Philippe Grass, statutaire spiritualiste du XIXe siècle : sa vie, son œuvre, ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg et la fusion des principes opposés

Vincent Cousquer

▶ **To cite this version:**

Vincent Cousquer. Philippe Grass, statutaire spiritualiste du XIXe siècle : sa vie, son œuvre, ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg et la fusion des principes opposés. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2023. Français. NNT : 2023STRAG002 . tel-04315272

HAL Id: tel-04315272
https://theses.hal.science/tel-04315272

Submitted on 30 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 519 Sciences Humaines et Sociales – Perspectives européennes

UR 3400 ARCHE (Arts, civilisation et histoire de l'Europe)

THÈSE présentée par :

Vincent COUSQUER

soutenue le : **9 mai 2023**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

Philippe Grass (1801-1876), statuaire spiritualiste du XIX^{e} siècle

Sa vie, son œuvre, ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg et la fusion des principes opposés

Volume I : Environnement et vie de l'artiste

THÈSE dirigée par :
Monsieur SCHURR Marc Carel Professeur, Université de Trèves

RAPPORTEURS :
Monsieur BARIDON Laurent Professeur, Université Lumière Lyon 2
Monsieur FLUM Thomas Professeur, Université de Franche-Comté

AUTRES MEMBRES DU JURY :
Madame RAMOS Julie Professeur, Université de Strasbourg

PHILIPPE GRASS (1801-1876), STATUAIRE SPIRITUALISTE DU XIX^{e} SIÈCLE

Sa vie, son œuvre, ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg, et la fusion des principes opposés

VOLUME I : Texte

Thèse de doctorat en Histoire de l'art

Présentée par Vincent Cousquer
Sous la direction de Monsieur le Professeur Marc Carel Schurr

Membres du jury :
Monsieur Laurent Baridon, Professeur, Lyon 2 ; Monsieur Thomas Flum, Professeur, Franche-Comté ; Madame Julie Ramos, Professeur, Strasbourg.

Université de Strasbourg
2023

À mes enfant, Élio et Mélina

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AVES	Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg
BCS	Bulletin de la cathédrale de Strasbourg
BNUS	Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg
BSACS	Bulletin de la Société des Amis de la cathédrale de Strasbourg
FOND	Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
INHA	Institut National d'Histoire de l'Art
MADS	Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
MAMCS	Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg
MBAS	Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
MHS	Musée Historique de Strasbourg
MOND	Musée de l'Œuvre Notre-Dame
OND	Œuvre Notre-Dame

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

Table des Matières…...…….…….7
Remerciements ...…….15

INTRODUCTION GÉNÉRALE...……..……...…...…...……...…….21
Cadre théorique…...……...…….……23
Problématique. ...……..29
Méthode…...……...…….…….……30
Objectif de la thèse ...…….…...…….……..36
La structure de la thèse ...…….…...…….……..36

PREMIÈRE PARTIE

L'ENVIRONNEMENT HISTORIQUE, ARTISTIQUE ET CULTUREL DE PHILIPPE GRASS, ET LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG

Introduction de la première partie ...……...……..43
Chapitre 1 **: Vie culturelle et scientifique à Strasbourg au XIX^e^ siècle**.....…..44
I. De la Monarchie de Juillet au Second Empire....……44
1. *Vie culturelle et scientifique à Strasbourg (1835-1880) à l'époque de Grass*..44
La langue .....……...……46
Architecture et urbanisme...……...……..48
Vie artistique...……..48
Les musées...……...…….50
Vie politique et sociale……...……...52
II. La sculpture à Strasbourg du Siècle des Lumières au Second Empire ..…….53
1. *La sculpture à Strasbourg au XVIII^e^ siècle*.....…...……..…….53
2. *La sculpture en Alsace au XIX^e^ siècle*…….....55

Chapitre 2. **La sculpture française au XIX^e^ siècle et la restauration des Monuments historiques**……...……..…57
I. Devenir sculpteur-statuaire au XIX^e^ siècle……...……...……..…..57

1. *L'École des Beaux-Arts* ……59
2. *Le Prix de Rome*……..……..……60
3. *Le Salon*……...……...…61
4. *Les Expositions Universelles*……...……..64
II. La conservation des Monuments historiques en France et en Alsace ...……...65
1. *Du Concordat à l'Inspection générale des Monuments historique (loi Guizot)*……..……..66
2. *Le Second Empire et la suprématie de Viollet-le-Duc*.....…….……..69
3. *La conservation des Monuments historique en Alsace (1830-1876*) .....……..70

***Chapitre 3*. La restauration des cathédrales gothiques avant l'époque de Grass**……..……74
I. Les sculptures de la cathédrale de Strasbourg au XVIII[e] siècle…….……74
II. La restauration des cathédrales jusqu'au premier quart du XIX[e] siècle……80
Une statuaire classique dans un écrin gothique ...……87
III. L'arrivée de la statuaire néogothique dans les cathédrales……..93
1. *Les galeries Goetz de la cathédrale de Strasbourg (1772-1778)*……..94
2. *L'abat-voix de la chaire de la cathédrale de Strasbourg (1822-1824)*…….97
3. Projet de réaménagement du Chœur de la cathédrale (1822-1830...)……...100

***Chapitre 4*. Les restaurations de la cathédrale de Strasbourg de 1790 à 1880, en dehors de la statuaire** ..……104
I. De la Révolution française au début de la Monarchie de Juillet ..……...104
1. *Les dommages de la Révolution française*…….....104
2. *Les travaux et les modifications à la cathédrale*.……..……108
La cathédrale devient Temple de la raison ……..….108
La flèche recouverte d'un bonnet phrygien ...……109
Installation du télégraphe…….……109
Travaux du mobilier…….109
Restauration de la statuaire...…….……109
Les travaux du chœur...……...…….……..….111
Trois nouvelles cloches...……...…….112
Une croix de mission……..…….112
II. Du début de la Monarchie de Juillet à la fin du Second Empire…….114

1. *Les travaux initiés par l'architecte Félix Fries*……114
2. *Les travaux entrepris par l'architecte Gustave Klotz*……..115
Le squelette du tympan du portail du massif occidental...……..116
L'horloge Astronomique de Schwilgué.……..……...117
Restauration des vitraux et de la rosace..…..……...117
Restauration du chœur..…….……118
Enlèvement du badigeon dans la cathédrale...……118
III. Au début du *Reichsland* (avant 1880) ...……...121
Suite des travaux entrepris par Gustave Klotz ..…….....121
Les vantaux du portail central du massif occidental...…….....121
Restauration de la tour de croisée néo-romane...…….....124
Décor de l'abside de style néo-romano-byzantin...…….....125
IV. L'Œuvre Notre-Dame au XIX[e] siècle....…….....128
1. *De la Maison de l'Œuvre Notre-Dame au Musée*…….....129
2. *Les ateliers de la cathédrale (1763-1873)*…….....130
Conclusion de la première partie ...……..……140

DEUXIÈME PARTIE

LA VIE DE L'ARTISTE

(entre Paris et Strasbourg)

Introduction de la deuxième partie ……145
***Chapitre 1* : l'Artiste, sa vie, sa formation et sa culture**……..146
I. Formation (sous la Restauration – 1814-1830)……...…….146
1. *Naissance à Wolxheim (1801)*……..146
2. *Strasbourg : l'atelier d'Ohmacht (1817-1822)*……146
3. *Paris : l'atelier de Bosio et l'École des Beaux-arts (1822-1829)*……151
Les concours préparés à l'école des Beaux-arts……...154
II. L'homme, sa culture et ses fréquentations……..156
1. *Sa physionomie et son caractère*……..156
2. *Portraits photographiques*……...159
3. *Grass et le saint-simonisme* ...…….165
Ses relations saint-simoniennes...…….……..173
Le sentiment...…….182

4. *Grass et les francs-maçons (de l'Atelier à la Loge ?)*…….190

Chapitre 2 **: Paris et les œuvres d'inspiration antique**……194
I. "Carrière parisienne" (1831-1873) et les premiers concours officiels……..194
1. *Ses débuts d'artiste sous la Monarchie de Juillet (1831-1835)*……...194
2. *Les Salons à Paris (1831-1873)*……..…..196
Les Salons de Grass avec ses compatriotes statuaires alsaciens…….…….201
André Friedrich et Frédéric Kirstein (1834-1842)…….202
Auguste Bartholdi (1857-1873)...……204
3. *Vie à Paris*……208
Les fréquentations de Grass à Paris...…….212
4. *La « Mansarde », atelier de Grass à Paris (1831-1875)*…..……...…….223

Chapitre 3 **: Strasbourg et les œuvres d'inspiration religieuse et intime** 229
I. Carrière strasbourgeoise (1836-1876) ..…….……..229
1. *Grass devient restaurateur de la cathédrale*…..……230
2. *Les Salons de la Société des Amis des Arts (1840-1870)*…..…….234
3. *Ses travaux à Strasbourg*...…….…….238
4. *Vie à Strasbourg*……..239
5. *Vie à Wolxheim (la maison familiale)*…...…….243
II. L'atelier de Grass à la cathédrale de Strasbourg (« sa cellule »)..…….…….247
1. *La place du statuaire dans l'atelier*..…….……..…247
2. *L'organisation de l'atelier : Grass et ses aides Stienne et Werling*...……248
3. *Emplacement de l'atelier du statuaire*...……...…….262
Ancienne Loge des bâtisseurs (De la Loge à l'Atelier)…...……...262
Atelier rue Brulée ? 263
Atelier derrière la galerie Goetz, « un modeste atelier »……..…….264
Transformation des galeries Goetz et déménagement des ateliers.....……..271
Atelier rue du Château, « usine de l'idéal »…….……275
4. *Pratique de l'atelier : Techniques et matériaux*…...……..283
La phase de conception……...…..……283
L'exécution……....……..289
Technique de restauration de la sculpture……....……295
5. *Représentations de Grass dans son atelier*…….....……..298

6. *Le rôle du statuaire de la cathédrale*……...301
Conclusion de la deuxième partie…….303
Résumé

VOLUME II

TROISIÈME PARTIE

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE ET STYLISTIQUE DE L'ŒUVRE

Grass, « un sculpteur spiritualiste du XIX^e^ siècle »

Introduction de la troisième partie……...307
Chapitre 1 **: Grass un sculpteur de la génération romantique et la fusion des principes opposés**……308
Introduction...……..……..308
I. Grass un sculpteur spiritualiste du XIX^e^ siècle...…….316
II. Grass et la dichotomie *a priori* entre le néo-classicisme et le romantisme….340
1. *Grass statuaire néo-classique : « un Phidias alsacien »*…...…….340
2. *Grass statuaire romantique : « élévation de sentiment »*…...……346
III. Grass et l'esprit du *juste milieu* ou la volonté de synthèse……353
1. *Icare essayant ses ailes (1831)*…….……..……365
2. *Le Prisonnier de Chillon (1834)*……..……..382
3. *Le Centaure Nessus (1833)*……...……..394
4. *Suzanne surprise au bain (1834)*……...…….398
5. *La Jeune Bretonne (1839)*…..…..……409
6. *Les fils de Niobé (1846)*...…..……..……...417
7. *Le Penseur (1848)*……...……425
8. *Le Moissonneur (1858)*……...……429
9. *Le Général Kléber (1840)*……...……434
10. *La Réunion de l'Alsace à la France (1848)*……...……...458
11. *Allégorie de Strasbourg pour l'inauguration de la ligne de chemin de fer Strasbourg-Paris (1852)*……..……464
12. *Amour et Psyché (1867)*……...…….466
IV. Une synthèse entre l'idéal et le naturel : « *la ressemblance physique et l'expression morale de ses modèles* »…..……..475

Les portraits, ou le "plutarquisme" alsacien……..……..……475
Les médaillons…..……..…….483
Les bustes...……..…….496
V. La sculpture religieuse……510
1. *La Vierge douloureuse (1870) – Mater Dolorosa*..……511
2. *Ange sur sa pierre tombale (1837)*...……...……...514
3. *Christ à la colonne* ..……...……...516
4. *Pietà* ...…..……...…..…….521
5. *Portrait du Christ (1870)*…...……...……524

Chapitre 2 **: Grass restaurateur de la cathédrale de Strasbourg et l'harmonisation des contraires**……..532
I. Grass et l'harmonisation des contraires…..…….……534
II. Grass et la restauration d'un état inexistant au Moyen Âge……542
1. *Créations de statues* ex nihilo *à l'intérieur de la cathédrale, en harmonie avec le style de la partie restaurée*...…..…….……...542
Les statues de la chapelle Saint-Laurent et le *saint Florent* pour la chapelle Sainte-Catherine……..542
Un essai de polychromie……..……..558
2. *Restauration de statues en harmonie avec un plan médiéval de la cathédrale*……..564
Les statues du Jugement Dernier pour le beffroi...…….564
Anges musiciens et Christ en mandorle de la galerie des apôtres..……569
3. *Restauration de statues en harmonie avec les vitraux de la cathédrale*……..575
Les statues d'évêques du massif occidental...…...…….575
Les statues équestres du massif occidental…...…...……..581
4. *Restitution* ex nihilo *de statues de la cathédrale*…….601
La Vierge du trumeau et de la Maison de l'OND.....601

Chapitre 3 **: Erwin et la manifestation de la fusion des principes opposés**…611
II. Grass et l'expression du romantisme à la cathédrale (le style troubadour) 614
1. *L'image de maître Erwin (un modèle type pour la représentation d'Erwin)*.....614
Les statues d'*Erwin* de *Sabine* et de *Werner*..……619

La statue d'*Erwin* par Kirstein remplacée par celle de Grass..……..626
Projet d'un monument à Erwin par Grass, place du Château..……..628
Représentation du mythe d'Erwin, par Friedrich……..…….643
La statue de *Jean Hültz*, par Friedrich...…….646
Mise en œuvre de la statue d'*Erwin* par Grass..…...…….648
Aspect stylistique et gestuelle d'Erwin par Grass.....……649
Erwin à l'image de Dante ? : Erwin de Dante de l'architecture..…….....669
2. *La statuaire Sabine et le prolongement du mythe d'Erwin de Steinbach*……680
Sabine et l'alliance du gothique et de l'antique..……...684
Projet d'enlèvement des statues de *Sabine*, d'*Erwin* et de *Jean Hültz*..……689
État actuel de la statue de *Sabine*....…….690
3. *Les représentations d'Erwin et la franc-maçonnerie*...……...692

Chapitre 4 : **Les principes de restauration des statues de la cathédrale de 1800 à 1880**...…...……...709
I. Le principe de restauration des statues de la cathédrale avant Grass (1800-1833) ……..……710
1. *Malade et Vallastre : transcender la statuaire gothique*...…….710
2. *La polarité des formes en harmonie avec les sculptures médiévales*..……...711
Quelques considérations sur la désignation des *catégories esthétiques*.……...726
II. Le principe de restauration des statues de la cathédrale par Grass (1835-1876) : améliorer la statuaire gothique…..……..…….740
1. *Grass un sculpteur néogothique ?*.....740
2. *Grass et l'harmonie de style ou l'unité de style ?* 761
3. *Grass et un syncrétisme entre les deux pôles ?*.....774
Conclusion de la troisième partie .……..……..802

CONCLUSION GÉNÉRALE .……..……...808
Synthèse de l'argumentaire……...808
Définition stylistique de l'œuvre de Grass……...812
Études antérieures sur l'artiste…….817
Définition de son principe de restauration ..……...819
Les raisons de l'oubli de Grass…….833
Les limites des recherches dans ce travail ..……835

Perspectives et approfondissements…….836
Pour aller plus loin : quelques considérations sur les principes de restauration présents et àvenir……..……...……838

Index des noms de personnes…….……..…….855
Résumé

VOLUME III

CATALOGUE RAISONÉ ……...870
Introduction du catalogue raisoné....……872
1. *Maquettes, projets de monuments et statuettes*...……872
2. *Statues monumentales.*……875
Maquettes, projet de monuments et statuettes ...……878
Portraits...……...……889
1. *Médaillons*...……889
2. *Bustes*..……...……...……905
Œuvres à caractère chrétien...……...……...……939
Statues…..……...……942
Cathédrale de Strasbourg...……...……...…957
Maison de l'Œuvre Notre-Dame...……...……..982
Opéra du Rhin...……...……...……984

Œuvres de Grass acceptées ou refusées aux Salons de 1831 à 1876 ….……987
Œuvres de Grass présentées aux Expositions universelles…..……...…991
Œuvres de Grass exposées aux Salons de la Sociétés des Amis des Arts de Strasbourg de 1840 à 1870…….....……992

PLANCHES……..……...……...994

ANNEXES……...…….…….1230
1. Les destructions de la cathédrale pendant la guerre prussienne (Klotz, 1870) ...…..……..1232
2. La Légion d'Honneur (1865)..…….1234
3. Poèmes d'Édouard Schuré : « Le rêve d'Erwin » et « Sabine sculptrice »..1239

4. Poème d'Alphonse Pick à la mémoire de Philippe Grass.....……..……1246
5. Restauration des œuvres de Grass détruites en 1870.....……1248
6. Ventes des œuvres de Grass après sa mort...…….……1252
7. Hommages posthumes …....…....……1252

Bibliographie et Sources...……1257
Bibliographie……1259
Sources……..…1311
Résumé

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Monsieur Marc Carel Schurr, actuellement professeur d'histoire de l'art à l'Université de Trêves, pour ses conseils, sa bienveillance et le soutien qu'il m'a témoignés. Également Madame le professeur Christine Peltre, qui a su me donner des conseils profitables au début de ma recherche.

Je souhaite remercier Madame le professeur Julie Ramos, et Messieurs les professeurs Laurent Baridon et Thomas Flum d'avoir accepté de siéger dans le jury.

Je suis également reconnaissant envers Monsieur Martial Guédron, professeurs d'Histoire de l'art à l'Université de Strasbourg, qui a éveillé mon intérêt pour l'historiographie de l'histoire de l'art, durant ses cours de Master II.

Mes remerciements s'adressent également à toutes les personnes des institutions culturelles et autres, qui ont bien voulu m'ouvrir leur porte, afin de mener à bien cette étude : M. Dominique Jacquot et surtout Mme Céline Marcle du musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Mme Christine Spéroni, Mme Barbara Gatineau, M. Mathieu Bertola et Mme Catherine Paulus, du service de documentation et de photographie des Musées de la ville de Strasbourg, Mme Monique Fuchs et Mme Sylviane Hatterer, du musée Historique de Strasbourg, M. Florian Siffer, du Cabinet des Estampes et des dessins de Strasbourg, M. Benoît Jordan des Archives Municipales, M. Grégory Oswald, du Musée de la Chartreuse de Molsheim, Mme Cécile Dupeux, du Musée de l'Œuvre Notre-Dame, M. Franck Knoery, de la bibliothèque des musées de Strasbourg, M. Louis Schlaëfli du Grand Séminaire, M. Éric Burst (1966-2016) ancien président de l'IRDERM à Colmar, Mme Cyrielle Durox, Mme Mélanie Thomas et M. Frédéric Jeanjean du musée de Morlaix, Mme Nadège Taureaux, du service inventaire du patrimoine (pour Andlau) et Mme Colette Marsan, de l'église Saint-Séverin à Paris ainsi que MM. Jean Sibilia et Gilbert Vicente de la Faculté de médecine de Strasbourg.

