

Notre-Dame vue par les peintres

Maryvonne de Saint Pulgent

Notre-Dame vue par les peintres

Maryvonne de Saint Pulgent

Couverture :
Maximilien Luce (1858-1941)
Le Quai Saint Michel et Notre-Dame de Paris (détail), 1901
Huile sur toile, 73 x 60,5 cm
Paris, musée d'Orsay

Dos de couverture :
Johan Barthold Jongkind (1819-1891)
La Seine et Notre-Dame de Paris, 1864
Huile sur toile, 42 x 56,5 cm
Paris, musée d'Orsay

© Éditions des Falaises, 2024
16, avenue des Quatre-Cantons - 76000 Rouen
www.editionsdesfalaises.fr

ÉDITIONS DES FALAISES





Augustinus Patricius Piccolomini
Pontificale Romanum, pars. II.
Exemplaire de Jean II de Mauléon, évêque de
Saint-Bertrand de Comminges, enluminé par Noël
Bellemare (mort vers 1546), 1523-1525
Paris, Bibliothèque nationale de France
© Bnf

Si Notre-Dame de Paris est célébrée par les textes, dès le début de sa construction, pour l'audace de son architecture qui combine une extraordinaire élévation de ses voûtes et de vastes dimensions au sol et fait dire en 1177 à Robert de Torigni, un des abbés bâtisseurs du Mont-Saint-Michel, que « si l'on parvient à l'achever », « il n'y en aura aucune autre de ce côté des monts qui puisse lui être comparée », c'est seulement au début du XV^e siècle qu'elle devient une icône picturale et s'impose dans l'imagerie médiévale parisienne, jusqu'à figurer dans vingt pour cent des vues de la capitale peintes jusqu'au XVI^e siècle. Pour orner les livres d'heures et autres ouvrages de dévotion que leur commandent princes, prélats et dignitaires, de grands enlumineurs français ou flamands comme les frères Limbourg, Jean Fouquet, le Maître du Froissart de Commynes, le Maître de Boucicaud et

au XVI^e siècle, Noël Bellemare, s'empare de sa silhouette immédiatement reconnaissable, de son élégante façade à trois registres et trois travées, ornée de la toute première galerie des Rois de l'histoire de l'architecture et, plus rarement, de sa nef élancée ou des riches sculptures de ses portails.

Premier atout pour ces imagiers, Notre-Dame est immédiatement identifiable par ses deux tours carrées en terrasse, qui suffisent à caractériser Paris et, par extension, le royaume de France et l'ancienneté de sa christianisation et de son soutien à la catholicité. La capitale avait en effet été choisie par Clovis comme lieu de sa sépulture et sa cathédrale était alors réputée fondée par Charlemagne, premier titulaire de la couronne du Saint Empire romain – une légende reprise en 1831 par Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*. C'est le parti choisi par Jean Fouquet dans *La Dextre*

de Dieu chassant les démons, une des 47 enluminures subsistantes du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier*, composé entre 1452 et 1460 pour le trésorier du roi Charles VII : on y voit des fidèles en prière sur la rive gauche de la Seine, devant une vue panoramique de l'Île de la Cité dominée par Notre-Dame et ses tours, d'où s'éloignent les démons chassés par une main d'or surgie des nuées. Également présente, dans le même manuscrit, par ses tours en arrière-plan de *La Décolation de saint Jacques le Majeur* et par les hauts piliers et les voûtes en ogives de sa nef dans *Saint Vrain exorcisant les possédés*, Notre-Dame s'invite aussi dans *La Déploration du Christ*, cette fois par son chevet ceinturé d'arcs-boutants, image tout aussi emblématique de la cathédrale parisienne.

