. L'artiste autrichien doit donc être plus scrupuleux dans la copie de ses modèles, en prononçant davantage l'aspect néo-gothique. Même s'il a aussi reproduit les gestes et postures de ces personnages, Grass les a « améliorés » selon les canons antiques⁷⁷. On relève, néanmoins, que le sculpteur du XIX^e siècle a cherché à prononcer certains traits et à faire des arêtes vives, pour rendre les formes plus lisibles depuis le bas de l'édifice⁷⁸. En cela, nous pouvons estimer qu'il se rapproche peut-être davantage de l'esprit médiéval que Riedel qui fait du néo-gothique, certes de qualité, mais aux formes trop adoucies et à l'aspect trop léché, ne laissant apparaître que peu d'aspects de taille⁷⁹. Il semble, en effet, que les restaurateurs néo-gothiques arrivent souvent à se rapprocher des formes médiévales, mais négligent totalement le travail des surfaces et la mise en œuvre à la manière des sculpteurs médiévaux. Ils n'ont, de plus, pas bien saisi la nécessaire asymétrie, « tous ces corps comprimés ou étirés, distordus ou recourbés, contorsionnés et disproportionnés », et l'ascèse chrétienne cristallisée dans les formes de la statuaire⁸⁰.

Pour ce travail, Riedel produit d'abord des modèles à petite échelle, afin de les faire valider par l'architecte. Ensuite, il les réalise, avec plus de détails, à l'échelle 1/2, que les praticiens reproduisent directement dans le grès⁸¹, en les agrandissant.

Il fait aussi quelques maquettes en plâtre, conservées par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, pour restituer les statues du Jugement Dernier du beffroi, afin de remplacer les statues de Grass. Ce projet ne sera jamais réalisé⁸².

⁷⁵ Philippe Grass refait uniquement le Christ en mandorle et les anges musiciens, sachant que les apôtres et la vierge de cette galerie ont été refaits par Malade et Vallastre, cf. V. COUSQUER, « Philippe Grass, statuaire... », 2e partie, *op. cit.*, p. 171-173.

⁷⁶ Johann KNAUTH, « Bericht über die Restaurationsarbeiten an der Westfassade des Münster », *Strassburger Münsterblatt*, 1912, p. 102-103.

⁷⁷ V. COUSQUER, *Philippe Grass...*, *op. cit.*, p. 71-72.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Georg SIMMEL, *Michel Ange et Rodin*, traduit de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages poche-Petite bibliothèque, 1996, p. 79-80.

⁸¹ Nous avons déjà démontré cela dans V. COUSQUER, « Les douze statues d'évêques ... », *op. cit.*, p. 130-138. Nous pouvons encore l'affirmer grâce aux nombreux modèles réduits conservés par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

⁸² Cela a déjà été évoqué dans Denise BORLÉE, « Les restaurations de la galerie de l'ascension et du beffroi de la cathédrale de Strasbourg : un décor sculpté maintes fois retaillé », *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2010, p. 173. Encore une fois, des modèles en plâtre sont conservés par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

Riedel se charge également de restituer deux statues d'évêques pour le massif occidental de la cathédrale⁸³. Ces figures prennent place dans les niches situées de part et d'autre de la grande rosace, remplaçant des plus anciennes. Il représente les traits d'évêques strasbourgeois contemporains. Le premier remplace une statue datant de la fin du XIV^e siècle, et le second une statue du début du XIX^e siècle, réalisée par Jean Étienne Malade. Pour faire ce travail, dans un souci de respect de l'ancien, le sculpteur aurait dû refaire l'évêque médiéval (en copie conforme, tel que cela se pratique déjà). Au lieu de cela, il reproduit fidèlement les traits de M^{gr} Zorn de Bulach et M^{gr} Adolf Fritzen, en se permettant uniquement de leur ajouter des cheveux longs et des draperies à la manière des statues du XIII^e siècle. Par cette démarche, force est de reconnaître qu'on est loin des pratiques de l'époque gothique, où il n'était pas encore question de reproduire fidèlement les traits d'une personne réelle⁸⁴, *ad vivum*.