Je remercie également, M. François Pétry, M. Pascal Jung, M. Jean Klotz, Mme Marie-Françoise Bastit-Lesourd, M. Jean Tourneur.

Je suis également infiniment redevable envers Roselyne Waller qui a accepté de me relire et réviser la plus grande partie du texte dans un temps limité, ainsi qu'à Jean-François Collinet, Sylviane Cousquer et Aurélie Mona qui ont accepté de relire des passages conséquents. Je remercie également Solenne Federici et Olivier Adcock, grâce à Nicolas Schaeffer, pour la traduction en anglais du résumé de la quatrième de couverture.

Mes remerciements s'adressent aussi, à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, à Éric Fischer, Sandrine Ruef, Sabine Bengel, Sonia Zilli, Andréa Astégiano, Clément Kehletter, René Wagner (1943-2008), et surtout Albert Martz, Nathalie Masson, Vincent Munio, Aymeric Zabollone, Mathieu Baud et Pierre Beaugey, pour leur soutien moralindéfectible durant ces longues années de recherche et de doutes et auxquels je témoigne toute ma sympathie. Je fais également une mention complémentaire aux anciens directeurs de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame qui ont cru en moi : Mme Catherine Albwachs, M. Alain Kuntzmann et M. Christophe Boule.

De même, je témoigne ma profonde reconnaissance envers mes anciens professeurs de l'École Michaël : Denis Turillon, Jean-François Pillon et Odile Roedel.

Enfin, je remercie chaleureusement ceux de ma famille qui ont su éveiller en moi l'intérêt pour l'art et son histoire, en particulier mon père Bruno, mon parrain Rémy Wyss (1931-2015) et mon grand-père Denis Devaris (Διονύσιος Δεβαρης). Ma mère Danaé et mes frères Louis et Jacques y ont sans doute également leur part de responsabilité. Je n'oublie pas non plus mes grands-mères, Dominique Pahud-Wyss (1935-2018) et Jeanne Lefort-Cousquer (1919-2013), qui m'ont donné l'environnement affectif nécessaire à la construction de soi. Mes plus profonds remerciements s'adressent toutefois à ma chère Aurélie Mona, et à nos enfants Élio et Mélina, pour avoir supporté ces longues périodes d'isolement et les nombreux sacrifices utiles à l'élaboration de cette thèse.

PHILIPPE GRASS

Dessin de l'auteur, d'après photographie

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« *Le chemin ascendant et descendant sont un et le même*[1]. »

Après avoir été fortement négligée, la statuaire française du XIX^e^ siècle est à nouveau considérée et réévaluée depuis les années 1980 environ. À la même date, les travaux de restauration des monuments médiévaux, entrepris au XIX^e^ siècle par Viollet-le-Duc et ses émules, sont réétudiés[2]. « Le XIX^e^ siècle et ses acteurs, écrit Bruno Foucart, ont désormais acquis le droit à l'histoire, à cette compréhension intime et sympathique qui est le privilège et l'intérêt du temps écoulé.[3] » Pourtant, nous constatons, à la cathédrale de Strasbourg, que les nombreuses statues qui ont été ajoutées, à la suite des dommages de la Révolution française, n'ont pas fait l'objet d'études sérieuses. Tout se passe comme si la cathédrale n'avait été façonnée que durant le Moyen Âge, en faisant fi de tout un pan de son histoire qui permet pourtant de donner l'image qui prévaut actuellement. Cette dénégation de la sculpture apportée au XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle a pour conséquent de négliger ces œuvres d'art dans la restauration et la conservation du monument, du moins de ne pas les considérer au même titre que les œuvres du Moyen Âge. Ainsi, lorsqu'une statue gothique risque d'être trop endommagée en restant sur la cathédrale, elle est déposée à l'abri d'un musée ou d'un dépôt lapidaire, et remplacée par une copie conforme[4]. En revanche, si une statue du XIX^e^ siècle est trop altérée, elle est plutôt restaurée, quitte à lui apporter des empiècements en pierre qui portent atteinte à son intégrité originale, afin de perdurer sur l'édifice[5]. Il apparaît donc que, pour le public de même que pour les spécialistes de la restauration des Monument historiques, que les

[1] HÉRACLITE, *Fragements (Citations et témoignages)*, éd. EF Flammarion, 2004, Paris, p. 221.
[2] *Cf*. COLLECTIF, *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, (catalogue d'exposition), GRODECKI Louis (intr.), Exposition Hôtel de Sully, 31 octobre 1979-17 février 1980, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1979.
[3] VIOLLET-LE-DUC, *L'éclectisme raisonné*, choix de textes et préface de FOUCART Bruno, éd. Denoël, Paris, 1984, p. 7.
[4] Par copie conforme, terminologie traditionnellement usitée au sein des ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, nous entendons une sculpture copiée à l'aide d'un procédé mécanique, comme la mise au point pour la statuaire, ou avec les trois compas pour l'ornementation (théorème de Thalès).
[5] Pour aller plus loin, *cf*. COUSQUER Vincent, « Les artisans de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, recherches et pratiques : l'exemple de la sculpture et l'évolution de ses principes de restauration », in *Archéologie de la construction en Grand Est*, MOULIS Cédric (dir.), Actes du colloque de Nancy – 26 et 27 septembre 2019, PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, p. 47-68.

sculptures du Moyen Âge sur une cathédrale sont considérées avec davantage de respect et d'attention que celles du XIX^e^ siècle, sans doute à cause de leur valeur d'ancienneté, et du désir, fantasmagorique, d'une cathédrale qui soit entièrement gothique. La cathédrale de Strasbourg a pourtant vu remplir ses niches de plus de 370 statues entre 1800 et 1934, afin de combler les lacunes causées par les révolutionnaires, et de lui donner un état possible (vers lequel elle tendait en puissance), mais inexistant dans la réalité au Moyen Âge.

Ainsi, en raison du déni des restaurations des sculptures de la cathédrale du XIX^e^ et du début XX^e^ siècle et de celui des artistes et *a fortiori* des statuaires du XIX^e^ siècle, Philippe Grass, qui avait pourtant acquis une grande notoriété de son vivant dans sa province natale, est presque oublié de nos jours. Si son nom résonne encore dans l'esprit des Alsaciens et de quelques historiens et historiens de l'art, c'est principalement grâce à sa *Statue de Kléber* qui trône sur la place éponyme de Strasbourg, ainsi que pour sa participation aux travaux de restauration de la statuaire de la cathédrale. Pourtant, ces dernières n'avaient jamais fait l'objet d'une étude sérieuse et approfondie avant aujourd'hui[6]. De plus, cet artiste a également produit de nombreuses créations originales, présentées pour la plupart aux Salons de Paris, et dont nous devons regretter l'oubli quasi général. Il n'existe pas de monographie complète consacrée à la vie et à l'œuvre de Grass, qui est pourtant certainement le plus grand statuaire qu'ait connu l'Alsace au XIX^e^ siècle. Cela est dû en partie au fait que l'art statuaire du XIX^e^ siècle a été déprécié durant de longues décennies, mais également au fait que Grass a partagé sa vie à produire à la fois des créations personnelles et officielles, et des restaurations pour la cathédrale, ces dernières lui prenant de plus en plus de temps et d'énergie au fil des années. Si cette activité contribue certainement à l'oubli dans lequel il est tombé après son décès, sauf peut-être encore en Alsace, cet oubli est probablement dû aussi au fait qu'il n'ait pas cherché à innover vraiment dans son art, comme le fait remarquer Monique Fuchs[7]. En tout état de cause, nous

[6] Nous avons contribué à combler cette lacune en consacrant trois articles aux restaurations des statues de la cathédrale par Grass, dans les *Bulletins de la cathédrale de Strasbourg* (2014, 2016 et 2020),

[7] « Bon sculpteur, Grass avait du talent et une habileté certaine, mais trop ancré dans son époque, ne cherchant pas de nouveaux style d'expression, il sera vite oublié des historiens de l'art. Actuellement on le redécouvre en même temps que ses collègues du Salon, un peu pour réhabiliter son art, mais surtout parce que son succès répondait au goût d'un certain public et permet, aujourd'hui, une meilleure approche de la société de l'époque », *cf*. FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié, Philippe Grass (1801-1876) », in *Bulletin de la Société d'Histoire et*

constatons qu'aujourd'hui ses œuvres sont reléguées dans les réserves et n'ont jamais donné matière à une exposition spécifique, alors qu'elles étaient encore présentées au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg au début du XX^{e} siècle.
Avec ce travail nous espérons pouvoir réhabiliter cet artiste dans l'histoire de l'art, en présentant la qualité de ses créations artistiques et en justifiant son travail de restaurateur de la cathédrale de Strasbourg.

Cadre théorique

Pour mener à bien nos investigations, il était nécessaire de prendre connaissance de l'œuvre du sculpteur dans sa globalité, aussi bien ses productions pour la cathédrale que ses commandes et créations personnelles. Pour cela, il a fallu faire un état de l'art de la façon la plus exhaustive possible, en remontant systématiquement aux sources primaires. En parallèle, nous avons fait des recherches dans les photographies anciennes de la cathédrale (à partir de 1835), conservées par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, pour identifier l'emplacement de statues déposées et remplacées par de nouvelles créations, datant principalement du début du XX^{e} siècle. Malgré le manque de renseignements précis apportés par ces clichés, nous avons pu répondre à de nombreuses interrogations et mieux retracer le fil de l'histoire en suivant les changements apportés à la cathédrale du XIX^{e} siècle à nos jours. Nous avons également étudié les statues présentes dans la glyptothèque et dans la gypsothèque de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, ainsi qu'au barrage Vauban de Strasbourg. Nous avons d'ailleurs réellement pris conscience de l'importance et de la qualité des travaux de Grass en faisant les recollements de la gyspothèque et de la glyptothèque. Il a ainsi été possible de découvrir des épreuves en plâtre de sculptures de cet artiste, oubliées du public, des spécialistes et du personnel de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, car elles n'étaient pas renseignées dans les anciens inventaires. Face au manque de connaissance générale sur le sujet, nous avons été alerté sur la nécessité de réhabiliter cet artiste avec son *corpus*. Il nous a paru impératif d'étudier les œuvres conservées dans les musées, dans différentes

d'Archéologie de Molsheim et environs, Annuaire 1989, p. 169.

institutions et chez des particuliers, afin de recenser et d'observer le plus de sculptures possibles réalisées par notre artiste.

Une fois suffisamment familiarisé avec le style du sculpteur, pour mieux appréhender son travail nous avons élargi notre champ de vision en prenant connaissance de ses maîtres, Bosio et surtout Ohmacht, et de ses compatriotes alsaciens (Friedrich, Kirstein, Vallastre-Sichler, Bartholdi, Dock…) dans un premier temps, puis nous l'avons étendu à la sculpture française en général. Nous avons voulu connaître également les travaux de Grass qui ne concernent pas la cathédrale. Pour ce faire, nous sommes allés explorer les réserves des musées strasbourgeois (Musées des Beaux-Arts, des Arts Décoratifs et Historique), ainsi que le Musée de la Chartreuse de Molsheim. D'autre part nous nous sommes évidemment penché sur la littérature, qui nous paraissait assez pauvre au départ. Nous avons d'abord fait le tour d'horizon le plus complet possible des ouvrages qui ont rapport à la cathédrale, avant de nous tourner vers les documents qui ont trait à l'autre pan de son travail et de sa vie. Il s'est avéré, au fil du temps, que de nombreuses références aux œuvres de Grass existent, mais qu'elles ne sont pas suffisamment regroupées, malgré le Mémoire de maîtrise de Laurent Gilbert qui a fait un travail important dans ce sens. Par ailleurs, alors que nous étions dans un premier temps surtout familier de la statuaire gothique, des cathédrales et du Moyen Âge, il était nécessaire de prendre davantage connaissance de la période durant laquelle Philippe Grass a œuvré. Il fallait saisir le contexte général, connaître les travaux des sculpteurs de son temps, pour établir des liens, examiner le milieu historique, culturel et social dans lequel il s'est développé, sachant qu'un artiste est façonné par son milieu. Ceci a permis de saisir les influences formelles, stylistiques et esthétiques plausibles et avérées de notre artiste. Enfin, pour comprendre une période de l'histoire et ses influences, il nous semble nécessaire de remonter aux sources, c'est-à-dire dans le passé historique, pour saisir l'évolution concomitante de la pensée et des formes artistiques, tant il est vrai qu'une époque ne peut être comprise qu'en la considérant par rapport à celle qui la précède et à celle qui lui succède. Observer une période en la contextualisant et en essayant de comprendre l'état de conscience ou plutôt la vision du monde correspondante, toujours différente de la nôtre, implique de tâcher d'adopter le point de vue d'un personnage de l'époque traitée, tout en gardant le recul critique nécessaire pour avoir en même temps un regard extérieur. Cela est d'autant plus

important, et difficile, pour le Moyen Âge qui est plus éloigné de nous que le XIX^e^ siècle et a laissé beaucoup moins de traces écrites. Des liens sont nécessairement à établir entre le Moyen Âge et le XIX^e^ siècle, ainsi qu'avec l'Antiquité, sachant que ces périodes sont des références, certes idéalisées, pour le XIX^e^ siècle. Il est également indispensable de saisir au mieux la façon dont les sculptures médiévales ont été produites, le signifié et le signifiant des cathédrales gothiques, pour établir en quoi les pratiques et les motivations des restaurateurs du XIX^e^ siècle se rapprochent ou au contraire s'éloignent des intentions des bâtisseurs médiévaux.

Pour affiner notre approche, nous avons fait le choix de mener une enquête minutieuse concernant les relations avérées et possibles de Grass, ses amis et fréquentations connus, tentant de rapprocher certains amis de ses amis, notamment à Paris, pour voir s'il pouvait fréquenter un « petit cénacle », comme le faisait généralement les artistes du XIX^e^ siècle afin de côtoyer les penseurs et les savants de leur temps. Sachant que Grass, contrairement à d'autres statuaires de sa génération, comme David d'Angers, Antoine Etex, Jehan Duseigneur et Théophile Bra, n'a pas laissé d'écrit sur l'art, il était impératif de se référer à ceux de ses amis pour pouvoir le situer dans un des systèmes de pensée de son époque ; autrement dit, afin de savoir s'il faut le ranger plutôt du côté des rationalistes et des matérialistes, ou de celui des métaphysiciens ou spiritualistes. Cela nous a amené à le rapprocher d'une orientation philosophique et politique dominante avant la révolution de 1848. Pour élargir notre champ de vision, nous avons étudié la littérature et surtout la philosophie de ce siècle, du moins une philosophie alors prépondérante, le spiritualisme éclectique. Il a été possible d'établir de nombreux liens entre ce dernier et les créations de Grass et en conséquence de mieux définir son style et ses restaurations de la cathédrale. Par ailleurs, nous apportons dans l'étude des œuvres de l'artiste, notamment ses statues pour la cathédrale, des observations techniques précises. Avec cette approche, nous pensons avoir abouti à un certain nombre de conclusions inédites, et réhabilité cet artiste et son œuvre. Nous avons établi les principes qui guident son ciseau, en différenciant notamment son principe de restauration de ceux de ses prédécesseurs (Malade et Vallastre) et de ses successeurs (Stienne, Riedel et Klem) à la cathédrale de Strasbourg, ainsi que de ceux de ses contemporains sur d'autres cathédrales ou

monuments médiévaux. Dans cette perspective, nous avons pris en considération le fait que Grass intervient dans la restauration de la cathédrale de Strasbourg (1835) à la même époque que Théophile Caudron pour les cathédrales de Bourges (1840) et d'Amiens (1843), les frères Aimée et Louis Duthoit à la cathédrale d'Amiens (1832), et un peu avant Geoffroy-Dechaume et Michel Pascal avec toute une équipe de sculpteurs-restaurateurs expérimentés à Notre-Dame de Paris (1845) et à la Sainte-Chapelle entres autres, ou encore Christian Mohr à la cathédrale de Cologne (1849-1871). En effet, dès 1833, le poste de statuaire de la cathédrale de Strasbourg était déjà à pourvoir en remplacement de Jean Vallastre. Ultérieurement, Louis Stienne (1877-1908), élève et successeur de Grass, travaille dans le même esprit que son maître à la même époque qu'Auguste Dujardin (influencé par l'esthétique de Viollet-le-Duc et d'Hippolyte Taine) à la cathédrale de Metz (1898-1914), que Raphaël Lugeon à celle de Lausanne (1892-1909), et que Peter Fuchs à Cologne (1865-1881). Cela nous a permis de distinguer les différences entre les styles de ces restaurateurs, même si Stienne a été contraint de réaliser des statues en s'orientant davantage vers des formes « gothiques », sous la conduite des architectes allemands.

Concernant la « littérature » consacrée aux œuvres de Grass pour la cathédrale, nous ne pouvons pas dénombrer ici tous les livres et études qui les évoquent, tant ils sont nombreux, mais il ne s'agit le plus souvent que de brèves évocations. Nous indiquons donc tout d'abord les ouvrages qui s'attardent le plus sur le *corpus* de Grass à la cathédrale. Il s'agit de l'incontournable étude d'Hans Friedrich Secker, *Die Skulpturen des Strassburger Münster seit der Französichen revolution* (1912), sans doute la plus complète sur la restauration des statues de la cathédrale au XIX^{e} siècle (Malade, Vallastre, Grass, Stienne et Riedel), mais également de *La Cathédrale de Strasbourg* par Hans Reinhardt (1972), de *La Cathédrale de Strasbourg* par Roger Lehni (1978) et de l'indispensable *Gustave Klotz. D'après ses notes, ses lettres, ses rapports,* par Jacques Klotz (1965). Ces quatre premiers ouvrages, s'attachent à identifier et à situer dans la cathédrale les statues des artistes du XIX^{e} siècle, sans chercher à définir avec précision leur style et les principes de restauration qui guident leurs ciseaux. Nous remarquons du reste qu'un certain nombre de statues ne sont pas mentionnées, pas identifiées ou ne sont pas correctement attribuées ; et de nombreuses indications manquent

concernant les dates de leur réalisation et les changements apportés au début du XX^{e} siècle. En effet, les architectes allemands ont demandé aux sculpteurs de remplacer des statues de Grass et de ses devanciers par de nouvelles créations néogothiques. En conséquence, plusieurs statues de notre statuaire sont aujourd'hui entreposées dans des dépôts lapidaires.