Cependant, les frères Limbourg avaient, dès les années 1410, dans *La Rencontre des Mages des Très Riches Heures du duc de Berry*, précédé Jean Fouquet dans l'utilisation des tours de Notre-Dame comme emblèmes de Paris en tant que ville sainte, évoquant cette fois Jérusalem. Et la sainteté de la cathédrale

parisienne explique de même le choix fait vers 1523 par Noël Bellemare de sa façade occidentale, avec ses trois portails, ses deux tours encadrant la flèche du transept et les deux galeries des Rois et de la Vierge, pour illustrer le rituel de consécration des églises dans l'exemplaire de l'évêque Jean II de Mauléon, du *Pontificale Romanum* d'Agostino Patrizi Piccolomini, livre liturgique de l'église romaine. Dès le XVI^e siècle cependant, Notre-Dame incarne un autre Paris, celui de la civilisation des plaisirs dont il devient peu à peu la capitale sous François I^{er} : dans un tableau de l'école flamande des années 1530, *L'Enfant prodigue chez les courtisanes*, une vue de l'Île de la Cité surplombée par ses tours, son chevet et sa flèche gothique sert de fond à une scène galante célébrant les cinq sens.

Cette désacralisation s'installe sous les Bourbons, qui font de Notre-Dame un lieu de célébration du pouvoir royal où se fêtent les victoires des armes françaises, les naissances de dauphins et les mariages dynastiques, et où se tiennent aussi les funérailles de princes et de grands serviteurs de l'État, Pre-

miers ministres ou maréchaux de France, dûment immortalisées par la gravure. Ainsi des funérailles de la dauphine Marie-Thérèse d'Espagne, belle-fille de Louis XV, morte à 20 ans en 1746 et enterrée à Saint-Denis, mais dont la pompe funèbre est d'abord célébrée à Notre-Dame. Charles-Nicolas Cochin le fils en grave une estampe célèbre, qui restitue l'ambiance théâtrale donnée à la cathédrale lors de ces cérémonies fastueuses, où l'architecture est masquée par des draperies et des praticables permettant d'accueillir courtisans et hauts dignitaires du royaume. Cette théâtralisation est favorisée par l'extraordinaire élévation de la nef, qui permet aussi d'y exposer les « Mays », ces grands tableaux religieux offerts annuellement à la cathédrale par les orfèvres parisiens, entre 1630 et 1708 : ainsi constituée en galerie promotionnelle de la grande peinture sacrée française, Notre-Dame est à la veille de la Révolution un lieu de déambulation élégante, où le culte est relégué derrière la clôture du chœur, comme le montre Jean-François Delpechin en 1789 dans sa *Vue intérieure de Notre-*

Dame. Mais sa silhouette inimitable continue de fasciner les peintres classiques, qui privilégient désormais la vue de son chevet, plus dégagée que celle de sa façade, encore masquée par un enchevêtrement de bâtiments d'où n'émergent que ses tours carrées, et qui la montrent campée entre les deux bras de la Seine, situation unique pour une cathédrale et qui flatte le goût du XVIII^e siècle pour le paysage pittoresque. Cette perspective est celle choisie vers 1730 par Jacques Rigaud dans sa *Vue Particulière de Paris, depuis Notre-Dame jusques au Pont de la Tournelle*, une des eaux-fortes colorées commandées par le cabinet royal des dessins pour illustrer la politique architecturale de la monarchie.

La Révolution tente d'annexer la cathédrale à sa politique de laïcisation du culte, en y organisant des fêtes civiques et notamment celle de la déesse Raison du 10 novembre 1793, immédiatement popularisée par une eau-forte, restée anonyme puis représentée en 1878 comme une bacchanale sacrilège par le peintre bonapartiste Charles-Louis Müller. Bonaparte la réta-



Jean Fouquet (v. 1420-v. 1481)
La Déploration du Christ
 Enluminure extraite des *Heures d'Étienne Chevalier*, détrempe et feuille d'or sur parchemin, vers 1452-1460
 Chantilly, musée Condé
 © GrandPalaisRmn (Domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda

blit dès 1802 dans son rôle de sanctuaire national, en y célébrant la signature du Concordat et l'ordination d'une promotion d'évêques, nommée conjointement par le pape et le Premier Consul, chargée de rétablir le culte catholique. Mais c'est le Sacre de Napoléon qui parachève en 1804 la réintégration de Notre-Dame dans le roman national et dans la grande peinture d'histoire, grâce au tableau éponyme de Jacques-Louis David.