Il fait également, à l'échelle 1/2, de nouveaux modèles de statues d'apôtres et d'une Vierge, pour la galerie des apôtres⁸⁵. Il les substitue de la sorte aux figures réalisées par Malade et Vallastre au début du XIX^e siècle⁸⁶. Au-dessus de ces personnages bibliques, il remplace les statues d'anges musiciens et le Christ en mandorle (fig. 4), façonnées par Philippe Grass, en se référant comme son prédécesseur au plan ancien de la cathédrale, datant du XIV^e siècle⁸⁷. En procédant ainsi, il opère de la même manière que Grass, c'est-à-dire, qu'il restitue un projet du Moyen Âge jamais réalisé. Malgré les critiques de Knauth, au sujet des créations de Grass, il faut reconnaître que les statues de Riedel sont très proches de celles de son prédécesseur. La ressemblance est encore plus frappante avec le Christ en mandorle, pour lequel Riedel est toutefois davantage scrupuleux sur la reproduction de petits détails, copiés sur le plan ancien. On remarque également que les anges de Riedel portent des ailes en cuivre, alors que sur les statues de Grass elles étaient en pierre. Par ailleurs, nous sommes ici en présence du « rétablissement » d'un état qui n'a jamais existé, et de la négation d'une période de restauration qui fait pourtant partie de l'histoire de l'édifice.

⁸³ Vincent COUSQUER, « Les douze statues d'évêque ... », *op. cit.*, p. 129-138.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Hans Friedrich SECKER, *Die Skulpturen des Strassburger Münsters...*, *op. cit.*, p. 74, Monique FUCHS, « Un Phidias alsacien oublié, Philippe Grass (1801-1876) », *Société d'Histoire et d'Archéologie de Molsheim et Environs*, Annuaire 1981, p. 167, Denise BORLÉE, « Les restaurations... », *op. cit.*, p. 172-174, Vincent COUSQUER, « Philippe Grass, statuaire... », 2^e partie, *op. cit.*, p. 172-173. Hans Reinhardt attribue par erreur l'ensemble de la galerie de l'ascension actuelle à Riedel, dans Hans REINHARDT, *La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, éd. Arthaud, 1972, p. 138 et p. 149.

⁸⁶ Une partie de ces statues est conservée dans le dépôt lapidaire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

⁸⁷ Voir en dernier lieu : Denise BORLÉE, « Les restaurations... », *op. cit.*, p. 171-174, et V. COUSQUER, « Philippe Grass, statuaire... », 2^e partie, *op. cit.*, 2016, p. 172.

1912-1934 : Alfred Klem et les pastiches du gothique pour remplacer les statues du XIX^e siècle

Après sa mort, survenue en 1912, Riedel est remplacé par le sculpteur alsacien Alfred Klem⁸⁸ (1872-1948). Cet artiste, qui est le dernier à produire des créations pour restituer les dégâts causés par la Révolution française, sur la cathédrale, travaille dans le même esprit que Riedel. C'est-à-dire qu'il produit des pastiches du gothique.

À côté de l'activité de cet artiste, toute une équipe de sculpteurs praticiens se charge de refaire des statues gothiques de la cathédrale en procédant par mise aux points⁸⁹. Néanmoins, les sculpteurs praticiens continuent à faire la mise aux points des statues créées par l'artiste, qui ne fournit que le modèle à reproduire. Malgré le retour de l'administration française, en 1918, les pratiques de restauration et de conservation de la cathédrale, et de sa statuaire, restent les mêmes que sous le *Reichsland*, pendant encore une quinzaine d'années.

Alfred Klem, sous l'autorité de Knauth⁹⁰ et de son successeur, fait également de la dérestauration, en remplaçant des statues du XIX^e siècle (fig. 3). Il réalise, en effet, l'ensemble des statues du grand gable situées au-dessus du portail central du massif occidental⁹¹, de 1919 à 1926⁹². Comme nous l'avons vu plus haut, ces statues ont déjà été refaites par Malade⁹³, un siècle plus tôt, ainsi que deux musiciens par Stienne vers 1890. Il s'agit, pour Klem, de refaire les quinze figures situées de part et d'autre des rampants du gable, ainsi que les représentations du roi Salomon sur son trône, et de la *Sedes Sapientiae* qui le

⁸⁸ Ce dernier avait été formé dans l'atelier de Théophile Klem de Colmar (avec qui il n'avait aucun lien de parenté), spécialisé dans la sculpture religieuse de style néo-gothique. Se référer à J. ERNY, *La vie et l'œuvre...*, *op. cit.*, p. 1-523. Sur Alfred Klem, *Ibid.*, p. 481-483. Il réalise avec Théophile les sculptures des stalles de Saint-Thiébaud de Thann (1900-1901), et probablement également celles de la cathédrale Saint-Étienne de Metz (après 1908), cf. Pierre-Édouard WAGNER, *La cathédrale Saint-Étienne de Metz, des origines à nos jours*, Ville de Metz, Serge Domini éditeur, 2015, p. 177-180.