Par ailleurs, il existe plusieurs notices *ad vivum* et *post mortem* qui énumèrent les sculptures de Grass réalisées principalement en dehors de ses restaurations, auxquelles s'ajoutent les précieuses notices des Salons. Les notices les plus importantes dédiées à l'artiste sont, par ordre chronologique, la *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, Fischbach (1876), *Revue d'Alsace* (1884), Laugel (1906), Riesling (1824), Hackedorn (1926), Heitz (1949), Schneider (1953), Haug (1962), et Fuchs (1981). Ces notices se rejoignent et se complètent, mais en raison de leur format aucune d'entre elles ne se veut exhaustive, et l'ensemble de leurs contenus demeure incomplet. Enfin, un Mémoire de Maîtrise et un Mémoire de Master ont été réalisés sur la vie et l'œuvre de Philippe Grass. Le premier, écrit en 1999/2000 par Laurent Gilbert[8], prend soin de présenter les sculptures présentes dans les réserves de plusieurs musées, sans parvenir à toutes les identifier, ainsi que de lister celles que l'artiste présente aux Salons de Paris. Malgré tous ses mérites, ce Mémoire ne fournit qu'un bref aperçu des travaux de Grass pour la cathédrale. C'est pourquoi, nous avons comblé ce manque avec un Mémoire de Master en 2015[9]. Néanmoins, ces deux études restent incomplètes. Elles présentent en effet essentiellement les œuvres de l'artiste, avec un aperçu biographique, sans l'inscrire réellement dans son époque et son milieu, et sans s'attacher à expliquer le sens de ses créations et restaurations en relation avec leur contexte social, politique, philosophique, scientifique, artistique et littéraire. C'est pourquoi, nous nous sommes appliqué à les compléter avec cette thèse de doctorat.

[8] GILBERT Laurent, *Philippe Grass, sculpteur (1801-1876*), Mémoire de maîtrise : Histoire de l'art, PELTRE Christine (dir.), Université de Strasbourg, 1999-2000.
[9] COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, créations et restitutions des statues de la cathédrale de Strasbourg, de 1835 à 1876 : ou le temps des cathédrales idéalisées*, Mémoire de master II : Histoire de l'art, de l'architecture et du patrimoine, SCHURR Marc Carel et PELTRE Christine (dir.), Université de Strasbourg, 2015.

Nous avons constaté également que quelques-unes des créations de l'artiste sont oubliées par la littérature, et il nous incombait pour cette raison *a minima* de les présenter dans le catalogue. Nous avons relevé aussi toutes les erreurs possibles, touchant pour la plupart aux restaurations de la cathédrale, mais aussi, entre autres, à l'identification de ses portraits en buste et en médaillon. Il s'agit aussi bien d'identifications d'œuvres que d'attributions, et d'analyses formelles et stylistiques erronées. Il manque surtout, en raison du défaut de sources, ou tout simplement d'intérêt, l'analyse de la place de Grass dans son temps, de ses motivations et de ses choix et la tentative de le définir stylistiquement en remarquant son extraordinaire maîtrise technique, qu'il a su transmettre à ses aides. Nous avons donc poursuivi les investigations menées dans ces deux mémoires, afin d'identifier avec davantage de précision le principe artistique qui a guidé le ciseau de Grass, pour ses œuvres personnelles comme pour ses restaurations de la cathédrale. Nous nous sommes également appliqué à comparer ses travaux aux doctrines dominantes en matière de restauration des monuments historiques. Nous avons pris un soin particulier à le situer dans son temps et à le placer dans son milieu pour mieux appréhender l'originalité de son œuvre, et pour saisir son style avec davantage de pertinence en comparant ses créations avec celles de ses contemporains aussi bien qu'avec les antiques. Plus précisément nous avons cherché à faire un lien avec les courants de pensée de son époque, à partir de qualificatifs apportés par ses contemporains, mais aussi de ses relations amicales et de l'observation de ses œuvres (le style et les thèmes représentés) dont nous avons tenté d'analyser les diverses significations.

L'analyse de l'ensemble de la littérature qui évoque Grass et ses travaux nous a permis de déduire que cet artiste était humainement très apprécié de son vivant, et qu'il était reconnu comme un statuaire talentueux, parmi les plus grands de son temps. Il apparaît qu'il était d'un tempérament plutôt mélancolique, comme tous les hommes de génie sans doute, selon une conception encore en vigueur au XIX^{e} siècle, qu'il était discret, « timide » et modeste », toutes caractéristiques qui s'expriment dans son œuvre, laquelle est parfois considérée comme manquant un peu d'énergie. Cet artiste était entouré de nombreux amis, connus et moins connus, de penseurs, savants, hommes politiques, scientifiques et médecins. Il parlait de son art avec passion et respect et n'acceptait pas qu'on l'évoque « d'une

manière frivole et qu'on pût l'ignorer[10] ». Une évolution dans l'appréciation de son art est perceptible dans les écrits le concernant. En effet, alors que les notices *ad vivum* et surtout nécrologiques peuvent prendre une allure quelque peu hagiographique, non dénuée d'emphase, celles du début du XX^e^ siècle sont plus modérées. À partir de la seconde moitié du XX^e^ siècle, les écrits restent purement descriptifs et identifient des faiblesses, et portent surtout sur ses sculptures pour la cathédrale, les autres étant ignorées et ses œuvres maîtresses à peine évoquées - sa statue le plus souvent présentée est toutefois son *Kléber* qui trône au centre de Strasbourg. Les premières descriptions de ses œuvres qui marquent un réel regain d'intérêt à son égard figurent dans l'article de Monique Fuchs (1981) et surtout dans le mémoire de Laurent Gilbert (1999/2000). Ceux-ci s'efforcent de présenter à nouveau l'œuvre de Grass de manière positive, sans toutefois démontrer l'originalité effective et la maîtrise éprouvée de cet artiste. En ce qui concerne ses restaurations de la cathédrale, un manque d'intérêt pour ses travaux persiste jusque dans les dernières publications consacrées à la cathédrale, qui pour l'essentiel ne font que reprendre ce qui a déjà été écrit (*Strasbourg. La Grâce d'une cathédrale* (2007), *Bâtisseurs de cathédrales. Strasbourg mille ans de chantiers* (2014), et Sabine Bengel, *Des pierres et des pierres. Le chantier de la cathédrale de Strasbourg et la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame,* (2020)). Ceci peut s'expliquer en partie par la forme de ces derniers ouvrages, collectifs pour les deux premiers, et traitant de l'ensemble de l'histoire de la cathédrale, ce qui limite les possibilités de développer chaque sujet ; mais ce peut être dû aussi au manque d'études effectuées, donc de connaissances sur les sculpteurs du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle à la cathédrale. C'est pourquoi nous nous appliquons depuis 2012 à publier articles dans des revues scientifiques[11]. Il serait fructueux de poursuivre le travail dans cette optique, en utilisant notamment des analyses que nous avons dû exclure de notre thèse, et qui concernent par exemple les travaux de Jean-Étienne Malade, Jean Vallastre et Louis Stienne.

Problématique

[10] *Cf.* FISCHBACH, Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, Strasbourg, 1876, p. 4.
[11] Nous avons également repris le contenu de notre Mémoire de Master sur les travaux de Grass à la cathédrale, à travers trois publications dans le *Bulletin de la cathédrale* (2014, 2016, 2020). Ce contenu est développé dans notre thèse.

Nous nous sommes trouvé face à la difficulté de donner de l'art de Philippe Grass une définition qui soit la plus juste possible. Grass est généralement considéré comme sculpteur néo-classique, ainsi que ses deux maîtres, Ohmacht et Bosio, bien que ce dernier ait été quelque peu influencé par le romantisme, comme en témoigne son *Henri IV enfant* (nous savons en outre que plusieurs de ses élèves se sont tournés vers le romantisme[12]). Ainsi les statues de Grass pour la cathédrale de Strasbourg sont globalement perçues comme purement néo-classiques. Il s'avère pourtant que la chose est plus complexe qu'il n'y paraît. Alors que nous avions accepté cette idée, qui se justifie par son inspiration puisée dans la statuaire antique, il nous est apparu qu'en réalité il s'est fortement inspiré des statues gothiques de la cathédrale, créant un ensemble de statues assez hétérogènes, pour harmoniser son style avec celui de la partie de la cathédrale qu'il restaurait. Ainsi, on peut légitimement se demander si Grass n'est pas un statuaire néo-gothique pour ses restaurations de la cathédrale, ce à quoi nous nous sommes efforcé d'apporter une réponse. Concernant ses créations propres, nous nous sommes également interrogé sur le qualificatif le plus approprié : Grass est-il plutôt un sculpteur néo-classique ou plutôt un sculpteur romantique ? Nous avons établi *in fine* que la meilleure façon de définir la place de ce statuaire dans le milieu artistique de son temps est probablement de le présenter comme « sculpteur spiritualiste du XIX^{e} siècle », en l'inscrivant par ailleurs dans la filiation de l'éclectisme spécifique à la première moitié du XIX^{e} siècle, qui se caractérise par l'alliance des contraires, et en prenant en considération ses attaches avec le saint-simonisme et le romantisme.

Au-delà de ces difficultés de classification, nous avons cherché à comprendre l'idée qui avait pu guider son ciseau produisant les différents types de statues pour la cathédrale. Quels étaient ses motivations, ses intentions, ses influences et ses modèles ? En d'autres termes, nous nous sommes attaché à définir son principe de restauration, au regard de celui de ses deux prédécesseurs, mais aussi des doctrines de restauration des monuments historiques en France.

Méthode

[12] Barye, les frères Dantan et Etex, par exemple.

Pour mieux appréhender cet artiste et pour le réhabiliter dans l'histoire artistique de l'Alsace, dans l'histoire de l'art du XIX[e] siècle en France, et dans l'histoire de l'art en général, il nous a paru indispensable de prendre en compte l'histoire des idées. Dans cette perspective complexe une approche épistémique a été nécessaire pour relier connaissances, sujets, objets et évènements, et pour établir des correspondances et des analogies. Pour ce faire, nous avons parfois procédé par intuition[13] en accordant une place importante à l'imagination, qui a certainement un rôle à jouer dans l'accès à la connaissance, puis nous avons vérifié scrupuleusement nos intuitions en effectuant des recherches, afin de les valider ou les invalider[14]. Dans le parcours heuristique, nous n'avons négligé ni la méthode inductive (du singulier au général), ni la méthode déductive (du général au particulier)[15], qui ont chacune leur intérêt. Nous nous sommes appliqué à considérer les œuvres d'art d'un point de vue formel, pour comprendre l'œuvre telle qu'elle s'offre au regard avec son style particulier. Nous avons ajouté un point de vue iconologique afin de pouvoir comprendre la signification de l'œuvre, en la contextualisant dans son environnement social, artistique, politique, philosophique et scientifique (histoire culturelle) et de repérer les influences s'exerçant sur elle. Par ailleurs c'est sa place particulière dans son époque, son milieu social et personnel qui permet de comprendre le créateur, si l'on considère que « les individus, dans leurs interactions, produisent la Société, laquelle produit les individus[16] ».

Pour préciser les motivations et choix artistiques de Ph. Grass, et interpréter ses œuvres dans toute leur complexité, nous avons scruté ses relations et les écrits qui

[13] Pour l'interprétation d'une œuvre d'art, Panofsky parle pour sa part d' « intuition synthétique » qui doit être corrigée par la connaissance de l'histoire des « symptômes culturels ». Audrey Rieber précise que « l'interprétation d'une œuvre d'art résulte d'un cercle organique entre intuition et enquête documentaire », *cf.* RIEBER Audrey, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, éd. L'Harmattan, Paris, 2012, p. 47-48, 73-73, 185, 187.

[14] Nous sommes conscient que cette approche peut enfermer dans le biais cognitif de confirmation. Pour autant, ce biais, croyons-nous, peut s'avérer nécessaire dans certaines circonstances pour établir des liens entre les connaissances.

[15] À ce sujet voir par exemple BESNIER Jean-Michel, *Les théories de la connaissance*, éd. Puf (Que sais-je ?), Paris, 2016 (1[er] éd. 2005), p. 35, 41, 50.

[16] MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Éditions du Seuil, Paris, 2005, p. 116. Boris Cyrulnik, avec le concept de psycho-écologie insiste également sur l'idée qu'on peut agir sur le milieu qui agit sur nous (voir par exemple CYRULNIK Boris, *Des âmes et des saisons. Psycho-écologie*, éd. Odile-Jacob, Paris, 2021).

ont pu l'influencer. Nous avons ainsi pu le rapprocher d'un courant de pensée dominant en France avant 1850, caractérisé par la modération ou l'alliance des forces contraires, aussi bien au niveau social, artistique et philosophique que politique et fuyant les excès des tendances antagonistes dominant à son époque.
À partir de là, nous avons examiné son style artistique, en le situant dans l'historiographie de l'histoire de l'art, et relativement à deux courants esthétiques dominant sa période d'activité, le néoclassicisme (qui subit la tension entre l'idéal et la raison) et le romantisme (qui subit la tension entre la *phantasia* et le réalisme) - autrement dit, les tenants de l'art du passé, hérité du XVIII^{e} siècle, et ceux du renouveau qui émerge dans la littérature au début du XIX^{e} siècle en France, puis dans la peinture, pour se formaliser de manière définitive à partir de la bataille d*'Hernani* (1830), et se répandre *in fine* dans la sculpture.

Il nous est apparu que plutôt que se rattacher à l'un ou à l'autre de ces courants, son art se situe précisément dans un entre-deux et que ce point de jonction, ou ce rapport entre les forces contraires trouve sans doute chez lui une prédilection, éliminant les dérives et les excès, le secondaire et le superficiel, pour ne garder que ce qui lui semble essentiel : le Beau, le Vrai et le Bien. Cela permet sans nul doute de rapprocher son intention artistique de l'éclectisme spiritualiste d'un Victor Cousin. Autrement dit, son art peut être considéré comme éclectique, non pas au sens où il mélange ou emprunte des styles différents pour produire une sorte d'amalgame, mais dans la mesure où il allie judicieusement, avec finesse et délicatesse, le néoclassicisme et le romantisme, c'est-à-dire la raison issue de Descartes et des Lumières et le sentiment des romantiques. Cela peut également s'exprimer en le qualifiant de sculpteur néoclassique de la période romantique.

Enfin, plutôt que de disjoindre ses travaux de restauration de la cathédrale de ses autres créations, nous nous sommes efforcé de trouver le principe qui les relie. Pourtant, il semble *a priori* que ces deux parts de son œuvre doivent être différenciées, au sens où ses créations et autres commandes n'ont pas grand-chose à voir avec le gothique, alors que pour la cathédrale il s'en inspire largement. Néanmoins, il convient prendre en considération que ces deux activités sont réalisées de manière simultanée et sans discontinuité tout au long de sa vie (à partir de 1835). Et même si nous constatons quelques différences entre les œuvres

réalisées à Paris et celles produites à Strasbourg, il s'avère fructueux de saisir cette question d'un point de vue complexe, dans une perspective que nous pourrions qualifier de dialectisme artistique ou de dialogisme artistique, au sens où les polarités contraires sont présentes et sont soit dépassées suivant le schème hégélien de thèse-antithèse-synthèse, soit considérées comme unifiées, sans que la dualité se perde dans cette unité (schème morinien).

Enfin, nous avons abordé la période qui concerne notre artiste comme inscrite dans une histoire de l'art évoluant termes téléologiques, non pas dans un cycle fermé, mais dans une progression ou un circuit en spirale à travers l'évolution de l'histoire, oscillant continuellement d'une tendance à une autre, sans qu'aucune ne disparaisse complètement, sachant qu'une tendance attire toujours son contraire. Ce principe était largement admis déjà au XIX^{e} siècle, mais suivant des points de vue un peu divergents. La conception temporelle principalement admise était l'évolution cyclique qui faisait progresser l'histoire et les manifestations artistiques de l'enfance (naissance) à l'âge adulte (apogée) puis à la vieillesse (déclin), chaque période se manifestant par ces trois phases[17]. L'idée d'un devenir qui se fait en cycle était notamment empruntée à la *Science nouvelle* de Vico. Le devenir est perçu par Pierre-Simon Ballanche comme « une palingénésie, c'est-à-dire, nous dit Claude Millet, le retour de cycles pris dans une spirale ascendante »[18]. Michelet et Ballanche voyaient ainsi un double mouvement, un cycle de symbolisation et de création légendaire, puis un cycle de désymbolisation, démythification et démystification[19]. Ernest Renan, pour sa part, voit davantage une dialectique qui se rapproche toutefois du mouvement micheletien. Pour Renan, les âges de la spontanéité sont suivis de ceux de la conscience, c'est-à-dire qu'aux temps poétiques succèdent les temps scientifiques. Il estime toutefois que l'avenir dépassera cette antithèse par une synthèse entre ces deux états. Nodier, quant à lui, voit dans la création légendaire, liée à l'âge de l'enfance (des peuples jeunes), une forme d'inconscience qui tient sa fusion du moi et du monde, qui précède le règne « de la séparation, de la division, et de

[17] Cette idée est notamment énoncée par Goethe, Schiller, Schelling, Mme de Staël, Nerval, Mallarmé, Nodier, Mérimée, Michelet, Quinet, Renan, etc. *Cf.* MILLET Claude, *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité,* éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p. 15-30. Et par Ruskin, Viollet-le-Duc et Vitet, *cf. infra*, Troisième partie, *chapitre 4*, I, 2.
[18] MILLET Claude, *Le légendaire au XIXe siècle, op. cit.,* p. 25.
[19] *Ibid*.

l'analyse ». Pour lui la vision mythologique du monde est une vision synthétique[20]. De cette façon, l'âge romantique, par opposition au néo-classicisme, doit produire la rencontre entre ces deux pôles opposés.

Ainsi notre méthode a pris en compte la complexité de notre sujet d'étude en adoptant un maximum de paramètres et en palliant le manque de connaissances sur l'artiste par une bibliographie conséquente. Nous avons procédé à des lectures denses diversifiées en reliant systématiquement les connaissances ainsi acquises avec notre sujet. Il paraît évident, de plus, que notre environnement culturel et intellectuel a une incidence sur l'orientation qu'à prise notre étude. Ainsi des ponts et des correspondances ont été établis tout au long de notre thèse entre différentes œuvres et différentes pensées, entre des artistes et des penseurs[21] contemporains, entre lesquels nous pensons avoir pu établir parfois des liens évidents. Plutôt que de rester cloisonné dans notre discipline et dans l'espace réduit de notre sujet, c'est donc un principe de reliance, avec une vision sans doute assez éclectique, qui nous a en grande partie guidé dans la recherche. Cela est largement mis en exergue dans le contenu de notre thèse. Nous avons en outre étudié l'art de Grass sous le prisme de celui de ses devanciers et de ses successeurs, pour suivre l'évolution qui participe au changement de vision du monde. Nous avons donc suivi en partie la méthode iconologique établie par Aby Warburg et développée par Erwin Panofsky, qui affirme la nécessité d'établir des liens entre les œuvres étudiées et la vision du monde de l'artiste et de son époque[22] afin de comprendre leur signification.