Le XIX^e siècle est celui où s'ébauche une nouvelle vision picturale de la cathédrale parisienne, transfigurée en 1831 par Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, dont l'énorme succès fait du sanctuaire gothique un personnage littéraire et le charge de rêve, d'éso-térisme et de passions. A la même époque, les chefs romantiques, dont Chateaubriand, Hugo et Balzac, réhabilitent Rabelais, ce « Homère bouffon » (Charles Nodier) dont le *Gargantua* (1534-1535) avait déjà

Jean Fouquet (v. 1420-v. 1481)
La Dextre de Dieu chassant les démons
 Enluminure extraite des *Heures d'Étienne Chevalier*, détrempe et feuille d'or sur parchemin, vers 1452-1460
 New-York, Metropolitan Museum of Arts



associé la cathédrale parisienne à des aventures romanesques : l'édition illustrée alors en plein essor s'empare de la geste rabelaisienne et après Gustave Doré (en 1854 puis en 1873), le caricaturiste Albert Robida croque vers 1885 *Gargantua feut contrainct soy reposer suz les tours de Nostre-Dame*, où la taille du géant étalonne celle de Notre-Dame.

Certes, Corot continue, dans ses vues de Paris du premier tiers du XIX^e siècle, d'utiliser Notre-Dame et ses tours comme le faisaient les vues parisiennes du XVIII^e siècle, pour situer le paysage des bords de Seine, le vrai sujet étant le fleuve, ses quais et ses ponts. Mais en 1835 l'architecte italien Domenico Ferri, scénographe et peintre « védutiste », pense manifestement à la scène du roman de Hugo où s'affrontent Quasimodo et les truands lorsqu'il peint la façade occidentale de Notre-Dame, vue depuis son parvis, en magnifiant son aspect formidable selon un

angle repris à l'identique quarante ans plus tard dans l'*Attaque de Notre-Dame* de François-Nicolas Chiffart, une des illustrations de l'édition 1876-1877 de *Notre-Dame de Paris*.

Pour sa part, Delacroix, icône de la peinture romantique, avait dès 1830 abandonné le style descriptif avec *La Liberté guidant le peuple*, qui campe le sanctuaire en acteur des Trois Glorieuses, environné de la fumée des fusils et sommé du drapeau tricolore, hissé le 28 juillet sur l'une de ses tours par les insurgés, mais peint sous un angle impossible à voir depuis la rive droite où Delacroix situe sa barricade : Notre-Dame est ainsi identifiée au peuple et à la liberté, comme dans le roman de Hugo paru l'année suivante.

Le triomphe littéraire de *Notre-Dame de Paris* et sa dénonciation de l'état d'abandon de la cathédrale décident Louis-Philippe à investir dans sa restauration et à utiliser son aura pour conforter sa dynastie, en y célébrant notamment le baptême de son petit-fils, avec un faste digne de la monarchie bourbonienne

qui masque mal le délabrement du sanctuaire. L'évènement est minutieusement aquarellé en 1841 par Viollet-le-Duc, avec un luxe de détails architecturaux digne du futur attributaire du chantier de restauration. On retrouve le même souci documentaire dans *Le Chevet de Notre-Dame, vu du quai de la Tournelle*, peint par Émile Harrouart en 1860, où l'édifice, exalté dans ses proportions gigantesques, tient cette fois le centre du tableau, preuve qu'il n'est plus seulement un élément du paysage, mais le sujet de l'œuvre, comme chez Hugo : un parti adopté ensuite par la plupart des peintres de Notre-Dame.

La fortune picturale de Notre-Dame ne prend toutefois son essor qu'après la restauration de Viollet-le-Duc et l'aménagement de l'Île de la Cité par Haussmann. Viollet-le-Duc lui restitue sa flèche et la statuaire de sa façade, toutes deux disparues pendant la Révolution. Haussmann dégage son parvis et son flanc sud jusqu'à la Seine, permettant la vue depuis la rive gauche, masquée jusque-là par les bâtiments

de l'hospice des Enfants Trouvés et de l'Hôtel-Dieu, démolis puis reconstruits au nord de la cathédrale entre 1867 et 1878. On mesure l'impact visuel des anciens édifices sur Notre-Dame dans une huile attribuée à Daumier, *La Vue du Pont Saint-Michel de l'Hôtel Dieu à Paris, avec l'effigie de Notre-Dame à l'arrière-plan* (1830-1835) et dans les vues de la Seine et de ses ponts, que Jongkind peint à partir de 1848 : *Le Pont Neuf, Notre-Dame de Paris vue du quai Saint-Michel avec le Petit Pont, Notre-Dame au clair de lune*, et *La Seine et Notre-Dame de Paris* (1864) où la perspective plus large permet cette fois d'apercevoir la nouvelle façade, dans laquelle s'encadre la flèche de 1859, mais pas les arcs-boutants, toujours cachés par l'Hôtel-Dieu.