⁸⁹ Au XIX^e siècle, la méthode de copie par mise aux points, inventée en 1820 par Nicolas-Marie Gatteaux, était utilisée par les sculpteurs praticiens pour effectuer les copies des créations des artistes statuaires. Finalement, cette méthode est employée à la toute fin du XIX^e siècle par les mêmes praticiens, pour produire des copies conformes des sculptures médiévales, dans l'idée de mettre les originales à l'abri et finalement dans des musées.

⁹⁰ Celui-ci, faisant suite au rapport alarmant de Boeswillwald, avait entrepris les travaux de restauration du gable dès 1912, cf. B. VAN DEN BOSSCHE, *La cathédrale de Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 186.

⁹¹ Cf. Archives de l'Œuvre Notre-Dame, fonds Charles Pierre, mars 1921. Également B. VAN DEN BOSSCHE, *La cathédrale de Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 186, et L.-N. PANEL, « L'atelier de sculpture de l'Œuvre Notre-Dame... », *op. cit.*, p. 93.

⁹² Consulter les *Livres Journaliers des sculpteurs (Steinhauerbuch)*, et B. VAN DEN BOSSCHE, *La cathédrale de Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 186.

⁹³ Certaines des statues du grand gable réalisées par Malade sont conservées dans le dépôt lapidaire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, alors que d'autres ont disparus.

surplombe. Il ajoute à cela, quatre figures féminines situées aux côtés du roi et de la Vierge, qui représentent une Sybille, une Reine de Saba, une Ecclésiaste et une Synagogue⁹⁴. Ainsi, il s'éloigne quelque peu de l'iconographie originale, présentée sur une gravure du XVII^e siècle, où l'on perçoit six statuette⁹⁵.

En 1922, Klem s'emploie à refaire deux nouveaux prophètes pour le portail central du massif occidental, dans le but de remplacer des statues baroques de la fin du XVIII^e siècle⁹⁶. Il s'agit, encore une fois de dérestauration, car les deux prophètes baroques, qu'il change, sont encore en bon état⁹⁷. Il faut reconnaître néanmoins que ces deux figures n'étaient pas vraiment en harmonie avec l'ensemble des statues de prophètes médiévales situées dans les niches voisines, et que Klem s'est efforcé de se rapprocher du genre de celles de la fin du XIII^e siècle⁹⁸. Toutefois, en procédant de la sorte, sous la tutelle de l'architecte, il fait disparaître une partie de l'histoire de l'art de la cathédrale.

Pour cet emplacement de l'édifice, il fait également une nouvelle statue de saint Pierre située à l'intérieur de la cathédrale, dans le narthex, derrière le trumeau central. On lui doit encore une statue représentant saint Arbogast pour le croisillon sud du transept. Cette dernière qui devait remplacer une plus ancienne de Malade ne sera jamais posée⁹⁹. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve les modèles réduits préalablement établis pour ce projet¹⁰⁰. Ceci témoigne encore du non-respect des œuvres du XIX^e siècle à cette époque. De plus, même si pour sa statue Klem tente de reproduire la combinaison des plis propre aux draperies des statues du XIII^e siècle, le visage de son saint est rendu de manière trop réaliste. Le sculpteur n'a pas cherché à accentuer les traits du visage, afin de faire ressortir l'ombre et la lumière, permettant de rendre plus visible sa statue perchée dans les hauteurs de l'édifice. En ce sens, nous pensons que Malade était plus proche des pratiques des sculpteurs gothiques.

⁹⁴ Voir les *Livres Journaliers des sculpteurs (Steinhauerbuch)*, du 24 mai 1918 au 24 juin 1919, et du 26 juin 1924 au 20 novembre 1925. Je remercie Sandrine Ruef, pour l'accès à ces documents, et Sandrine Oubrier pour sa disponibilité et pour avoir bien voulu les chercher dans la réserve.

⁹⁵ Voir Victor BEYER, « Sedes Sapientiae et Vierge au trône de Salomon en Alsace », *Pays d'Alsace*, n° 37, 1989, p. 15-20.