En résumé, d'un point de vue méthodique, notre étude, qui prend en compte l'historiographique de l'histoire de l'art, se caractérise par une approche à la fois systémique et épistémique, en cherchant d'une part à connaître les influences de notre artiste, ses relations amicales, son environnement historique, artistique, social, scientifique, philosophique et politique, et d'autre part en nous référant aux connaissances de son époque. Nous avons ainsi accordé une importance capitale à

[20] *Ibid.,* p. 23
[21] Nous suivons notamment Erwin Panofsky, lorsqu'il établi un lien évident entre les arts et la philosophie pour la période qui touche au Moyen Âge dans son *Architecture gothique et pensée scolastique*.
[22] *Cf*. PANOFSKY Erwin, *Idéa*, traduction de l'allemand par Joly Henri, préface de Molino Jean, éd. Gallimard, Paris, 1989, p. XXI.

contextualiser l'artiste et son œuvre, à le replacer dans son milieu, pour tenter de comprendre ses intentions, ses motivations et ses réalisations, et à percevoir sa vision du monde appartenant à son temps[23]. Notre méthode est également basée sur une approche plutôt éclectique des connaissances de la période qui nous intéresse, en faisant des liens entre elles et avec d'autres périodes, pour saisir au mieux la complexité des faits suivant une approche « éco-logique ». Nous appliquons en quelque sorte la pensée complexe à l'histoire de l'art qui fait partie intégrante d'un eco-système[24]. Ainsi nous pensons que la science moderne issue de Descartes, qui fractionne, décompose et disjoint, même dans les sciences humaines et sociales, est trop apollinienne. Il faut changer de paradigme en introduisant davantage de dionysiaque dans la recherche, sans tomber dans l'excès inverse. Cela doit permettre, non pas d'abandonner les principes de la science moderne, mais, comme l'explique Edgar Morin, après avoir décomposé, isolé et fragmenté, de relier les connaissances afin de concevoir les ensembles, à l'instar de Pascal cité en ces termes : « Je ne peux pas comprendre le tout si je ne connais pas les parties et je ne peux pas comprendre les parties si je ne connais le tout »[25].

---

[23] Sachant que le XIX[e] siècle est *grosso modo* dominé par deux paradigmes principaux qui s'opposent : celui du positivisme d'un Auguste Comte, fondé sur la rationalité scientifique héritée notamment de Descartes et Newton, et celui qui recourt à l'imagination, à l'intuition, à la poésie et au rêve cher aux romantiques. C'est finalement le paradigme conditionné par la science classique, à laquelle est indexée la technique, avec une vision mécaniste du monde, qui gouverne encore de nos jours. Voir par exemple GENELOT Dominique, *Manager dans (et avec) la complexité*, postface de LE MOIGNE Jean-Louis, nouvelle édition augmentée, éd. Eyrolles, Paris, 2017, p. 31-38.

[24] Autrement dit, nous abordons l'histoire de l'art avec une pensée éco-systémique, ou en pratiquant une sorte d'« écologie de l'esprit ». Nous nous attachons à percevoir le paradigme, le contexte et l'intention de Grass, en étant conscient de faire appel à notre « conception systémique de la réalité » (notre « système de représentation » comme le dit notamment Jean-Louis Le Moigne), c'est-à-dire basée sur notre paradigme, notre contexte et notre intention. Pour une synthèse de ces notions, cf. GENELOT Dominique, *Manager dans (et avec) la complexité*, *op. cit*., 104-129.

[25] Cité de nombreuses fois par Edgar Morin. Tiré ici de CYRULNIK Boris & MORIN Edgar, *Dialogue sur notre nature humaine, op. cit*., p. 14. Dans MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe, op. cit*., p. 135, la phrase de Pascal est retranscrite un peu différemment : « Je tiens pour impossible de connaître les parties en tant que parties sans connaître le tout, mais je tiens pour non moins impossible la possibilité de connaître le tout sans connaître *singulièrement* les parties ». Comme nous le verrons dans la troisième partie de notre thèse, dans *Écrits sur l'Art,* Goethe l'exprime en ces termes : « Le particulier est éternellement soumis à l'universel ; l'universel doit éternellement s'incliner devant le particulier », *cf. infra*, Troisième partie, *chapitre 1*, III, 6.

Certes nous ne prétendons pas avoir abouti à une vérité absolue, mais nous nous sommes efforcé de démontrer le possible[26] en tentant d'apporter un regard différent.

Objectif de la thèse

Avec ce travail de recherche nous avons voulu d'une part, recenser les statues qui ont été faites par Grass, dans leur contexte, et valoriser les travaux de ce statuaire presque oublié de nos jours. D'autre part, nous souhaitions montrer le rôle qu'a joué le XIX^{e} siècle dans l'édification de la statuaire de la cathédrale de Strasbourg. Cette cathédrale, considérée comme éminemment médiévale, est aussi une cathédrale du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle. Il est regrettable que jusqu'à présent cette période, qui contribue pourtant à donner l'image que nous avons de ce monument, n'ait pas suffisamment été prise en compte. On constate que même les études qui mettent enfin en lumière cette partie de l'histoire des monuments gothiques ne prennent pas l'exemple de Strasbourg, pourtant tout à fait significatif[27]. Notre objectif était donc de faire connaître les travaux de Grass, afin qu'ils trouvent leur juste place dans l'histoire de l'art, et soient désormais davantage présents dans les ouvrages traitant de la statuaire du XIX^{e} siècle.

La structure de la thèse

Comme cette étude comporte des éléments biographiques, nous avons privilégié une approche chronologique qui n'est cependant pas exclusive. Ainsi la présentation d'une grande partie de ses œuvres suit davantage le fil conducteur de notre thèse ; échappant à la contrainte chronologique, nous avons dégagé des thèmes principaux qui permettent de mieux répartir l'originalité de son activité, entre Strasbourg et Paris, entre la cathédrale et les Salons. Cette double polarité, tout comme son origine alsacienne qui le place entre deux cultures,a probablement contribué à définir la dialectique que l'on trouve dans son art.

[26] Le réel est un cas particulier du possible, disait Jean Piaget.
[27] Nous pensons notamment à l'étude suivante : LENIAUD Jean-Michel, *Les cathédrales du XIXe siècle, Étude du service des édifices diocésains*, Economica, Paris, 1993, p. 1-984.

Le premier volume est constitué de trois parties composées de plusieurs chapitres. La première partie se penche sur le contexte historique général de l'environnement de Philippe Grass, sur l'histoire culturelle et artistique de Strasbourg au XIX^{e} siècle, sur l'histoire de la sculpture en France et de ses institutions ainsi que sur l'histoire de la restauration des Monuments historiques.

1. Le premier chapitre a trait à l'environnement historique, artistique et culturel de Strasbourg à l'époque de Philippe Grass. Nous y présentons également un aperçu de la sculpture dans cette ville au XVIII^{e} siècle, et les sculpteurs qui y travaillent en même temps que notre artiste au XIX^{e} siècle.

2. Le deuxième chapitre examine la sculpture française au XIX^{e} siècle, et les étapes nécessaires pour devenir statuaire, c'est-à-dire le passage par l'École des Beaux-Arts et dans l'atelier d'un sculpteur renommé, le concours du Prix de Rome, le Salon et les Expositions universelles. Il restitue également l'évolution historique de la conservation des monuments historique en France et en Alsace.

3. Le troisième chapitre est centré sur la restauration des cathédrales gothiques avant le XIX^{e} siècle, afin de mieux faire ressortir l'originalité du XIX^{e} siècle, et *a fortiori* de Philippe Grass et Gustave Klotz à la cathédrale de Strasbourg. On y voit que la statuaire des cathédrales gothiques n'est au départ absolument pas néogothique, alors que des ajouts architecturaux dans ce style sont déjà bien présents avant la création d'une Commission des monuments historiques en France. Les exemples des galeries Goetz de la cathédrale de Strasbourg, de l'abat-voix de sa chaire et du projet de réaménagement du chœur sont à ce titre tout à fait significatifs.

4. Le quatrième chapitre présente un aperçu de l'ensemble des restaurations réalisées durant le XIX^{e} siècle, de la Révolution française à la fin du Second Empire, à la cathédrale de Strasbourg en dehors de sa statuaire.

La deuxième partie se concentre sur la vie, la formation, la personnalité, les fréquentations, les ateliers et l'organisation du travail de l'artiste à Paris et à Strasbourg.

1. Dans le premier chapitre sont présentées les premières années de la vie de Grass et sa formation auprès de maîtres qui excellent dans le néoclassicisme. Sa naissance à Wolxheim, sa formation à Strasbourg dans l'atelier d'Ohmacht, puis celle de Paris à l'École des Beaux-Arts et dans l'atelier de Bosio sont abordées.

Nous listons également de manière chronologique les concours à l'École des Beaux-Arts tout au long de sa formation. Puis nous donnons des descriptions de sa physionomie et de son caractère, renseignés par des écrits de ses contemporains, surtout grâce au journal intime d'une jeune femme, Amélie Weiler, qui s'était éprise du statuaire. Nous proposons une brève analyse des rares portraits photographiques qui nous sont parvenus. Ensuite, pour mieux le situer, nous évoquons certaines idées saint-simoniennes qui ont pu l'inspirer, et des personnalités fréquentées à Paris qui ont embrassé à un moment donné ce mouvement. Cela nous permet en outre de nous attarder sur la place du sentiment qui était prépondérante au XIX^{e} siècle, aussi bien dans le saint-simonisme que chez les romantiques. Nous présentons enfin rapidement la franc-maçonnerie à Strasbourg, pour pouvoir établir des liens avec le milieu de Grass, sans pouvoir déterminer s'il a pu adhérer un jour à une loge maçonnique.

2. Dans le deuxième chapitre, nous portons notre attention sur sa vie et ses travaux à Paris. Nous voyons son émancipation de l'École des Beaux-Arts, ses débuts difficiles et une partie de ses œuvres présentées au Salon à partir de 1831, avec des succès et des déceptions. Cela permet d'aborder en parallèle les œuvres présentées aux Salons par des congénères statuaires alsaciens (Friedrich, Kirstein et Bartholdi) en même temps que les siennes, sans oublier d'évoquer celles d'autres statuaires renommés, de l'ancienne et de la nouvelle génération. Nous menons une enquête afin de définir les personnalités qu'il côtoyait à Paris dans les milieux artistique et intellectuels. Nous finissons par la présentation de son modeste atelier parisien, qu'il garde jusqu'en 1875.

3. Le troisième chapitre s'attarde sur sa vie et son activité à Strasbourg. Nous nous appliquons à retrouver avec précision les emplacements des ateliers qui ont été mis à sa disposition par l'Œuvre Notre-Dame afin de restaurer les statues de la cathédrale ou de réaliser des créations personnelles. Nous montrons l'organisation de l'atelier du statuaire, la façon dont il travaillait avec ses aides, Stienne et Werling, les techniques et les méthodes qu'il employait. Il s'agit d'une partie qui était indispensable afin d'éclairer de nombreuses parts d'ombre qui subsistaient encore. Il en ressort notamment que son atelier a changé plusieurs fois d'emplacement à cause des travaux de réaménagement engagés autour de la cathédrale et de la réorganisation des ateliers permanents par l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Gustave Klotz.

La troisième partie est sans doute la plus importante, puisque nous y définissons avec précision le style du sculpteur et que nous y étudions ses œuvres en nous autorisant d'y apporter une vision davantage poétique, peut-être en adéquation avec l'esprit du temps étudié, afin d'éviter de rester cantonner dans une vision trop prosaïque, pourtant nécessaire dans une démarche scientifique.

1. Dans le premier chapitre nous analysons le style de Grass, entre néoclassicisme et romantisme, en nous référant à des qualificatifs qui lui ont été attribués et nous ont mené dans les méandres de la pensée des philosophes de la première moitié du XIX^{e} siècle, particulièrement la doctrine éclectique, et plus précisément l'éclectisme spiritualiste initié par Victor Cousin. L'écho avec l'art de Grass nous semble tout à fait évident. Nous présentons également le lien entre l'éclectisme philosophique et le « juste milieu » politique. La volonté de définir une voie médiane et de fusionner les principes opposés est mise en parallèle avec un grand nombre d'œuvre de Grass. Nous utilisons son *Icare essayant ses ailes* comme l'une des références principales de toute sa création artistique.

2. Le deuxième chapitre est axé sur les restaurations des statues de la cathédrale. Nous définissons d'abord la notion d'harmonisation des contraires qui semble caractériser ses restaurations, suivant une volonté analogue à celle de la fusiondes principes opposés. Il s'en suit une description et une analyse de l'ensemble de ses restaurations des statues de la cathédrale de manière plus ou moins chronologique, suivant surtout quatre thématiques différentes. Nous avons déjà présenté une partie de ce contenu dans deux articles consécutifs publiés dans les *Bulletins de la cathédrale de Strasbourg* (2016, 2020) et dans notre Mémoire de Master (2015). Nous avons toutefois élaboré de nouvelles hypothèses et conclusions exposées dans cette thèse.

3. Le troisième chapitre consiste en une étude approfondie des statues d'*Erwin* et de *Sabine* par Grass, en les comparants à d'autres réalisations produites par les statuaires André Friedrich et Frédéric Kirstein. Bien que nous ayons déjà entrepris une étude de ces figures dans un article publié dans le *Bulletin des amis de la cathédrale de Strasbourg* (2014) et dans notre Mémoire de Master, nous menons nos investigations beaucoup plus loin dans ce chapitre. Il s'agit en effet de replacer la réalisation de ces statues dans leur temps et dans le contexte romantique et philosophique. Cela permet d'apporter un nouveau regard et de

mieux les situer dans le *corpus* artistique de Grass. Nous accordons ainsi une place prépondérante à l'analyse de la posture et de la gestuelle d'*Erwin*, en nous référent aux connaissances propres à l'époque où elle a été réalisée. Cela nous amène à penser qu'elle cristallise la conception artistique de son auteur.

4. Le quatrième chapitre est consacré à la définition du principe de restauration de Grass. Pour ce faire, nous nous référons aux travaux menés par ses contemporains, notamment Viollet-le-Duc et Lassus que Klotz et Grass lui-même connaissaient. Pour mieux saisir la particularité de la statuaire à la cathédrale de Strasbourg, nous présentons le style de ses deux prédécesseurs (Malade et Vallastre), en insistant sur leurs différentes polarités artistiques, et sur la valeur que ces polarités antagonistes recouvrent dans la cathédrale. Nous pouvons ainsi faire ressortir la place médiane qui incombe à Grass et rendre justice à son art à la cathédrale. Nous voyons également que son ciseau est gouverné par le désir de produire l'harmonie de style sous la « houlette » de Gustave Klotz. Enfin, nous postulons que les restaurations de Grass, comme son art en général, se caractérisent par une alliance heureuse entre les deux pôles contraires (apollinien et dionysiaque), et établissons un lien avec le sens iconographique exprimé à notre sens par les images et la dynamique architecturale du grand gable du massif occidental de la cathédrale - autrement dit, un lien qui peut notamment s'exprimer dans la volonté artistique figurée dans sa représentation d'*Icare essayant ses ailes* et ses représentations de la famille dite de Steinbach, en rapport avec les connaissances de son époque révélées par la littérature romantique et la philosophie d'inspiration néo-platonicienne.

À la suite de ce dernier chapitre est présenté un index des noms, qui permet de mieux s'orienter dans notre thèse.

Dans le deuxième volume figure un catalogue, le plus exhaustif à ce jour, de l'œuvre de Grass. Il permet de présenter, et parfois d'étudier, des sculptures qui n'ont pas trouvé place dans le corps de notre thèse. Le catalogue est suivi d'une liste de ses œuvres acceptées et refusées au Salon de Paris et à la Société des amis des arts de Strasbourg, de nombreuses planches, et de quelques annexes ainsi que d'une bibliographie et autres sources.

PREMIÈRE PARTIE

L'ENVIRONNEMENT HISTORIQUE, ARTISTIQUE ET CULTUREL DE PHILIPPE GRASS, ET LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG

« Ne pas poursuivre l'idéal de la forme, sacrifier au goût passager ou à la mode du jour, le laisser dégénérer en métier, était à ses yeux [Grass] une profanation coupable[28] *»*

[28] Discours de Gustave Bergmann, Strasbourg, 15 juin 1876, publié dans FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, (extrait du Journal d'Alsace du 7 juin 1876), Strasbourg typographie de G. Fischbach, 1876, p.

Introduction de la première partie

Grass étant originaire d'Alsace, ayant commencé sa formation à Strasbourg, puis partagé sa vie entre cette ville et Paris de 1840 et 1873 environ, il semble opportun de présenter brièvement l'histoire de Strasbourg à son époque. Pour mieux saisir le nouvel élan en matière de sculpture à Strasbourg, nous faisons un tour d'horizon sur le XVIII^{e} siècle avant d'aborder le XIX^{e} siècle. Nous poursuivons avec la formation des sculpteurs et le fonctionnement de la statuaire en France à cette époque, avant d'aborder l'histoire de la restauration des monuments historiques. Enfin, avant d'évoquer les nombreux travaux de restaurations réalisés sur la cathédrale de 1790 à 1880, nous nous attardons sur l'arrivée du néogothique dans les cathédrales, en insistant sur le décalage temporel entre l'architecture et la statuaire. Nous illustrons nos propos en prenant notamment l'exemple des galeries Goetz à Strasbourg.

Chapitre 1 : Vie culturelle et scientifique à Strasbourg au XIX[e] siècle

I. De la Monarchie de Juillet au Second Empire

1815-1870

L'une des grandes nouveautés du XIX[e] siècle en Alsace est la ligne de chemin de fer reliant Mulhouse à Paris *via* Strasbourg. A l' occasion de l'inauguration en grande pompe[29], le 18 juillet 1852, du tronçon Strasbourg Paris, Philippe Grass réalise une *allégorie de la Ville de Strasbourg*. Par ailleurs, grâce à cette ligne, notre statuaire peut enfin se rendre directement en train à Paris, où il a gardé un atelier et où il expose presque tous les ans au Salon.