Complétée par le triplement du parvis vers l'ouest, par la destruction du quartier médiéval et des églises sur le flanc nord et par la création de jardins et de quais le long du bras sud de la Seine, l'intervention d'Haussmann campe Notre-Dame à proximité du

fleuve, comme accroupie entre ses arcs-boutants, et permet de la « regarder de travers », comme le dit Prévert en 1951 dans sa *Chanson de la Seine* : image et perspective qui en font la muse des avant-gardes picturales, impressionnisme, pointillisme, Nabis, fauvisme, école de Paris, cubisme, surréalisme, expressionnisme, et même réalisme américain et peinture métaphysique italienne. Par ailleurs, le tourisme en plein essor qui déferle sur Paris et sa cathédrale s'empare de celle-ci pour ses « souvenirs de Paris » et elle concurrence Montmartre et la place du Tertre dans la « peinture chromo ».

Systematiquement présente chez les Français Maximilien Luce (1901), Henri Matisse (1902), Albert Marquet (1902 et 1928), Albert Lebourg (1905 et 1928), Francis Picabia (1906 et 1908), Paul Signac (1925 et 1934) ou encore Bernard Buffet, la vue dégagée depuis la rive gauche inspire également les Américains Childe Hassam (1888) et Edward Hopper (1907), l'Anglais Terrick Williams (1914), l'Espagnol

Pablo Picasso (1954) et l'Italien Giorgio de Chirico (1962).

Le grand parvis permet à Luce de le peupler d'une foule dense et affairée (*Notre-Dame vue du quai Saint-Michel*, 1901), à Matisse de surligner son parallélisme avec le fleuve (*Notre-Dame, une fin d'après-midi*, 1902) et à Marquet d'horizontaliser sa *Vue de Notre-Dame sous la neige* (1902). Il donne aussi à Maurice Utrillo le recul nécessaire pour son *Notre-Dame* (1909), où la façade et ses tours sont traitées comme un vitrail expressionniste. Pour sa part, Paul Helleu centre son *Intérieur de la cathédrale Notre-Dame de Paris* (1892) sur une des deux grandes roses latérales, merveilles du vitrail médiéval.

La monumentalité de la flèche de Viollet-le-Duc change aussi le regard des peintres sur Notre-Dame : Robert Delaunay en fait un sujet en soi dans sa *Flèche* de 1909 et elle forme désormais, avec les

tours, la trilogie de motifs permettant de repérer la cathédrale dans le lointain sous les pinceaux de Frank Boggs (*Quai de Seine, Paris au clair de lune*, 1898) et du Douanier Rousseau, qui la grandit encore (*Notre-Dame vue du quai Henri-IV*, 1909), comme sous celui de Marc Chagall (*Autoportrait*, 1959-1968), qui lui greffe un arbre effleurant le ciel dans son *Notre-Dame et la tour Eiffel* (1960). Seul Matisse l'ignore et même l'efface, tant en 1902 qu'en 1914, dans son étonnante *Vue de Notre-Dame de Paris*, réduite au profil de ses deux tours accolées dans un cube.

La même trilogie permet d'identifier Notre-Dame dans les tableaux fin de siècle d'Henri Gervex (*Le Panorama du siècle*, 1889) et William Bouguereau (*La Bohémienne*, 1890), qui perpétuent la tradition d'en faire la métaphore de la France et de sa capitale, alors au centre de la culture occidentale.