⁹⁶ B. VAN DEN BOSSCHE, *La cathédrale de Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 170.

⁹⁷ Ces statues sont conservées dans le dépôt lapidaire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

⁹⁸ La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve les modèles en plâtre à échelle réelle, de l'artiste, qui ont servi de référence aux sculpteurs praticiens.

⁹⁹ Sujet développé dans Étude historique : Vincent COUSQUER, Sabine BENGEL, Sandrine RUEF et Estel COLAS, *Cathédrale de Strasbourg. Restauration de la façade sud, des contreforts et de la façade est du bras sud du transept : Historique de la statue de saint Arbogast*, Strasbourg, Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, mars 2015, p. 1-35.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Enfin, à l'intérieur de la cathédrale, Klem réalise une plaque funéraire en marbre à l'effigie de M^{gr} Fritzen¹⁰¹, située dans la chapelle Saint-Laurent.

Cet artiste est également connu pour sa réalisation du tympan et du linteau sculpté du portail principal de l'église Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg, en 1921, relatant la vie de saint Pierre. Celui-ci est d'inspiration gothique au niveau des formes, avec toutefois une digression évidente par rapport aux pratiques médiévales antérieures au XV^e siècle. L'artiste a, en effet, reproduit les traits de personnalités contemporaines et de membres de sa famille, sur les figures du tympan. On y reconnaît par exemple son épouse, l'évêque Zorn de Bulach, Modeste Schikelé et l'artiste lui-même¹⁰².

Pour finir, évoquons encore sa statue monumentale représentant sainte Odile¹⁰³, visible sur le mont qui porte son nom, pour laquelle il aurait utilisé sa fille Monique comme modèle.

Conclusion

Ce n'est donc qu'après 1880 qu'un changement réel en matière de restauration de la cathédrale et de ses sculptures s'opère. Cette mutation est aussi marquée par la disparition de l'architecte Gustave Klotz, et du fidèle statuaire Philippe Grass, en qui il a mis toute sa confiance. Bien que Stienne ait voulu s'inscrire dans la même lignée, les changements ont eu raison de son travail de statuaire. Ainsi, la permutation se fait très progressivement, avec les différents architectes allemands qui se succèdent en seulement quelques années.

Après 1934, il n'est en effet plus question d'installer de nouvelles statues dans la cathédrale, sous prétexte de combler les niches vidées par les révolutionnaires. Au fur et à mesure, avec les Monuments historiques français, c'est une politique de conservation qui prend le dessus, en continuant néanmoins à remplacer les sculptures abîmées, par des copies conformes.

Nous voyons, à l'examen de cette étude, que les théories et les pratiques concernant la restauration de la cathédrale migrent doucement d'une approche de constructeur à celle de restaurateur, puis de conservateur¹⁰⁴. La cathédrale

¹⁰¹ Klem réalise le modèle à échelle réelle, coulé dans le plâtre, et la copie conforme est exécutée par les soins de Bellardy, sculpteur praticien de l'Œuvre Notre-Dame, cf. V. COUSQUER, « Les douze statues d'évêques... », *op. cit.*, p. 138.

¹⁰² J. ERNY, *La vie et l'œuvre...*, *op. cit.*, p. 483.

¹⁰³ En plus de conserver les modèles en plâtre à échelle réelle, ainsi que le projet préparatoire à plus petite échelle du tympan de l'église Saint-Pierre-le-Vieux, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame détient le modèle en plâtre de la statue de Sainte Odile, à échelle 1/2, signé et daté en 1924 par l'artiste.

¹⁰⁴ Ainsi, si nous prenons le concept de causes aristotéliennes, nous pouvons considérer qu'au début du XIX^e siècle c'était principalement la cause finale qui primait. Au milieu du XIX^e siècle s'ajoute le primat de la cause formelle, et petit à petit, à la fin de ce siècle et au début du XX^e siècle, avec l'avancée scientifique, c'est la cause matérielle qui semble commencer à prendre le

perd sa fonction première, pour devenir une sorte de musée géant, afin de se figer dans le temps. Plus qu'un changement apporté par la tutelle d'un pays, c'est toute la mentalité européenne qui se transforme.