Vie culturelle et scientifique à Strasbourg (1835-1880) à l'époque de Grass

Le XIX[e] siècle, marqué par l'essor industriel en Europe, apporte également des changements significatifs au niveau culturel et scientifique. Avant 1870, Strasbourg évolue au rythme du reste de France. Comme ailleurs dans l'hexagone, la Ville veut rendre hommage à ses grands hommes, et en 1840 sont inaugurées les statues de *Kléber* par Philippe Grass, de *Gutenberg* par David d'Angers et d'*Erwin* par Frédéric Kirstein. Strasbourg, attentive à son passé, se dote d'un musée et enrichit sa bibliothèque installée dans l'église des Dominicains ; à l'initiative du maire Schützenberger, les chroniques anciennes de la Ville sont publiées dans le *Code diplomatique* (1837-1843). Parallèlement à l'université, qui est animée par les professeurs Thomas Lauth, Jean Lobstein, Emile Küss (pasteur de 1848 à 1854 et futur maire de Strasbourg) et l'historien Fustel de Coulanges, le théologien Édouard Reuss, ainsi que Frédéric Kirschleger, Wilhelm Schimper[30] et l'abbé Bautain, professeur de philosophie, l'école militaire de santé se développe à partir de 1856[31]. L'université de Strasbourg est donc active, bénéficiant, après Paris, du meilleur équipement universitaire, mais si elle reste insuffisamment dotée et fréquentée. Des sociétés savantes sont créées : la *Société des sciences,*

[29] *Cf.* BAUMAN Fabien et MULLER Claude, *Notre-Dame de Strasbourg, du génie humain à l'éclat divin*, p. 97, et JORDAN Benoît, *Histoire de Strasbourg*, éditions Jean-Paul Gisserot, 2006, p. 89.

[30] Parmi ces personnalités, Grass fait les portraits en buste de Küss, Kirschleger et Schimper, ainsi que celui du maire Schützenberger.

[31] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 1993, p. 222-223, et JORDAN Benoît, *Histoire de Strasbourg*, *op. cit*., p. 90.

agriculture et arts du Bas-Rhin (1802)[32], la *Société des amis des arts* (1832), la *Société d'histoire naturelle* (1829) et la *Société de médecine* (1842), qui acquiert une notoriété internationale[33], et enfin la *Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*, et la *Société littéraire*, sans oublier la *Revue d'Alsace* en 1834. Le botaniste Frédéric Kirschleger, de son côté, crée en 1862 l'*Association philomathique d'Alsace et de Lorraine*, qui organise des réunions et des excursions sur le terrain[34]. Le statuaire Grass est membre de la *Société des amis des arts*, et de la *Société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace*. La première est fondée en 1832 et Jean-Frédéric Bruch en est le président ; la seconde en 1855, sous l'égide du Préfet du Bas-Rhin, Stanislas Migneret, ému par le nombre de ruines rencontrées dans son département[35], avec la collaboration d'érudits dont l'archiviste et historien Louis Spach (qui en est le premier président[36]), le docteur Édouard Eissen[37] et le chanoine Alexandre Straub. D'autres personnes, encore connues de nos jours, répondent à l'appel, comme les architectes Gustave Klotz et Antoine Ringeisen, Frédéric Piton, B. Petit-Gérard, André Jung, Ignace Chauffour[38], les chanoines Dacheux et Keller[39], et d'autres personnalités comme Schirr, Boersch, Heitz, Levraut, Guerber, de Ring, et Drion[40].

La diffusion des livres au XIX^e^ siècle augmente, comme l'indiquent le nombre des libraires à Strasbourg et l'essor des bibliothèques municipales, scolaires et

[32] Il s'agit de l'ancienne *Société libre des sciences, arts et belles-lettres de Strasbourg*, fondée à la fin du Directoire, en l'an VII (1899), *cf*. VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, *op. cit.,* p. 231.
[33] *Ibid*., p. 232.
[34] *Ibid.*, p. 233.
[35] KLOTZ, Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit*., p. 33.
[36] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, *op. cit.,* p. 233.
[37] Le docteur Édouard Eissen remplacera Louis Spach à la présidence en mars 1873, et la société reçoit dans son giron les nouveaux membres M. Petiti père et M. Straub qui est élu à la présidence le 19 novembre 1873. *cf*. KLOTZ, Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880), op., cit*., p. 37.
[38] L'avocat Ignace Chauffour présida le comité de la section haut-rhinoise de la *Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*, depuis sa création en 1855, jusqu'à sa mort en 1879, *cf*. GOERIG Frédéric, « Les collectionneurs et le musée Schongauer », dans *Histoire du musée d'Unterlinden et de ses collections, de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Colmar, 2003, p. 399.
[39] SCHNITZLER Bernadette, « Société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace », dans *Dictionnaire culturel de Strasbourg (1880-1930)*, RECHT Roland et RICHEZ Jean-Claude (dir.), Presses Universitaire de Strasbourg, 2017, p. 496. Il est intéressant de noter ici que Philippe Grass fait un portrait de Spach, et que son élève et successeur à la cathédrale, Louis Stienne, fait ceux de Straub et Dacheux.
[40] KLOTZ, Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit*., p. 33.

paroissiales. L'expansion du livre incite à la constitution de bibliothèques. Ainsi, le théologien Isaac Haffner laisse une bibliothèque de 30 000 volumes, et l'imprimeur Frédéric Charles Heitz de 27 500 ouvrages (aujourd'hui à la BNU de Strasbourg). À Colmar, l'avocat Ignace Chauffour lègue en 1880 à la bibliothèque de la ville 25 000 volumes dont 4 500 alsatiques et un ensemble de manuscrits unique relatif à l'histoire de l'Alsace[41]. Rappelons que la bibliothèque municipale de Strasbourg a été fondée en 1765, par le don fait à la ville de la bibliothèque privée de l'historien Jean-Daniel Schoepflin (12 000 livres) ; elle est installée au Temple-Neuf, et augmentée de confiscations des bibliothèques ecclésiastiques et conventuelles par la Révolution. Elle comprend environ 150 000 livres, et de 1843 à 1864 est dirigée par le bibliothécaire André Jung[42]. C'est principalement sous le second Empire que se produit l'expansion des bibliothèques communales et paroissiales, notamment à l'instigation de Jean Macé. Le théâtre populaire est alors en pleine vitalité, et Strasbourg voit également l'essor de la musique classique.

- La langue

Strasbourg, comme le reste de l'Alsace, est tiraillée entre le français et l'allemand, et continue à subir l'influence des cultures de ces deux pays, même si elle est rattachée à la France depuis 1681. Les deux cultures restent concurrentes entre 1800 et 1870, la française et l'allemande, la savante et la populaire[43]. Avant 1830, la bourgeoisie défend encore en majorité l'enseignement de l'allemand, mais dès après 1800 les universitaires réclament un enseignement dans les deux langues. Peu après 1830, pendant la Monarchie de Juillet, les avis sont partagés parmi les intellectuels. Le théologien Rodolphe Reuss et Auguste Stöber, bien que résolument français, prônent la langue allemande dont le dialecte alsacien tire ses racines. D'un autre côté, des figures comme Louis Spach, Jacques Matter et Joseph Willm souhaitent que le français devienne « la langue privilégiée d'expression de la vie culturelle en Alsace[44] ». Même le théologien Charles

[41] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, éd. *op. cit.,* p. 254.
[42] *Ibid.*, p. 255.
[43] *Ibid.*, p. 205.
[44] *Ibid.*, p. 279. Cependant, ces trois personnages illustres font « connaître aux français la pensée et la littérature de l'Allemagne ». « Des hommes pénétrés du génie des deux peuples, nous dit Charles Seither, tels que Jacques Matter, Paul Lehr, Louis Spach, Charles Dollfus, Paul

Schillinger estime qu'il « faut sacrifier une génération et franciser à tout prix le plus vite possible, sinon, nous, prédicateurs protestants, nous resterons en arrière dans le désert[45] ». En Alsace, l'enseignement du français à l'école est modéré et tolérant avant 1848 ; après la Monarchie de Juillet, le français à l'école devient un problème national, et à partir de 1853, le français devient la seule langue officielle enseignée à l'école[46]. Cependant, l'allemand et l'alsacien continuent à être parlés, ou du moins compris par la plupart des Strasbourgeois[47]. Les universitaires, pour leur part, assurent leur enseignement essentiellement en français depuis 1792, sauf à la faculté de théologie protestante. Avant 1830, les savants publient dans les deux langues, avec une préférence pour l'allemand. De 1830 à 1850 un équilibre est manifeste entre les deux langes dans les publications, par contre, après 1850, le français est nettement privilégié[48]. Ainsi apparaît un déclassement de l'alsacien et un appauvrissement de l'allemand. Après 1850, les Alsaciens des milieux cultivés se tournent vers les lettres françaises, découvrant avec plaisirs les romanciers comme Alexandre Dumas, Victor Hugo, Honoré de Balzac, George Sand, Eugène Sue, Gérard de Nerval etc.

Nous ne savons pas dans quelle langue Grass s'exprime le plus souvent, mais nous savons qu'il sait bien écrire le français, et qu'il s'exprime très bien oralement dans cette langue[49]. Le français est la langue usuelle de la bourgeoisie, où il est encore parlé en 1910, à l'époque allemande[50]. D'après David d'Angers, Ohmacht ne sait pas s'exprimer en français, Grass doit donc communiquer avec lui en allemand. Ce dernier est résolument tourné vers la France, contrairement à son ancien co-disciple, André Friedrich, qui fait une partie de sa formation en Allemagne et réalise plusieurs monuments pour le Bade-Wurtemberg ; Grass, à notre connaissance, n'en réalise aucun pour l'Allemagne.

Ristelhuber, Théodore Braun, Edouard Schuré, ont enrichi et fructifié la littérature française par des traductions et des interprétations d'ouvrages littéraires, philosophiques et scientifiques allemands. La plupart d'entre eux avait joui d'une précieuse éducation humaniste au sein de la vénérable et rayonnante Alma Mater de Strasbourg. Plusieurs de ces ouvrages ont été couronnés de l'Académie française. », *cf.* SEITHER Charles, « Le sundgovien Jean Henri Schwindenhammer alias La Martelière (1761-1830), traducteur de Schiller et auteur dramatique », in *Bulletin du Musée Historique de Mulhouse*, T. LXX, 1962, p. 102.

[45] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, *op. cit*., p. 286.

[46] *Ibid.*, p. 280-286.

[47] JORDAN Benoît, *Histoire de Strasbourg*, *op. cit.,* p. 93.

[48] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, *op. cit.,* p. 287.

[49] WEILER Amélie, *Journal d'une jeune fille mal dans son siècle, 1840-1859*, Texte établi par N. Stoskopf, Préface de P. Lejeune, éd. La Nuée Bleue*,* Strasbourg, 1995, p. 410.

[50] *Cf.* EUTING Jules, *Guide illustré de la Ville de Strasbourg*, huitième édition, complètement remaniée par Dr BECHSTEIN Otto, Karl J. Trübner, Éditeur, Strasbourg, 1910, p. 8.

- Architecture et urbanisme

Georges-Frédéric Schützenberger, maire de 1837 à 1848, s'attache à développer l'urbanisme de la ville, dont les canalisations remontent encore au XVI^{e} siècle ; les rues sont éclairées au gaz à partir de janvier 1840[51].

Le pavillon Joséphine est construit à l'Orangerie (1804) par l'architecte Pierre-Valentin Boudhors[52]. La place Broglie toute en longueur devient un centre de promenade, très fréquenté par Grass, avec le Théâtre qui la ferme à l'Est. Le Théâtre a brûlé en 1800, mais l'architecte de la ville Jean Villot en bâtit un nouveau, de style classique, inauguré en 1825, et fait placer sur le péristyle six statues de Muses en grès, sculptées par Landolin Ohmacht. Le château de la Meinau est construit pour l'espion Karl Schulmeister, et Ohmacht réalise des sculptures pour son parc[53].

D'autres constructions publiques s'élèvent : une halle aux blés, sous le maire Kentzinger, une gare, un abattoir municipal, une faculté de médecine en 1866, une manufacture de tabacs, et le nouveau Gymnase en 1860. L'église Saint-Pierre-le-Vieux reçoit un nouveau chœur néo-gothique, dû à l'architecte de la ville Conrath, qui fait démolir celui du XV^{e} siècle[54].

- Vie artistique

La lithographie, la peinture et le dessin sont des arts très riches en Alsace au XIX^{e} siècle. Il serait trop long d'énumérer ici tous les artistes présents à Strasbourg, mais nous retenons tout de même quelques noms. Le dessinateur Benjamin Zix (1772-1811), Jean Urbain Guérin (1761-1836), miniaturiste, et son neveu Gabriel Guérin (1790-1846), portraitiste qui devient le premier conservateur du musée de peinture à Strasbourg. La lithographie est représentée par Godefroy Engelmann, Nicolas Chappui qui illustre la *Vue pittoresque de la cathédrale de Strasbourg* (1827). Enfin, évoquons des peintres : les romantiques Eugène Beyer (1817-1893) et Théophile Schuler (1822-1878), puis Gustave Doré (1832-1883) qui ne fait pas

[51] JORDAN Benoît, *Histoire de Strasbourg*, *op. cit*., p. 90-91.
[52] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, *op. cit.,* p. 265.
[53] Les sculptures d'Ohmacht sont visibles aujourd'hui dans le parc Albert Schweitzer et le parc de la Fecht à Munster dans le Haut-Rhin.
[54] *Ibid*.

sa carrière à Strasbourg, Gustave Brion (1824-1877) qui s'installe à Paris où il contribue à faire connaître l'Alsace, sans oublier Félix Haffner (1818-1875), Louis Schützenberger (1825-1903), Gustave Jundt (1830-1913), Jean-Jacques Henner (1829-1905).

La vitalité artistique à Strasbourg s'illustre également dans l'orfèvrerie, avec Jean-Frédéric Kirstein (1765-1838), héritier d'une célèbre dynastie, qui acquiert une réputation européenne avec ses médaillons, et son fils Joachim Frédéric Kirstein, qui prend la relève et s'adonne également à la statuaire. Une autre personnalité artistique à mentionner est Jean-Baptiste Schwilgué (1776-1856), qui renouvelle le mécanisme de l'Horloge astronomique de la cathédrale, entre 1838 et 1842, et qui fournit par la suite, avec son atelier et les frères Ungerer, des horloges monumentales dans le monde entier[55]. En 1855, la ville forme aussi un orchestre, sous la direction d'un belge, Joseph Hasselmans, qui doit également organiser le conservatoire de musique[56].

Sur les artistes alsaciens contemporains, il est écrit en 1869 dans la *Revue d'Alsace* : « A peu d'époque les artistes alsaciens ont formé un ensemble aussi important et aussi varié qu'aujourd'hui. Brion, Bernier, Doré, Haffner, Henner, Jundt, Schuler, Schützenberger, Steinheil, Boetzel, Bartholdi, Friedrich, Grass, les frères Deck, etc., voilà des noms qui en disent plus que toutes les médailles et tous les éloges. » Il poursuit en reprochant aux Alsaciens le peu d'intérêt qu'ils portent aux Beaux-arts, préférant les « discussions politiques et religieuses, découvertes scientifiques et industrielles, mouvements littéraires ». Il est encore écrit, plus loin, au sujet de la restauration des monuments gothiques et de la cathédrale de Strasbourg : « La sculpture est plus favorisée que la peinture, et les statues abondent dans notre province. On ne saurait trop louer la libéralité de nos villes. Elles ne s'opposeraient pas à ce que nos sculpteurs peuplassent de statues toutes la forêt de Haguenau, à leurs frais s'entend. Elles poussent même la munificence jusqu'à donner asile dans des lieux couverts aux productions du ciseau des Bartholdi, des Friedrich, des Grass. Elles ont permis au premier de ces artistes d'élever un monument à Martin Schoen [Schoengauer], un autre à l'amiral Bruat,

[55] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, *op. cit.,* p. 271.
[56] JORDAN Benoît, *Histoire de Strasbourg*, *op. cit.,* p. 91.

elles ont permis et nullement défendu à M. Friedrich de doter l'une d'elles de la statue de Pfeffel, d'autres de fontaines monumentales (Ribeauvillé, Saverne). Quel excès de bienveillance ! Dans les restaurations, plaisanterie à part cette fois, elles se sont montrées fort libérales. Nos monuments gothiques n'avaient pas subi le sort de la plupart des tableaux, ils n'avaient ni émigré, ni péri, et ils attiraient, par un aimant invisible, artiste et public à remplir les niches vides, à compléter l'ornementation du portail ou de la flèche, à apporter, en un mot, leur pierre à l'édifice auquel leurs ancêtres avaient travaillé si longtemps. La cathédrale de Strasbourg à elle seule a reçu une foule de ces fondations pieuses, les statues d'Erwin et de Sabine de M. Grass, celle de l'évêque Werner, celle d'Erwin (cette dernière au Frauenhaus) de Friedrich. Les peintres verriers ont une part importante à toutes les restaurations d'édifices religieux. Il suffit de citer les travaux de M. Petit-Gérard, un artiste doublé d'un archéologue. Il a dignement continué les traditions des anciens verriers de l'Alsace qui, comme ont sait, comptaient parmi les meilleurs de toute l'Europe. Enfin la Société pour la conservation des monuments historiques a imprimé à tous ces travaux de restauration une direction scientifique qui n'est pas restée sans influence sur les branches correspondantes de l'art contemporain. En conservant ou en rendant à ces monuments leur vrai caractère, elle a offert de précieux modèles aux études des commerçants aussi bien qu'au goût du public »[57].

- Les musées

Pendant la Révolution, à la suite de l'iconoclasme, Jean-Frédéric Hermann envisage de créer, à l'image du musée des Augustins d'Alexandre Lenoir, un musée des sculptures de la cathédrale qu'il a eu l'idée de déposer, avec l'aide de l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame et des ouvriers de l'atelier, pour les mettre à l'abri des vandales. Finalement, les statues retournent sur l'édifice.

En 1802, un premier musée de peinture est créé à Strasbourg, par arrêté de Bonaparte, installé à l'Hôtel de ville avant de rejoindre le Palais des Rohan en 1850. Le premier conservateur est l'artiste Gabriel Guérin. En 1868, le musée reçoit des nouvelles œuvres de collections particulières, constituées par la *Société*

[57] MÜNTZ Eugène, « Les artistes alsaciens contemporains et les arts en Alsace », in *Revue d'Alsace*, 1869, p. 211, 221, 222.

des Amis des Arts, qui contribue à encourager les artistes et l'art à Strasbourg, notamment en réalisant des expositions ; les statuaires Grass, Kirstein et Bartholdi exposent à plusieurs reprises à ces expositions. Le succès de cette association incite le colmarien Louis Hugot à fonder en 1841 la *Société Schongauer*, qui joue un rôle majeur dans la naissance du musée Unterlinden, ouvert en 1853 dans l'ancien couvent des Dominicains d'Unterlinden[58]. À Strasbourg est également fondé en 1802 le Musée d'Histoire Naturelle, rattaché à la Faculté des sciences, grâce au cabinet de Jean Hermann. Cette collection, constituant un cabinet d'histoire naturelle, ou cabinet de curiosité, constituée à partir de 1768, était déjà ouverte aux visiteurs, dans la maison de Jean Hermann. La collection est acquise par la ville, dont le maire est Jean-Frédéric Hermann, doyen de la faculté de droit et frère du naturaliste[59]. La ville récupère également sa riche bibliothèque composée de 12 000 à 18 000 volumes. La Faculté de médecine gère de même une riche collection anatomique[60]. Enfin, l'architecte de la cathédrale, Gustave Klotz, crée également un « Petit Musée de la cathédrale » dans la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, où l'on peut voir des éléments en pierre déposés de la cathédrale, des vitraux, le mécanisme de l'Horloge astronomique et des moulages en plâtre des statues de la cathédrale[61].