Jean Fouquet (v. 1420-v. 1481)
Saint Vrain exorcisant les possédés
Enluminure extraite des *Heures d'Étienne Chevalier*, détrempe et feuille d'or sur parchemin, vers 1452-1460
Paris, musée Marmottan-Monet
© Christian Baraja

« Comme ils arrivaient au pont Saint-Louis, il dût lui nommer Notre-Dame qu'elle ne reconnaissait pas, vue ainsi du chevet, colossale et accroupie entre ses arcs-boutants, pareils à des pattes au repos, dominée par la double tête de ses tours, au-dessus de sa longue échine de monstre. »

Emile Zola, « L'Œuvre », 1886



Jacques Rigaud (1680-1754)

Autre vue Particulière de Paris depuis Notre-Dame jusques au Pont de la Tournelle
Planche 21 de *Villes, châteaux et Maisons royales*, vers 1730, eau-forte, burin, 24,7 x 49,2 cm,
plaque de cuivre conservée à Paris, musée du Louvre

© GrandPalaisRmn / image GrandPalaisRmn



Charles-Nicolas Cochin le fils (1715-1790)
Pompe funèbre de Marie-Thérèse d'Espagne, dauphine de France, en l'église de Notre-Dame de Paris, le XXIV novembre M.D.C.C.XLVI, 1746
 Estampe en taille douce, 50,4 x 38,7 cm
 Paris, Bibliothèque nationale de France

L'estampe est centrée sur le catafalque monumental placé au milieu de la nef et gardé par le roi d'armes et ses quatre hérauts placés aux angles, qui reçoit pendant le *De profundis* final les aspersiones et encensements rituels. Conçu par les frères Slodtz, sculpteurs et dessinateurs d'origine flamande qui fournissaient alors les décors éphémères des célébrations royales, il « représente » par son décor allégorique la défunte, dont il est le substitut symbolique et il contient son cénotaphe élevé sur cinq degrés, conformément à son rang de dauphine de France.

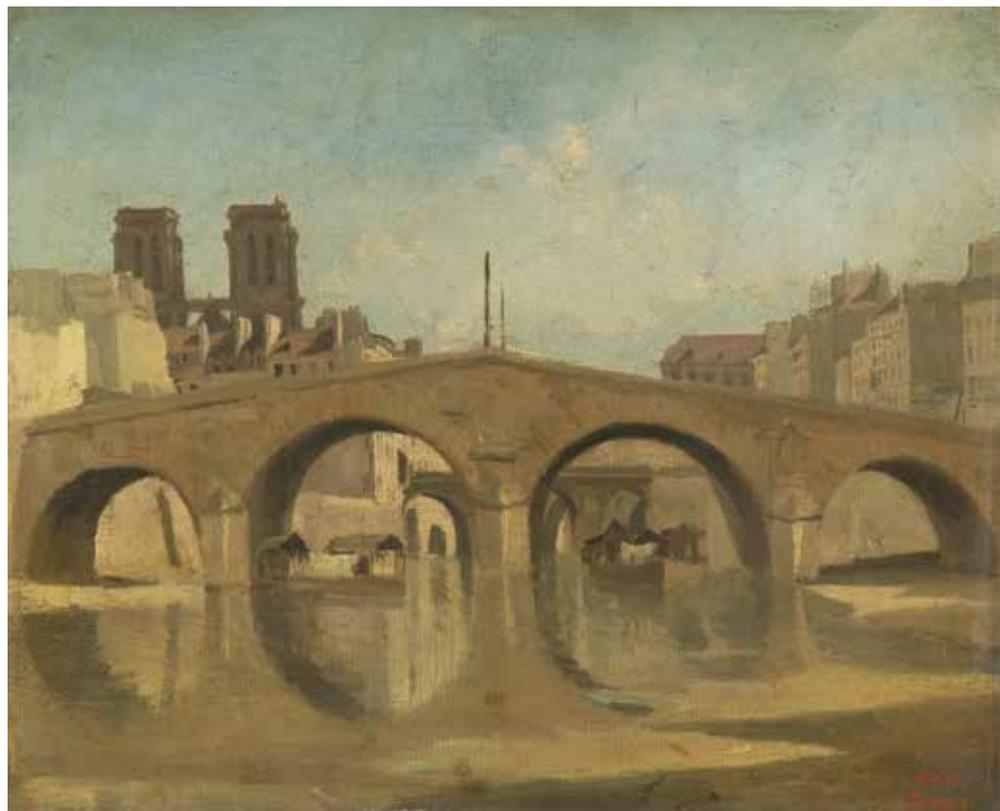
Jean-François Depelchin (1770-1835)
Vue intérieure de Notre-Dame, en 1789, 1789
 Huile sur panneau, 43 x 54 cm
 Paris, musée Carnavalet
 CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris



« Que c'est grand ! Que c'est beau ! Quel relief ont tous ces ornements ! Quelle vérité ! Ce n'est pas une peinture. On vit, on marche, on parle dans ce tableau », s'écrie Napoléon devant l'œuvre riche de 200 personnages où David ne représente pas le sacre du nouveau César, qui a coiffé tout seul la couronne de Charlemagne, ni son onction par Pie VII requis à Notre-Dame pour ce seul office, mais le couronnement par lui-même de son épouse, dans une composition rappelant celle du *Couronnement de Marie de Médicis* de Rubens (1625). Transformée en temple antique par un décor de piliers en carton et faux marbre et habillée de tentures de soie et de velours brodées d'abeilles, de lauriers et d'aigles, la cathédrale est peinte avec son tout nouveau maître-autel et la *Pietà* de Nicolas Coustou placée en surplomb de la scène, qui semble bénir le couple impérial.

Jacques-Louis David (1748-1825)
*Sacre de l'empereur Napoléon I^{er} et couronnement de l'impératrice Joséphine
dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804*, 1806-1807
Huile sur toile, 621 x 979 cm
Paris, musée du Louvre





Camille Corot (1796-1875)
Paris, le Vieux Pont Saint-Michel, 1823-1824
Huile sur papier vergé sur papier marouflé sur toile, 25 x 30,5 cm
Beauvais, musée de l'Oise



Camille Corot (1796-1875)
Le Quai des Orfèvres et le Pont Saint-Michel, 1833
Huile sur papier marouflé sur toile, 74 x 91 cm
Paris, musée Carnavalet
CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris

« J'ai entrepris un sujet moderne, une barricade, et si je n'ai pas vaincu pour la patrie, au moins peindrai-je pour elle. »

Delacroix à son frère, octobre 1830

« Quand Delacroix eut vu flotter sur Notre-Dame le drapeau aux trois couleurs, quand il reconnut, lui le fanatique de l'Empire... l'étendard de l'Empire, il n'y tint plus : l'enthousiasme prit la place de la peur, et il glorifia ce peuple qui, d'abord, l'avait effrayé. »

Alexandre Dumas, *Causerie sur Delacroix*, le 10 décembre 1864

Eugène Delacroix (1798-1863)
La Liberté guidant le peuple, 1830
Huile sur toile, 260 x 325 cm
Paris, musée du Louvre



« Les décorations du signor Ferri, quoique très-magnifiques pour le Théâtre Italien, ont cependant des fraternités un peu trop sensibles avec les papiers peints des salles à manger », persifle Théophile Gautier le 5 mars 1838 dans son feuilleton dramatique, tout en reconnaissant au scénographe attiré des Italiens entre 1829 et 1851, à propos de son décor pour *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, un certain don pour l'« effet de clair de lune » et de réelles qualités techniques. On les voit à l'œuvre dans le clair-obscur très « hugolien » de cette vue de Notre-Dame, dramatisée par les effets de lumière et d'ombre qui ont fait comparer Ferri à Turner.

Domenico Ferri (1795-1878)
Vue du parvis de Notre-Dame, vers 1835
Huile sur toile, 40 x 55 cm
Paris, musée Carnavalet
CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris



Exposée comme une œuvre de Daumier à la Bibliothèque nationale en 1958, la toile offre une vue rare de la cathédrale, prise en contre-plongée depuis la berge sud sous le pont Saint-Michel, avant la reconstruction de ce dernier en 1857 : seules les tours émergent au-dessus des bâtiments de l'Hôtel-Dieu, alors encore dans leur état d'origine, achevé au XVII^e siècle. Pêcheurs et badauds restituent l'ambiance populaire du quartier, avant son « assainissement » par Haussmann.

Attribuée à Honoré Daumier (1808-1879)
*La Vue du Pont Saint-Michel de l'Hôtel-Dieu à Paris, avec l'effigie
de la façade de Notre-Dame à l'arrière-plan*, entre 1830 et 1835
Huile sur toile, 61,1 x 45 cm
Avignon, musée Calvet