Autrement dit, on migre progressivement de l'intérêt pour l'idée à celui de la forme, et celui de la forme à celui de la matière, laissant de côté l'approche organiciste¹⁰⁵. Les sculpteurs Riedel et Klem cherchent à reproduire des formes anciennes, en copiant sur des modèles anciens, sans se soucier de la créativité et de l'élan vital qui avait guidé les ciseaux des artistes médiévaux¹⁰⁶.

Tout cela nous montre, *in fine*, que durant cette période de *revival* du gothique, la cathédrale de Strasbourg, comme les autres monuments médiévaux, bascule doucement vers la fonction de musée, perdant sa fonction culturelle. Cette vision s'est encore largement accrue de nos jours, ce dont témoignent les

dessus. Nous pouvons également estimer que la cause efficiente était encore prépondérante au début du XIX^e siècle. Il y a donc une inversion totale de l'intérêt porté à une œuvre d'art, à un monument, comme au monde du vivant d'ailleurs. Alors que chez Aristote c'était la cause finale la plus importante, aujourd'hui c'est la cause matérielle. La physique est devenue plus importante que la métaphysique. Il paraît évident, du reste, qu'au Moyen Âge la cause matérielle ne faisait que servir la cause finale, au même titre que le corps pouvait être perçu comme étant le véhicule de l'âme. Au demeurant, nous voyons de nos jours, dans les ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, un intérêt croissant pour la cause efficiente, mais cela n'est vrai que pour les pratiques de taille de pierre. En effet, dans la taille de pierre, on cherche à reproduire les mêmes gestes, les mêmes techniques et les mêmes aspects de taille, avec les mêmes outils que sur la pierre remplacée. Cela ne peut se faire totalement pour la sculpture, car en faisant de la copie, on perd obligatoirement le processus de création, et on pratique avec des outils, comme la mise aux points, inexistantes au Moyen Âge. En d'autres termes, le copiste devrait retrouver le mouvement qui a produit la statue originale, en plus de la raison de sa production (cause finale). Cette dernière étant liée à la foi et au lien avec le divin des hommes du Moyen Âge.

¹⁰⁵ Pour un regard synthétique de la notion organiciste d'une cathédrale, on se référera à R. RECHT, *Revoir le Moyen Âge, la pensée gothique et son héritage*, Paris, Picard, 2016, p. 278-280, et *Idem, Penser le patrimoine 2*, Paris, Hazan, 2016 (3^e éd. revue et augmentée), p. 162 et p. 171-182. Également à Delphine GLEIZES, avec la collaboration de Chantal BRIÈRE, « Victor Hugo et la question des restaurations en France », dans R. RECHT (dir.), *Victor Hugo...*, *op. cit.*, p. 33-37, sans oublier Laurent BARIDON, « organicisme », dans *Idem, L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 209-216. La notion apparaît toutefois à de nombreux autres emplacements du livre de L. Baridon, qu'il convient certainement de lire dans sa totalité pour se faire la meilleure idée possible d'une vision organique de l'architecture médiévale, chez Viollet-le-Duc notamment.

¹⁰⁶ En définitive, l'homme se détourne de l'âme pour se rapprocher du corps. Aujourd'hui c'est principalement la matière, la surface externe qui attire l'attention des restaurateurs, avant même la forme et l'idée. Ils s'appliquent à la préserver, laissant disparaître l'animation intérieure que les artistes du XIX^e siècle tentaient encore de prémunir, au détriment du respect des formes anciennes. Au lieu de décalquer les figures médiévales, ils privilégiaient l'élan créatif à la manière des bâtisseurs qui ne pratiquaient pas, ou peu, la copie. On bascule ainsi du général au particulier, autrement dit, d'une vision holistique à un regard pragmatique. Pour se référer au Moyen Âge et aux courants de pensée qui y étaient débattus, nous pouvons certainement voir, dans cet attrait prononcé pour la matière et les détails, le résultat de la prédominance actuelle du nominalisme sur le réalisme. Cela se situe au niveau de la fameuse querelle des universaux, tant disputés par la scolastique.

méthodes de conservation employées actuellement. La cathédrale doit rester identique à ce qu'elle est, comme un témoin d'une époque passée. Il n'est plus question d'ajouter des parties nouvelles. En général, nous pouvons estimer que depuis la seconde guerre mondiale, à part quelques malheureuses interventions, il n'y a plus lieu de changer quoi que ce soit à l'aspect que nous présente la cathédrale depuis ce temps. La dérestauration ne devrait, par ailleurs, et fort heureusement, plus être pratiquée¹⁰⁷. En somme, nous pouvons considérer, comme Marcel Proust en 1904¹⁰⁸, que la cathédrale meurt¹⁰⁹, mais que cette mort, ou ce changement de fonction, est fortement entamée durant cette période où l'on imite le gothique, où on le reproduit en copie conforme, et où l'on reconstruit dans le style néo-gothique¹¹⁰. Seuls l'art et la mémoire des temps du passé restent !