En 1904, dans *Le Mois Littéraire et Pittoresque* il est écrit : « Dès le lendemain de la guerre (1870), une très noble circulaire, où le sentiment de l'art se colorait des teintes du plus pur patriotisme, faisait appel à la générosité des citoyens et traçait à chacun son devoir. Cette circulaire portait la signature de MM. *Ernest Lauth*, alors maire, celui qui a désormais sa place dans l'histoire de l'Alsace comme "le dernier maire français de Strasbourg" ; *Blanck*, président de la *Société des Amis des Arts*, une institution locale qui a toujours rendu les plus grands services et qui continue à en rendre sous la présidence actuelle du respecté M. Alfred Ritleng. Après ces noms venaient ceux de MM. *J. Flach*, avocat, *Goguel*, adjoint, *Grass*, statuaire,

[58] *Cf.* LECOQ-RAMOND Sylvie, « Naissance d'un musée, histoires d'une collection », dans *Histoire du musée d'Unterlinden et de ses collections, de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, LECOQ-RAMOND Sylvie (dir.), Société Schongauer - Musée Unterlinden, Colmar, 2003, p. 10.
[59] JORDAN Benoît, *Strasbourg. Pages d'histoire*, éditions du Belvédère, Strasbourg, 2014, p. 128-129.
[60] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, *op. cit.,* p. 271-272.
[61] *Cf.* SCHNITZLER Bernadette, *Histoire des musées de Strasbourg*, *des collections entre France et Allemagne*, Musées de la ville de Strasbourg, 2009, p. 79-99.

l'artiste qui devait prendre une part si active à la restauration des statues de la cathédrale ; *Lichtenberger*, conseiller municipal ; *Petiti*, conseiller municipale ; *Schaff*, négociant ; *Seyboth*, architecte ; *Weyer*, adjoint, et *Haward*, propriétaire. Aujourd'hui que l'œuvre commune est à l'honneur, il est juste de rappeler les noms de ceux qui furent les premiers à la peine. »[62]

- Vie politique et sociale

La vie politique et sociale de Strasbourg subit également les changements de régime : révolution de 1830 et de 1848, coup d'État du prince-président Louis-Napoléon Bonaparte de 1851. Tout cela à un impact direct sur la cité et l'élection de ses représentants aux assemblées nationales. En 1848, Strasbourg semble majoritairement anti-bonapartiste. Les résultats des élections montrent une tendance « montagnarde » qui allie les républicains modérés et les socialistes[63]. Il y a, dans cette ville, une explosion démocratique, et une presse très vivante, comme *Le Républicain alsacien*, organe bilingue inspiré de la *Réforme*, qui propage l'idéalisme de Jules Erckmann, de Dannbach et de Lobstein. Il disparait très vite, pour renaître en décembre 1848, sous l'appellation de *Démocrate du Rhin*, grâce à Gustave Klotz, l'architecte de la cathédrale, qui se fait le bailleur de fonds[64]. Parmi les principaux rédacteurs de ce journal socialiste, nous trouvons notamment le professeur de la faculté de médecine et futur maire de Strasbourg, Emile Küss[65]. Strasbourg ne pouvait pas voir le coup d'Etat du 2 décembre 1855 d'un bon œil. Cependant, avec l'action du Préfet Migneret (1855-1865), la bonne santé économique et le ralliement du clergé catholique font gagner du terrain au bonapartisme. Les maires Couleaux et Théodore Humann assurent un équilibre entre les différents courants et partis protestants et catholiques[66].

[62] *Le Mois Littéraire et Pittoresque*, n° 67, juillet 1904, p. 283
[63] JORDAN Benoît, *Histoire de Strasbourg*, *op. cit.,* p. 92.
[64] L'HUILLIER Fernand, « L'évolution dans la paix (1814-1870) », dans *Histoire de l'Alsace*, Edouard Privat éditeur, Toulouse, 1970, p. 414-418.
[65] Il faut aussi citer le négociant Théodore Keller, le fabriquant Jules Erckmann, le professeur Emile Kopp, le pharmacien Jean-Guillaume Fahlmer, l'avocat Th. Lobstein, l'imprimeur Ph.-A. Dambach, le docteur en médecine A.-A.-J. Robert, et le gérant Bastian, *cf*. KLOTZ, Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880), op., cit*., p. 27-31.
[66] JORDAN Benoît, *Histoire de Strasbourg, op. cit.,* p. 92.

II. La sculpture à Strasbourg du Siècle des Lumières au Second Empire

1. La sculpture à Strasbourg au XVIII^e siècle

La double influence française et allemande, dans le XVIII^e siècle alsacien devenu français, est particulièrement sensible dans la sculpture. L'Alsace française accueille alors des œuvres majeures de l'art du royaume, en particulier de la sculpture, qui comme l'architecture jouit alors d'un immense prestige. Certaines des œuvres qui ornaient les résidences épiscopales ont connu un mauvais sort ; au château des Rohan à Saverne des statues colossales d'Antoine Coysevox (1640-1720), conçues pour son parc, sa salle d'honneur et son grand escalier ont disparu[67]. Cependant subsistent les statues et sculptures de Robert le Lorrain (1666-1743) pour le palais des Rohan à Strasbourg, dans un style français où le baroque italien est tempéré par le classicisme[68] . L'œuvre la plus spectaculaire de cette époque reste certainement le *Tombeau du Maréchal de Saxe*, dans l'église Saint-Thomas de Strasbourg (1776), réalisé par Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785)[69].

D'autres noms sont connus, comme les praticiens berlinois Jean-Auguste Nahl, et « sieur Paulé » (de son vrai nom Paul de Saint-Laurent), qui travaillent avec Robert le Lorrain au Palais des Rohan de Strasbourg, à la suite du chantier du palais de Rohan-Soubise à Paris, en tant que sculpteurs, stucateurs et ornemanistes[70]. On trouve également des sculpteurs français, venus d'ancienne France, comme les Foisset, Lami, Gombault, Lefèbvre, Dufour, Gagné et Froidevaux, qui travaillent pour des immeubles profanes, dans des églises et à la cathédrale ; ils ont certainement ont orné les façades bourgeoises du milieu du

[67] HEITZ Robert, *La sculpture en Alsace, des origines à nos jours*, éditions Alsatia/Colmar – Strasbourg – Paris, 1949, p. 91.

[68] Robert le Lorrain, qui marque un « trait d'union entre le classicisme versaillais et l'art rocaille », était sculpteur du roi et recteur de l'Académie. Il était élève de Girardon et maître de J. B. Lemoyne II. Il devient également le sculpteur de la famille de Rohan, pour laquelle il orne le chantier épiscopal de Strasbourg (1735-1737), celui de Saverne (1718-1721), et sculpte les « Chevaux d'Apollon » pour l'hôtel parisien de la rue Vieille-du-Temple, *cf*. BEAULIEU Michèle, *Robert le Lorrain (1666-1743),* éd. ARTHENA, 1982, p. 1-82.

[69] *Cf*. BEYER Victor et MUGLER Yves, *Le Mausolée du Maréchal de Saxe*, éditions Hirlé – Oberlin, Strasbourg, 1994, p. 1-85.

[70] HEITZ Robert, *La sculpture en Alsace. Des origines à nos jours*, *op. cit.,* p. 91, et BEYER Victor, *2000 ans d'art en Alsace, op. cit*., p. 153-154, et HAUG Hans*, L'art en Alsace,* Éditions Arthaud, 1962, p. 179.

siècle, des clefs de cintre aux différentes allégories[71]. Un certain Le Prince[72] fait les deux lions de la préfecture, rue Brulée, en 1747, et un Jean-Joseph Bresch, s'installe à Ribeauvillé et fait dans les années 1730 quatre statues en pierre, une *Flore*, un *Apollon du Belvédère*, une *Diane chasseresse* et une *Vénus*, au jardin des sœurs diaconesses[73].

Enfin, citons encore à la fin de l'Ancien Régime des sculpteurs strasbourgeois de naissance et de formation française : François-Louis Schweighaeuser, ancien pensionnaire de l'Académie, dont le musée de Besançon conserve un *Epaminondas mourant*, et Claude-Clair Francin[74] (1702-1773), futur sculpteur de Versailles, apparenté aux Coustou et Coysevox. Nous connaissons aussi une œuvre d'Antoine Ketterer (1692-1748), une *Flore* en grès qui provient de l'Orangerie, exposée aujourd'hui au palais Rohan.

Pour la sculpture religieuse du XVIIIe siècle en Alsace, on retient un certain Georg-Fidelis Sporrer (1733-1811), connu à Guebwiller pour sa sculpture religieuse de style baroque dans l'église Notre-Dame, exécutée sur le plan de l'architecte Ignace Ritter[75], et un nommé Weber qui restaure le mobilier de l'abbaye cistercienne de Neubourg[76]. C'est finalement surtout dans la sculpture figurative des maisons bourgeoises et des églises que le style alsacien-français du XVIII[e] siècle se fait découvrir[77].

Un certain Ollivier de Marseille (1739-1788), dans la seconde moitié du siècle, est chargé de faire pour l'intérieur de la cathédrale des sculptures commandées par le Chapitre.

Dans le dernier quart du siècle, œuvre à Strasbourg Jean-Étienne Malade, qui, « survivant à tous les régimes, devait terminer sa carrière comme statuaire de la

[71] HAUG Hans*, L'art en Alsace, op. cit*., p. 180.

[72] Il s'agit vraisemblablement de Laurent Le Prince « sculpteur du roy », originaire de Normandie, décédé à Strasbourg en 1751. Le Prince travaille comme « sculpteur et statuaire du Cardinal de Rohan » en 1718 à Saverne. Il ne serait venu à Strasbourg qu'après 1730, selon Louis Grodecki et Jean-Daniel Ludmann, pour les travaux au palais Rohan. Pourtant, un certain sculpteur Le Prince, probablement le même, réalise le dessin du buffet de l'orgue Silbermann, en 1714, *cf*. SCHAEFER Marc, « La construction de l'orgue Silbermann de la cathédrale de Strasbourg à la lumière des comptes de l'Œuvre Notre-Dame », *BCS*, XXXIV, 2020, p. 155-156.

[73] BEYER Victor, *2000 ans d'art en Alsace, op. cit*., p. 154.

[74] Claude-Clair Francin, qui devient sculpteur à Versailles, était le fils du sculpteur François Francin, qui réalise le crucifix de la chapelle Sainte-Catherine à la cathédrale en 1696 et des statues qui se trouvaient autrefois au château d'Illkirch, *cf*. HAUG Hans, *L'art en Alsace*, *op. cit.,* p. 180. Durant son absence à Paris, Francin met son atelier à disposition de Pigalle pour la réalisation de son Tombeau du Maréchal de Maurice de Saxe.

[75] BEYER Victor, *2000 ans d'art en Alsace, op. cit*., p. 153-155-156.

[76] HAUG Hans*, L'art en Alsace, op. cit*., p. 181.

[77] HEITZ Robert, *La sculpture en Alsace. Des origines à nos jours*, *op. cit.,* p. 93.

cathédrale, le premier de ceux à qui sous le Concordat fut confié le soin de remplacer les sculptures détruites pendant la Terreur[78] ». Signalons enfin la présence de Jean-Baptiste Pertois (1733-1812).

2. La sculpture en Alsace au XIX^e^ siècle

Au XIX^e^ siècle, au niveau de la sculpture, l'Alsace, bien plus qu'au XVIII^e^ siècle, voit apparaître quelques grands talents. La littérature retient, de manière générale, la domination de trois artistes, Ohmacht, Grass et Bartholdi[79], parmi d'autres sculpteurs qui s'illustrent également à Strasbourg. La première figure saillante et reconnue au-delà des frontières est Landolin Ohmacht, installé à Strasbourg en 1801, et qui fait probablement de l'ombre aux sculpteurs de la cathédrale, Jean Étienne Malade et Jean Vallastre. Plusieurs émules de cet artiste né dans le Wurtenberg s'illustrent dans l'art statuaire, Philippe Grass en premier lieu, qui se fait connaître des plus grands à Paris, et semble surpasser ses congénères, mais encore André Friedrich qui travaille également outre-Rhin, et Frédéric Kirstein, (églement orfèvre) qui a produit des sculptures dignes d'intérêt. À ces trois élèves d'Ohmacht, il faut ajouter Anne-Catherine Sischler (Vallastre) et son époux Ignace Sischler, installés à Sélestat, et leurs enfants, qui pratiquent le même métier. Le dernier tiers du siècle, en Alsace, est dominé par Auguste Bartholdi, mais aussi marqué par Jean Ringel d'Illzach (1847-1916), puis par Alfred Marzolff (1867-1936). Quelques noms méritent encore d'être retenus pour la sculpture en Alsace au XIX^e^ siècle, ceux d'Eugène Dock, Louis Stienne qui se consacre principalement à la restauration de la cathédrale, et le spécialiste de la sculpture religieuse et imitateur du gothique, Théophile Klem.

En 1904, au sujet de la sculpture en Alsace, et surtout de Grass, on lit dans *Le Mois Littéraire et Pittoresque* : « La sculpture alsacienne est surtout représenté (au musée de Strasbourg) par Grass, Bartholdi et Marzolff. La manière de Grass – jadis élève de Bosio – est un peu abstraite et académique. Cependant, ce consciencieux artiste, auquel Strasbourg doit tant, a gardé une certaine grâce naïve

[78] HAUG Hans*, L'art en Alsace, op. cit*., p. 182.
[79] Voir par exemple VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, *op. cit*., p. 267.

qui perce souvent sous la froideur, et qu'il tient du terroir alsacien. On en retrouve quelque chose dans la statue de la prétendue fille d'Erwin de Steinbach, *Sabine,* qui décore, avec *Erwin* qui lui fait pendant, le porche du transept droit de la cathédrale. Au musée même, le buste de *Schwilgué*, le constructeur de la fameuse horloge, ainsi que celui du sculpteur *Ohmacht*, le premier maître de Grass, sont des documents intéressants. Bartholdi, enfant de Colmar, n'est représenté ici que par les parties de son œuvre qui intéressent Strasbourg – son œuvre entière est à Colmar, dans une salle spéciale du musée Schongauer... »[80].

[80] *Le Mois Littéraire et Pittoresque*, n° 67, juillet 1904, p. 292.

Chapitre 2. La sculpture française au XIX^{e} siècle et la restauration des Monuments historiques

I. Devenir sculpteur-statuaire au XIX^{e} siècle

Après la Révolution française, les Académies royales sont supprimées, l'art religieux disparaît, et le Salon est ouvert à tous les artistes sans distinction. Au tout début du XIX^{e} siècle, la sculpture française n'arrive pas à rivaliser avec le sculpteur italien Antonio Canova ou le danois Bertel Thorvaldsen, et l'académisme de ces deux artistes sévit en Europe jusqu'au romantisme et au réveil national de 1848[81]. Cependant le XIX^{e} siècle devient ensuite le siècle par excellence de la sculpture française. De nombreux sculpteurs, dont le talent en germe prend ses racines dans leurs provinces, viennent se perfectionner à Paris dans les ateliers des maîtres reconnus et à l'École des Beaux-Arts. Malgré les différents régimes qui marquent cette période – Empire, Restauration, République – la sculpture est employée pour les inscrire dans la pierre, comme auxiliaire de pouvoir. Le Second Empire est certainement celui qui produit le plus d'ouvrages. Les sculpteurs sont cependant souvent dépendants des commanditaires, et l'État joue un rôle de protecteur des arts, en achetant les œuvres. Le Salon a une place prépondérante, avec le jury d'admission qui fait un choix, et le jury des récompenses qui donne un second choix, la sélection finale revenant à la commission d'achat[82].

Les collectivités locales jouent également un rôle important, cherchant à garder un lien étroit avec les artistes de leur région, à travers des bourses qui leur permettent de se rendre à Paris, où se trouve l'acmé de l'art sculptural. En contrepartie, l'artiste envoi souvent des tirages de ses œuvres. Il reçoit couramment des commandes locales[83].

---

[81] BENOIST Luc, *Histoire de la sculpture*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 110.

[82] PINGEOT Anne, « Introduction », dans *La sculpture française au XIX^{e} siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986, p. XI-XV.

[83] PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, LEMAISTRE Isabelle, « Carrière du sculpteur », dans *La sculpture française au XIX^{e} siècle*, *op. cit.*

Jusqu'à la bataille de Sedan (1870), la sculpture en France est marquée par deux mouvements artistiques, le néo-classicisme et le romantisme à partir des années 1830 (il a émergé dans la peinture quinze ans plus tôt). Ce n'est qu'après la révolution de 1848 que les sculpteurs arrivent pleinement à s'émanciper de l'académisme, pour faire triompher le romantisme qui suscite le début des écoles nationales et l'art populaire[84]. Dès lors, les artistes s'éloignent de plus en plus des seules représentations inspirées des mythes gréco-romains pour se tourner vers des sculptures historiques, religieuses, inspirées de la littérature, etc. Un vrai mouvement de sympathie pour l'art du Moyen Âge se fait jour progressivement depuis 1815, avec la réaction catholique qui accompagne la Restauration, et le musée révolutionnaire des Monuments français de Lenoir, qui révèle cet art à la foule. Dès lors, l'aristocratie met à la mode le néo-gothique, qui provoque la création de la Commission des Monuments historiques et la restauration des cathédrales[85]. Cependant, la première génération des sculpteurs romantiques prend racine dans la sculpture classique et dans l'antique, issue des Bouchardon, Girardon, Coysevox, Coustou, Lemoyne, Francin, Caffieri, Pajou, Houdon, Clodion, Roland etc[86].

Les sculpteurs du début du XIX^{e} siècle, formés par les sculpteurs du XVIII^{e} siècle, sont généralement les professeurs à l'École des Beaux-Arts. Ces maîtres sont souvent également marqués par ce nouveau courant artistique. Il s'agit de Cartelier, Rude, Pradier, Bosio, Ramey, Dumont, Duret et David d'Angers. Des ateliers des ces artistes reconnus est sortie toute une génération de sculpteurs romantiques, présentant l'art statuaire aux Salons, érigeant des statues sur les places publiques et contribuant, comme leurs maîtres, à la décoration des monuments à la gloire de la nation. Les noms les plus connues sont probablement ceux de Barye, Duseigneur, Etex, Maindron, Moine, Félicie de Fauveau, Préault, Clésinger, Barre, les frères Dantan et les frères Seurre, Chaponnière. Puis viennent ceux qui font progressivement évoluer le romantisme vers un nouveau style, comme Carpeaux, Frémiet, Dalou, Falguière et enfin les tenants du renouveau que sont Rodin, Claudel, Bourdelle et Maillol.