Finalement, ces différentes méthodes et ces concepts divergents ne font que témoigner de l'évolution de la pensée et de la conscience humaine. Cette démarche inscrit pleinement le monument dans son temps, dont les procédés ne font que représenter l'époque où ils sont appliqués. La « vérité » d'hier n'est pas la même que celle d'aujourd'hui, et celle d'aujourd'hui pas la même que celle de demain.

On met de côté l'unité générale, le tout, pour se pencher sur les détails, les traces humaines, les techniques, les aspects et les accidents, au détriment de la totalité esthétique, artistique et spirituelle.

De nos jours, le « monument cathédrale » a essentiellement une dimension mnémotique. Au début du XIX^e siècle, il avait encore, en plus de sa valeur historique¹¹¹ et de sa valeur d'usage, une valeur spirituelle. À présent, nous pouvons estimer, sans trop généraliser, que le monument a principalement une valeur d'ancienneté et une valeur d'usage. Cependant, la valeur d'usage est

¹⁰⁷ Il faut tout de même admettre, qu'au niveau de la statuaire, jusque dans les années 1980, certaines libertés ont malheureusement été accordées à des sculpteurs restaurateurs, qui ont remplacé des statues du XIX^e siècle par de nouvelles créations. Sur ce sujet, voir V. COUSQUER, *Philippe Grass...*, *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁰⁸ Marcel PROUST, *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1992 (impr. 1919, renouvelée 1947), p. 208-220.

¹⁰⁹ Selon Ruskin l'architecture du Moyen Âge n'est pas encore morte, au XIX^e siècle, alors que pour Viollet-le-Duc elle l'est bel et bien. C'est pourquoi ce dernier pense qu'il faut lui redonner vie, cf. R. RECHT, *Penser le patrimoine...*, *op. cit.*, p. 163-164.

¹¹⁰ A. HATZENBERGER, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 88.

¹¹¹ Sur la doctrine de valeur des monuments, voir A. RIEGL, *Le culte moderne des monuments...*, *op. cit.*, p. 1-129. Pour un aperçu des notions de valeurs des monuments, voir par exemple R. RECHT, « La "philosophie" du patrimoine », dans R. RECHT (dir), *Victor...*, *op. cit.*, p. 9-20, et dans le même ouvrage, Gabi DOLFF-BONEKÄMPER, « Lieux de mémoire et lieux de discorde... », *op. cit.*, p. 139-142. Également R. RECHT, *Penser le patrimoine...*, *op. cit.*, p. 101-103. Une observation intéressante encore dans Louis GRODECKI, « Tendances actuelles dans la restauration des monuments historiques », dans *Le Moyen Âge retrouvé, t. 2...*, *op. cit.*, Paris, Flammarion, 1991, p. 393-403.

réelle uniquement pour l'intérieur de l'édifice, de par sa fonction culturelle. Pour ce qui est de l'extérieur, il est évident que la valeur d'usage initiale n'est plus prise en compte, c'est-à-dire, sa fonction eschatologique et anagogique, provoquée par le sens et la beauté des images, et la dynamique architecturale de la cathédrale. La raison première se trouve dans le fait que le monument a changé de fonction, et qu'il devient avant tout un objet de mémoire, d'étude historique et archéologique, en restant néanmoins un lieu de délectation artistique et de contemplation esthétique : devenant petit à petit un musée à ciel ouvert.



Fig. 1 : Stienne, modèles de statues avec pinacle, à échelle 1/2.
Photo : V. Cousquer.



Fig. 2 : Stienne, portrait en médaillon sur marbre, de F. Schmitz.
Photo : V. Cousquer.



Fig. 3 : Klem, l'artiste, en blouse claire, et un praticien devant un projet du musicien pour le grand gable. © Fondation de l'OND.



Fig. 4 : Riedel, galerie des apôtres avec Christ en mandorle et anges musiciens.
© Fondation de l'OND.