[84] BENOIST Luc, *Histoire de la sculpture*, *op. cit.,* p. 110.
[85] *Ibid*., p. 110-111.
[86] Le XVIII^{e} siècle est en outre également marqué par la rocaille, avec des artistes comme Le Lorrain, Slodts, Adam, ainsi que Pigalle et Falconet qui marquent un point d'équilibre et de synthèse entre les deux tendances opposées que sont le statique et le dynamique, *cf. Ibid.,* p. 106-146.

1. *L'École des Beaux-Arts*

Instituée par une ordonnance de Louis-Philippe du 4 août 1819, l'École des Beaux-Arts, étroitement liée à l'Institut, est réorganisée sur le modèle des anciennes académies royales (académie de peinture et de sculpture et académie d'architecture, fondées sous le règne de Louis XIV en 1648 par de jeunes artistes qui souhaitent rompre avec le système des corporations) qu'elle supprime. Au départ, l'École occupe au Louvre les locaux des académies disparues, mais est contrainte de quitter le bâtiment en 1805, quand Napoléon décide de transformer le Louvre en musée. Elle rejoint alors le collège des Quatre-Nations pour une vingtaine d'année. À partir de 1816, elle commence à être transférée dans l'ancien couvent des Petits-Augustins, où se trouvait auparavant le musée des Monuments française d'Alexandre Lenoir, pour y être définitivement installée en 1829.

Les Beaux-Arts sont alors au nombre de quatre : peinture, sculpture, gravure et architecture.

L'École des Beaux-Arts et l'Académie de France à Rome dépendent de la section des Beaux-Arts de l'Institut. Ce dernier a aboli l'ancienne académie en 1793. Cette nouvelle Académie des Beaux-Arts est hostile à tout courant nouveau, impose l'autorité implacable de ses directeurs et professeurs, juge les grands concours et analyse les envoie à Rome[87].

L'enseignement de l'École est fondé sur le dessin, et se partage entre trois « cours spéciaux », cours d'anatomie, de perspective et cours d'histoire et d'antiquités professés à partir de 1828-1829 ; des « exercices journaliers » comme l'étude de la figure humaine d'après modèle vivant et d'après modèle antique[88] ; des cours d'après « la bosse », pour lequel l'École dispose d'une très riche collection de moulage en plâtre. Il est dirigé par douze professeurs, sept peintres et cinq sculpteurs, qui exercent chacun un mois. Pour entrer à l'École, il faut simplement s'inscrire, mais pour l'étude d'après modèle vivant les places sont limitées (trente pour les sculpteurs et cent pour les peintres) et donc mises au concours chaque semestre. Afin d'évaluer la progression des élèves, des concours dit d'émulation sont organisés, concours de figures modelées, concours de composition, et

[87] LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, « Les Écoles », dans *La sculpture française au XIX^e siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986, p. 28.
[88] PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, LEMAISTRE Isabelle, « Carrière du sculpteur », *op. cit*.

concours de tête d'expression (créé par Caylus en 1759). Une fois par an a lieu le concours de Rome, qui attribue au lauréat de recevoir une bourse pour se rendre dans la Ville Éternelle.
L'enseignement est en revanche dépourvu de cours pratiques depuis l'Ancien Régime, ce qui oblige les étudiants à rejoindre des ateliers privés fondés par des maîtres qui sont, à l'exception de Rude, professeurs à l'École des Beaux-Arts.
Ainsi Cartellier est nommé en 1816, Bosio en 1817, David en 1826, Pradier en 1828, Ramey en 1832, Dumont et Duret en 1852, et Jouffroy en 1862[89].

C'est précisément dans ces ateliers privés, avec ces maîtres, membres de l'Institut, qu'ils peuvent acquérir les atouts nécessaires pour aller à Rome. La réputation de ces ateliers se fonde essentiellement sur le nombre de récompenses dans les concours, imputable à la qualité de l'enseignement du maître, mais également à sa capacité à défendre ses élèves[90]. On s'aperçoit que les lauréats du concours de Rome, de 1812 à 1829, sont tous, à deux exceptions près (Pradier en 1813 et Ramey en 1815) des élèves de Bosio (5) et Cartellier (11). Après 1830 ce sont les élèves de David qui l'emportent[91].
On observe que les cinq lauréats qui sortent de l'atelier de Bosio (Jacquot en 1820, Duret en 1823, Desprez en 1825, Dantan en 1828 et Debay en 1829) ne forment pas un groupe homogène, Bosio étant « soucieux de favoriser l'expression de dons individuels[92] ». Jacquot et Desprez seraient restés les plus fidèles au néo-classicisme de Bosio, alors que ceux qui se font un nom, Barye, Gechter, les frères Dantan, Marochetti et Jehan Duseigneur sont tous influencés par le romantisme[93].

2. *Le Prix de Rome*

Chaque année, au mois de mai, s'ouvre ce concours ouvert aux candidats français âgés de moins de trente ans ; il dépend de l'Académie des Beaux-Arts qui choisit

[89] LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, « Les Écoles », *op. cit*., p. 28.
[90] *Ibid*., p. 33.
[91] *Ibid*.
[92] *Ibid*.
[93] *Ibid*.

le sujet et l'attribution du Grand Prix. Deux concours d'essai permettent de limiter le nombre de concurrents à l'épreuve définitive, qui consiste à réaliser un bas-relief ou une figure en ronde-bosse de 1 m de proportion, d'après un sujet généralement issu de la mythologie ou de l'histoire ancienne. Le sujet est tiré au sort le matin du concours ; les candidats sont alors enfermés chacun dans une loge interdite d'accès, et ont une journée pour modeler leur esquisse. Puis ils ont soixante douze jours pour l'exécuter de manière définitive en restant conforme au sujet. Après quoi, les plâtres non signés sont exposés publiquement en attendant le jugement, lu à l'Académie des Beaux-Arts en octobre.

Le lauréat part à la fin de l'année pour Rome où il passe cinq ans (jusqu'à la réforme du 13 novembre 1863, qui réduit le séjour à quatre ans) à la Villa Médicis, siège de l'Académie de France à Rome depuis 1803[94]. Là-bas, les pensionnaires doivent suivre un règlement très strict, qui impose la copie d'un antique en marbre, un modèle en plâtre d'une figure en bas-relief, un autre d'une figure en ronde-bosse, et une esquisse de groupe. Enfin ils doivent produire un modèle avec exécution en marbre d'une figure qui sera l'envoi à Paris de dernière année, généralement acheté par l'État. Cette dernière œuvre produite à Rome est d'une importance capitale pour l'artiste. Elle est exposée à Rome puis à Paris, et donne lieu a un *rapport* rédigé par les membres de l'Académie des Beaux-Arts[95].

3. *Le Salon*

L'Académie royale de peinture et sculpture est fondée en 1648. Pour y entrer, les artistes doivent présenter une œuvre appelée « morceau de réception ». Les œuvres reçues sont ensuite exposées pour être présentées au public. À partir de 1737, les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture exposent régulièrement au Salon Carré du Louvre, lequel est à l'origine du nom de ce type de manifestation. Son organisation évolue au XIX^{e} siècle, selon les régimes politiques successifs, avec l'admission du jury, dont les jugements sont parfois contestés et restent un problème majeur.

[94] PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, LEMAISTRE Isabelle, « Carrière du sculpteur », *op. cit*.
[95] *Ibid*. Pour plus d'informations, voir LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, « Les Ecoles », *op. cit*., p. 49-57.

Le Salon reste cependant pour les artistes un lieu privilégié, pour leur réputation comme pour les commandes ; les sculpteurs qui arrivent à y présenter des moulages en plâtre de leurs œuvres peuvent espérer inciter des mécènes à commander le modèle fondu en bronze ou taillé dans le marbre[96]. Il a une importance sociale, commerciale et professionnelle[97], qui impose aux artistes une démarche spécifique[98] ; ils sont en effet conduits à tenir compte du jury vu son rôle dans l'admission des œuvres, et à penser leurs productions en fonction d'un public[99]auquel ils doivent plaire[100]. Ceci entraîne les sculpteurs à produire des œuvres spécifiques pour le Salon. En témoigne la présence très importante des portraits, principalement en buste, impliquant la course au réalisme, surtout à partir de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, avec une représentation poussée des détails, souvent vestimentaires, considérée comme un progrès artistique[101].

Le Salon est ainsi le lieu de tous les enjeux pour les artistes, mais également pour le pouvoir politique qui exerce un contrôle sur la création artistique, et distribue parfois des récompenses à l'issue des expositions, et procède à des achats et commandes déterminantes. Pour le public également, ainsi que pour les critiques, amateurs, journalistes et écrivains, qui prennent souvent position sur les innovations esthétiques et les oppositions entre classiques et romantiques. À partir de 1830, la presse, qui consacre des chroniques à chaque Salon, prend une part active à la reconnaissance de l'art et des artistes[102]. Une revue spécialisée, *L'Artiste*, est créée en 1831, et joue un rôle capital dans la formation de l'opinion ; elle accueille également des écrits d'artistes et d'écrivains[103].

Sous la Restauration, les artistes ne sont conviés à exposer au Louvre que cinq fois de 1817 à 1827, mais après juillet 1830, Louis-Philippe fait organiser un Salon chaque année jusqu'en 1851 (sauf en 1832 à cause du choléra qui fait rage à Paris). À partir de la Monarchie ce Juillet le Salon se tient au printemps, de mars à

[96] PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, LEMAISTRE Isabelle, « Carrière du sculpteur », *op cit*.
[97] L'échec au Salon est perçu comme un échec professionnel et social, et cela peut conduire l'artiste au désespoir et au suicide, *cf*. MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, éd. Gallimard, Paris, 1995, p. 133.
[98] *Ibid*., p. 141.
[99] *Ibid*.
[100] *Ibid.,* p. 145.
[101] *Ibid.,* p. 144.
[102] *Ibid.,* p. 139.
[103] *Ibid*., p. 139-140.

juin[104], dans le Salon Carré du Louvre jusqu'en 1848. L'espace du Salon du Louvre devient vite insuffisant pour exposer les œuvres. En 1849, il se tient à l'Orangerie du Louvre et au Palais des Tuileries, et en 1850 au Palais-National (Palais-Royal), puis il se transporte sur les Champs-Élysées, dans le Palais de l'Industrie construit pour l'Exposition universelle de 1855. Le Salon devient bisannuel de 1853 à 1863[105]. Le public y accède gratuitement, sauf les samedis, réservés aux privilégiés et s'y presse de plus en plus : 300 000 visiteurs en 1838, et 1 200 000 en 1846.

Sous la Restauration, par l'ordonnance de 1816, « l'organisation administrative des musées royaux est fixée, qui détermine les attributions du directeur des musées chargé de l'organisation du Salon et des propositions d'achats et de récompenses, ainsi que celles du Conseil honoraire des musées qui fait notamment fonction de jury d'admission »[106]. Sous la Monarchie de Juillet, le roi convie tous les peintres, sculpteurs, graveurs et architectes membres de l'Académie à siéger pour juger de l'admission des œuvres au Salon. En 1848, après de nombreuses protestations concernant le jury, celui-ci est supprimé, et toutes les œuvres sont acceptées. L'année suivante on le rétablit pourtant, mais il est élu par les exposants. Dès 1852, l'Institut s'impose à nouveau en partie, pour établir à nouveau son emprise totale en 1857. En 1863 la situation se crispe encore, car le jury n'accepte une fois de plus aucune œuvre contraire à ses principes ; il refuse plus de 3 000 œuvres sur 5 000. Alors l'Empereur, sous la pression des artistes, demande l'ouverture d'un Salon des Refusés. La même année, la réforme de l'École des Beaux-Arts est mise au point par le comte de Nieuwerkerke à la demande de Napoléon III et sous l'influence de Viollet-le-Duc et Mérimée, afin d'enlever à l'Institut la formation des artistes à Paris et à Rome[107]. Le Salon des Refusés, l' « annexe », est renouvelé en 1864, le jury est composé de 2/3 de membres élus par les artistes et d'un tiers nommé par l'administration.

[104] MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France. op. cit.,* p. 124.
[105] *Ibid*.
[106] « Le Salon, miroir de la création », dans « Les Romantiques », *Connaissance des arts,* 1995, p. 25. De 1798 à 1814, le jury est nommé par le gouvernement, mais sous la Restauration il est constitué par les membres de l'Académie des Beaux-Arts réunis autour du directeur des musées. De 1831 à 1847 et de 1857 à 1863, le jury est composé par l'Académie des Beaux-Arts, *cf.* MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France. op. cit.,* p. 127-128.
[107] PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, LEMAISTRE Isabelle, « Carrière du sculpteur », *op. cit*., et MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France. op. cit.*, p. 76-79.

De 1800 à 1830, 14 expositions sont organisées, et 17 181 œuvres exposées, dont 1 532 sculptures (109 sculptures en moyenne par exposition). De 1831 à 1860, on compte 24 expositions, avec 64 902 œuvres, dont 4 884 sculptures, et donc 204 sculptures en moyenne par exposition. De 1861 à 1890, il y en a encore davantage : 27 expositions, avec 126 131 œuvres, dont 20 652 sculptures, soit une moyenne de 765 sculptures par exposition[108].

4. *Les Expositions Universelles*

La sculpture française au XIX[e] siècle, comme le monde de l'art, est marquée par les Expositions universelles, à l'initiative et à la charge de la Direction des beaux-arts[109]. Le mouvement est initié en Angleterre en 1851, marqué par la construction du Cristal Palace qui détermine un nouveau type d'architecture.

Après cette date, cinq Expositions universelles sont organisées en France donnant lieu à de grandes réalisations architecturales, dont deux sous le Second Empire : en 1855, sur les Champs-Élysées avec la construction du Palais de l'Industrie ; en 1867, sur le Champ de Mars avec la Galerie des machines, la Gare d'Austerlitz et la Gare du Nord. Trois autres ont lieu sous la IIIe République : en 1878, sur la colline de Chaillot, avec le Palais du Trocadéro ; en 1889, centenaire de la Révolution, avec le triomphe de l'architecture de fer (Tour Eiffel, Galerie des machines de Dutert) ; en 1900, avec la construction du Grand et Petit Palais, du Pont Alexandre III, et de la Gare d'Orsay[110].

[108] PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, LEMAISTRE Isabelle, « Carrière du sculpteur », *op. cit*.
[109] MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France. op. cit.,* p. 149.
[110] PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, LEMAISTRE Isabelle, « Carrière du sculpteur », *op. cit.*

II. La conservation des Monuments historiques en France et en Alsace

Bien que le goût pour les antiquités grecques et romaines date de la Renaissance, il ne va pas en France jusqu'à la sauvegarde des vestiges. Il faut attendre la Révolution française, avec sa funeste crise iconoclaste pour que se pose le problème de la préservation des monuments historiques. L'expression « monument historique », se rapportant aussi bien aux édifices qu'aux tombeaux, statues, vitraux etc., apparaîtrait pour la première fois dans le recueil *Antiquité nationales*, d'Aubin-Louis Millin, en 1790[111].

Quelques érudits de l'époque des Lumières montrent un attrait certain pour les monuments anciens qui jonchent le territoire français. Ainsi Bernard de Montfaucon (1655-1741) publie entre 1729 et 1735 cinq volumes de gravures figurant les *Monuments de la monarchie française* ; et Quatremère de Quincy (1755-1849) s'oppose en 1787 à la destruction de *La Fontaine des Innocents* (1549) de Jean Goujon, tout comme au déplacement des œuvres d'art de leur contexte original. Il est donc amené à critiquer l'assemblement d'œuvres d'art de l'archéologue Alexandre Lenoir (1762-1839) créant le Musée des Monuments français ; y sont regroupés de nombreux vestiges arrachés à la destruction des révolutionnaires, mais également des pillages accomplis par Lenoir dans des châteaux. Quatremère de Qunincy dénonce le rôle souvent trop délétère des musées[112] et estime que les œuvres décontextualisées sont à remettre à leur emplacement d'origine. Son intervention fait disparaître le musée Lenoir en 1816[113]. On signalera par ailleurs que Quatremère de Quincy, fervent défenseur du classicisme, rejetait le gothique, comme il l'écrit dans l'*Histoire de la vie et des ouvrages célèbres des architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle* : « on ne trouvera dans notre recueil aucune notion d'aucun ouvrage, d'aucun architecte du genre gothique[114] ».

---

[111] BABELON Jean-Pierre, CHASTEL André, *La notion de patrimoine*, éd. Liana Levi, 2000 (Ier 1994), p. 71.

[112] CHOAY Françoise, *Le patrimoine en question. Anthologie pour un combat*, Éditions du Seuil, 2009, p. 105-108.

[113] CROCHET Bernard, *Viollet-le-Duc et le sauvetage des monuments historiques*, Éditions Ouest-France, Lilles-Rennes, 2015, p. 19-32.

[114] Cité dans KRUFT Hanno-Walter, « La théorie de l'architecture gothique énoncée par le XIX^e siècle », dans RECHT Roland (dir.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Éditions les musées de la ville de Strasbourg, 1989, p. 316.

1. Du Concordat à l'Inspection générale des Monuments historique (loi Guizot)

L'Église et l'État sont réconciliés en 1801 avec la signature du Concordat. Celui-ci instaure un « conseil de fabrique » responsable de l'entretien et de la conservation des églises. Le 30 décembre 1809, un décret attribue la responsabilité des gros travaux aux communes. En 1810, le comte de Montalivet (1766-1823), ministre de l'Intérieur, fait diffuser une circulaire, inspirée par l'archéologue Alexandre de Laborde (1773-1842), qui demande à tous les préfets un recensement des monuments bâtis et écrits, dignes d'intérêt, des départements. Dans cette circulaire est également stipulé de régler le retour des œuvres d'art dispersées sur leur lieu d'origine, suivant la même logique que celle de Quatremère de Quincy.

En 1802, François-René de Chateaubriand (1768-1848) publie *Génie du Christianisme*, texte dans lequel il s'émeut des destructions des monuments français, où il exalte la beauté des monuments religieux, notamment du gothique qui lui procure « un sentiment vague de la divinité[115] ». Malgré la mobilisation d'esprits éclairés, et le Concordat qui permet à l'Église de récupérer les biens saisis pendant la Révolution, beaucoup de monuments sont encore détruits, et d'autres tombent en ruines.

Dans les années 1820, l'historien et archéologue Arcisse de Caumont (1801-1873) dénonce le vandalisme dont sont victimes les monuments de Normandie, comme ceux du reste de la France. Il fonde en 1824 la « Société des Antiquaires de Normandie », dont le premier président est l'abbé Gervais de La Rue (1751-1835), et publie la même année une étude intitulée *Sur l'architecture du Moyen Âge,* où il distingue les étapes successives de l'évolution du style gothique[116] - espérant ainsi repérer les monuments en danger pour les sauver de la destruction. Arcisse de Caumont, épris de sciences naturelles, applique également à l'étude des monuments la méthode comparative de Linné. Partisan de la collaboration interdisciplinaire, il n'hésite pas à faire du prosélytisme, afin de mobiliser tous les savants en faveur des monuments historiques. Il fonde, en 1833, la « Société pour la conservation des monuments » et les « Congrès scientifiques

[115] Cité dans KRUFT Hanno-Walter, « La théorie de l'architecture gothique énoncée par le XIX^e^ siècle », *op. cit*., p. 317.
[116] *Ibid*.

pluridisciplinaires ». Pour conserver et décrire les monuments historiques, il fonde également, à Caen, le 23 juillet 1834, la « Société française d'archéologie ». C'est à son instigation que le ministre de l'Instruction publique, Pierre Guillaume Guizot (1787-1874), décide en 1837 la création de la « Commission des monuments historiques ». D'autres figures emblématiques participent à la sensibilisation du grand public à la sauvegarde du patrimoine, comme le dramaturge, amateur d'art et philanthrope baron Taylor (1789-1879), l'écrivain Charles Nodier (1780-1844) qui publie les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, l'historien Jules Michelet (1798-1874) qui propose dans son *Histoire de France*, une interprétation mystique et philosophique du gothique[117], et évidemment l'écrivain Victor Hugo (1802-1885). Ce dernier pousse un cri d'alarme dès 1825, en écrivant « Guerre aux démolisseurs », publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1832[118]. Hugo y met en exergue le sens et l'importance de la dimension nationale de l'architecture gothique, avant les écrits de Ruskin, Viollet-le-Duc et Michelet[119]. Il écrit *Notre-Dame de Paris* (1831), qui participe grandement à l'enthousiasme pour les cathédrales gothiques[120].

L'action militante de ces personnages finit par alerter les pouvoirs publics. Le 21 octobre 1830, Guizot soumet au roi Louis-Philippe un rapport dans lequel il préconise de créer un poste d' « inspecteur général des Monuments historiques ». Celui-ci sera chargé de sillonner tous les départements de la France pour inspecter les monuments historiques, faire des rapports de leur état et proposer des interventions pour les préserver et les conserver, « […] éclairer les propriétaires et les détenteurs sur l'intérêt des édifices dont la conservation dépend de leurs soins et stimuler, enfin, en les dirigeant, le zèle de tous les conseils de département et de municipalité, de manière à ce qu'aucun monument d'un mérite incontestable ne périsse par cause d'ignorance et de précipitation[121] ». La proposition de Guizot est approuvé le 21 septembre 1830, et le poste est confié au jeune historien et critique d'art, Ludovic Vitet (1802-1873). Vitet est partisan de l'art médiéval qu'il s'efforce de réhabiliter, et s'applique avec énergie à constituer un inventaire

[117] *Ibid.*
[118] Notons à titre indicatif que des personnalités comme François Guizot, Ludovic Vitet, Prosper Mérimée, Victor Cousin, Émile Souvestre, Edgar Quinet, Jules Michelet, Sainte-Beuve, Alfred de Musset et Charles Nodier écrivent dans la *Revue des deux Mondes*.
[119] CHOAY Françoise, *Le patrimoine en question…*, *op. cit.,* p. 110.
[120] CROCHET Bernard, *Viollet-le-Duc et le sauvetage des monuments historiques*, Éditions Ouest-France, Lilles-Rennes, 2015, p. 35-49.
[121] Cité dans RECHT Roland, *Penser le patrimoine 2*, éd. Hazan, Paris, 2016, p. 135.

monumental français sur des bases scientifiques. Cependant, alors qu'il est élu député du Bolbec, puis secrétaire général du Commerce, en 1834, il démissionne du poste d'Inspecteur général des Monuments historiques. L'écrivain Prosper Mérimée (1803-1870) est nommé à ça suite à ce poste par Alphonse Thiers, et agit en véritable continuateur d'Arcisse de Caumont et de Vitet[122]. Mérimée prend en effet son activité à bras le corps, s'attachant à lever des plans, dessiner et peindre les édifices, consulter les archives et parcourir les campagnes à cheval ou à pied. Il rencontre les préfets, les maires, les ecclésiastiques et les membres des sociétés savantes pour plaider la cause du patrimoine. Il reste à ce poste jusqu'en 1853. Par ailleurs, le budget est augmenté en 1837 grâce à la création par Guizot d'une « Commission des Monuments historiques », même s'il reste bien maigre par rapport aux besoins réels. Mérimée s'élève contre le vandalisme qui continue à sévir, et participe, avec ses rapports, à la prise de conscience nationale pour la préservation de son patrimoine. Il se préoccupe également de la déontologie de la restauration, et réagit contre les abus en matière de restauration des monuments. Il identifie, dans une lettre à Arcisse de Caumont, deux sources de danger pour les monuments historiques : « […] À combien d'ennemis nos antiquités ont été exposées. Les réparateurs sont peut-être aussi dangereux que les destructeurs[123] ». Dans le même sens, le comte de Montalembert (1810-1870) écrit, dans *Le Vandalisme en France*, que ce sont les entreprises de « restaurations » qui commettent le plus de dommages[124]. Mérimée siège en outre, aux côtés notamment de Victor Hugo, Victor Cousin, Ludovic Vitet, Albert Lenoir, Adolphe Napoléon Didron, Louis Lenormand et Sainte-Beuve, au « Comité des Monuments inédits de la littérature », où il a l'occasion de faire passer ses messages[125]. À partir de 1840, Mérimée convainc la « Commission des Monuments historiques » de recruter des architectes spécialisés dans la restauration des édifices anciens. Ce seront notamment Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) et Jean-Baptiste Lassus (1807-1857). Mérimée sollicite Viollet-le-

[122] CROCHET Bernard, *Viollet-le-Duc et le sauvetage des monuments historiques*, *op., cit*., p. 50.
[123] *Ibid*.
[124] RECHT Roland, *Penser le patrimoine 2*, *op. cit*., p. 137.
[125] CROCHET Bernard, *Viollet-le-Duc et le sauvetage des monuments historiques*, *op. cit.,* p. 50, et THEIS Laurent, *François Guizot*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2008, p. 336. V. Hugo, V. Cousin, Montalembert, Mérimée, Vitet et le baron Taylor font partie du « Comité (bénévole) des arts », remplacé en 1837 par la « Commission des monuments historiques » (également bénévole), *cf*. CHOAY Françoise, *Le patrimoine en question..., op. cit.*, p. 109, et du même auteur*, L'allégorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, 1996 et 1999, p. 109.

Duc pour la restauration de la basilique de Vézelay. Cependant, le premier chantier pilote, qui débute en 1836 et qui est l'occasion de tester les nouvelles techniques de restauration sous l'égide d'historiens, de médiévistes et d'archéologues de renom est celui de la Sainte-Chapelle. Les deux architectes qui en ont la responsabilité sont Félix Duban (1797-1870) et Jean-Baptiste Lassus, amis intimes de Viollet-le-Duc qui les rejoint en 1840 comme second inspecteur des travaux[126]. En 1844, Viollet-le-Duc et Lassus remportent le contrat pour la restauration de Notre-Dame de Paris. Les travaux s'interrompent en 1850, reprennent de 1853 à 1865, Viollet-le-Duc en devenant le seul architecte à partir de 1857, à la suite du décès de Lassus[127].

2. Le Second Empire et la suprématie de Viollet-le-Duc

Le chantier de Notre-Dame de Paris contribue à asseoir l'autorité de Viollet-le-Duc dans la restauration des monuments gothiques en France. Il devient de plus un réel théoricien de la restauration de l'art médiéval. Il fait très vite autorité dans le domaine, et se charge de la restauration d'un nombre considérable de monuments sous le Second Empire.

L'Empereur Napoléon III, passionné d'histoire et d'archéologie, initie des actions d'État très importantes : fouilles, création du Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-laye, restauration et sauvegarde de monuments anciens. Il est en effet l'instigateur de chantiers de restauration considérables, où interviennent Viollet-le-Duc et Lassus, mais aussi d'autres architectes célèbres, comme Émile Boeswillwald (1815-1896), Anatole Boudot (1834-1915) et Paul Abadie (1812-1884)[128].

Viollet-le-Duc devient rapidement l'un des plus fervents défenseurs du gothique, allant jusqu'à tenter de réformer l'Académie Française, en 1863, avec le soutien de Napoléon III, alors que l'architecte est nommé à la chaire d'histoire de l'Art et d'Esthétique[129]. Il écrit un *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle* (1854-1868) dans lequel il expose sa doctrine.

---

[126] CROCHET Bernard, *Viollet-le-Duc et le sauvetage des monuments historiques*, *op. cit*., p. 63.
[127] *Ibid*., p. 71.
[128] *Ibid*., p. 59-87.
[129] KRUFT Hanno-Walter, « La théorie de l'architecture gothique énoncée par le XIXe siècle », *op . cit*., p. 317.

En fin de compte, la restauration des monuments historiques est gouvernée par deux apories ; l'une interventionniste, représentée par la figure emblématique de Viollet-le-Duc, qui domine l'ensemble des pays européens, et l'autre anti-interventionniste, présente surtout en Angleterre, défendu avec talent par John Ruskin (1819-1900), puis William Morris (1834-1896)[130].

3. La conservation des Monuments historiques en Alsace (1830-1876)

Suite à la circulaire que Montalivet fait expédier aux préfets de tous les départements, en 1810, demandant le recensement des tous les monuments remarquables, l'Académie des Belles Lettres, reconstituée en 1816, relance l'enquête, qui est accomplie par la circulaire du ministre Siméon (1749-1842).
Dès lors, les préfets du Bas-Rhin et du Haut-Rhin confient l'enquête à des missions départementales. Pour le Bas-Rhin, c'est l'archéologue et érudit Jean-Geffroy Schweighaeuser (1776-1844), professeur adjoint à la Faculté des lettres de Strasbourg et professeur au Séminaire protestant de la même ville, qui s'en charge seul, alors que celle du Haut-Rhin est confiée à plusieurs personnes qualifiées. Schweighaeuser publie notamment avec le magistrat Philippe-Aimé de Golbéry (1786-1854) les *Antiquités de l'Alsace,* ouvrageillustré de nombreuses lithographies. Il constitue le premier inventaire des Monuments Historiques d'Alsace, offrant au public alsacien un bel album des sites pittoresques et remarquables de la région, et l' « image de l'Alsace »[131].

Avec la création du poste d'Inspecteur général des Monuments historiques, en 1830 par Guizot, un changement s'opère en Alsace. Vitet demande aux préfets, en 1832, de procéder à l'installation des commissions départementales, composées d'architectes départementaux et d'antiquaires. Les techniciens sont ainsi mis sous le contrôle d'amateurs éclairés. Cependant cette nouvelle disposition ne devient effective qu'en 1837, lors de la création de la Commission des Monuments historiques, alors que Mérimée a déjà remplacé Vitet au poste d'Inspecteur. Le

[130] Pour un aperçu synthétique de ces deux doctrines qui s'opposent, voir CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, 1996 et 1999, p. 114-120.
[131] IGERSHEIM François, « La conservation des Monuments historiques en Alsace (1830-1914) », dans *Revue d'Alsace*, « Monuments et paysages d'Alsace entre France et Allemagne », n° 131, 2005, p. 54-55.

crédit est par ailleurs largement augmenté, passant de 100 000 F à 600 000 F pendant la Monarchie de Juillet. Cela conduit dès lors le Ministre de l'Intérieur à réclamer un classement des monuments historiques des départements auxquels il convient d'affecter un fonds de concours[132].

Les « commissions » dans le Bas-Rhin semblent avoir quelques difficultés de fonctionnement, alors même qu'architectes et antiquaires y sont très actifs, quitte à faire apparaître leurs différends devant l'opinion publique. Le préfet consulte séparément les personnalités qui coopèrent au classement et leur demande de rédiger des rapports. Parmi ces personnalités on trouve l'architecte départemental et de la cathédrale de Strasbourg Gustave Klotz et l'antiquaire Levrault. Interviennent également dans le débat des personnalités telles que Boeswillwald, correspondant délégué de Mérimée, Louis Schneegans (1812-1858), nommé correspondant de la Commission des Monuments historiques, et l'architecte Charles Perrin[133]. La première liste du classement du Bas-Rhin, établie en 1838, est la suivante : 1. Mamoutier, 2. Rosheim, 3. Neuwiller, 4. Saint-Jean-des-Choux. S'ajoutent en 1840 : le Mur des Païens, le Monastère de Sainte-Odile, puis en 1841 : Andlau, Niedermunster, Strasbourg (cathédrale et Saint-Pierre-le-Vieux) ; enfin en 1842 : Strasbourg Saint-Thomas, Saint-Étienne, Sélestat Saint-Georges, Altdorf église, Avolsheim Dompeter, Niederhaslach église, Wissembourg Saint-Pierre-et-Paul, Surbourg, Walbourg (vitraux), Obersteigen, Neubourg près Dauendorf, Mur Païen, « Menhirs » du Greielthal et de Breitenkopf, enfin Haut-Koenigsbourg[134].

La Restauration met en place un service de l'architecture, et dans le Bas-Rhin l'architecte Jacques Roch Reiner père (1762-1843) en est le premier titulaire, de 1822 à 1837. En 1827 est également créée dans le Bas-Rhin une « Commission des travaux départementaux », qui donne son avis sur les travaux. La liste, assez restreinte au départ, finit par réunir sous le Second Empire le préfet, le secrétaire général, les chefs de service des Ponts et Chaussées, des travaux du Rhin, l'architecte départemental, le maire de la ville de Strasbourg, l'architecte de la

[132] *Ibid*., p. 56.
[133] *Ibid*. Perrin est le beau-frère de Schneegans.
[134] *Ibid.,* p. 56-57.

ville de Strasbourg, l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, le vicaire général de l'Évêché, un inspecteur ecclésiastique représentant le consistoire supérieur, l'inspecteur de l'Académie, et le médecin communal de Strasbourg.
Gustave Klotz exerce les fonctions d'architecte départemental, de 1837 à 1850, à la suite de Reiner, en plus de celle d'architecte de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame qu'il exerce jusqu'à sa mort en 1880. Il partage son rôle d'architecte départemental avec Charles Morin (1810-1897) depuis 1844. Ce dernier assure seul la fonction après 1850, et il est nommé architecte diocésain à partir de 1853[135].

L'articulation entre les travaux communaux et le conseil centralisé ne semble pas toujours évidente. Nous le voyons par exemple sous l'Empire, avec le conflit de la tour de croisée de la cathédrale, qui fait suite à la démolition du télégraphe à Chappe, en 1857. Le conflit est déféré par Klotz devant le comité des travaux diocésains, qui refuse de reconstruire une mitre gothique, et s'oppose au maire Théodore Humann (1803-1873) préférant ériger un tour néo-romane en harmonie avec la croisée romane. L'affaire n'est réglée qu'après 1870, et le choix est fait d'une tour néo-romane, d'après les dessins de Klotz. Un autre exemple significatif de ces difficultés est celui de la restauration de l'église Saint-Georges de Sélestat en 1859. Le projet de l'architecte d'arrondissement Antoine Ringeisen (1811-1889), porté par le conseil municipal et le conseil de fabrique, est envoyé à la commission départementale des travaux communaux. Un rapport est demandé à Jean Geoffroy Conrath (1824-1892), architecte de la ville de Strasbourg. Le conseil municipal est présidé par le préfet Stanislas Migneret (1808-1884) ; y assistent le vice-président du conseil de préfecture François-Joseph Michaux-Bellaire (1796- ?), l'ingénieur en chef des Pont et Chaussées Adrien Guerre, l'architecte diocésain Charles Morin, le vicaire général Nicolas Schir (1794-1864), auxquels s'ajoutent le médecin communal de Strasbourg Édouard Eissen (1805-1875) et l'architecte Perrin. Le rapport tranche en demandant d'apporter des changements importants au projet de Ringeisen, notamment concernant la construction d'une nouvelle sacristie contre les absidioles[136]. Malgré l'avis défavorable, le curé fait marcher le conseil de fabrique et le conseil municipal qui

[135] *Ibid.,* p. 59.
[136] *Ibid.*, p. 61.

font procéder aux travaux ; le préfet saisit alors le conseil des bâtiments civils, et finalement la deuxième sacristie n'est pas construite[137].

Cet incident a probablement pressé le préfet du Bas-Rhin à publier le classement de 1863. Cette liste est presque la même que celle du préfet Louis Sers (1791-1865) en 1842, avec l'ajout de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame et le retranchement de l'église de Surbourg. C'est également le préfet du Bas-Rhin Migneret qui est à l'initiative de la création de la « Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace » en 1855.

[137] *Ibid.*

Chapitre 3. La restauration des cathédrales gothiques avant l'époque de Grass

I. Les sculptures de la cathédrale de Strasbourg au XVIII[e] siècle

À partir du milieu du XVIII[e] siècle, parmi les sculpteurs qui travaillent pour la cathédrale (essentiellement pour son mobilier intérieur, c'est-à-dire au service du Grand Chapitre), nous trouvons Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille[138] et Jean-Baptiste Pertois[139]. Le goût à l'antique domine l'œuvre de ce dernier[140]. On remarque également la présence de François-Antoine Ketterer, fils d'un sculpteur originaire de la Forêt-Noire, établi à Colmar, qui réalise des sculptures pour l'intérieur de la cathédrale[141]. Ce dernier façonne les drapés de ses statues un peu dans la même veine stylistique que Malade par la suite[142] ; nous lui devons une

[138] Augustin Ollivier (1739-1788), sculpteur néoclassique originaire de Marseille, fils d'un tailleur de pierre d'Aix-en-Provence, se rend à Strasbourg en 1764 (*cf*. EYNAUD Georges, « Les Ollivier, peintres et sculpteurs marseillais (XVII[e]-XVIII[e] siècles », *Provence historique*, n° 229, 2007, p. 263). Il travaille pour la cathédrale au service du Grand Chapitre, avant de se rendre à Bruxelles en 1769. Là-bas, il devient sculpteur officiel de la cour de Charles de Lorraine, puis professeur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Les œuvres de cet artiste qui nous sont encore connues se trouvent toutes en Belgique, façonnées dans un style néoclassique typique du XVIIIe siècle se rapprochant de celui d'un Houdon ou d'un Goujon. *Cf*. DEVIGNE Marguerite, « Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille, sculpteur de Charles de Lorraine », dans *Gazette des beaux-arts*, vol. 2, n° 708, 1920, p. 95-116, et PARISET François, « Le sculpteur Ollivier », dans *Gazette des beaux-arts*, vol. 14, n° 770, 1926, p. 231-236.

[139] En 1777, l'Œuvre Notre-Dame, soutenue par la Ville et le préteur, s'est farouchement opposé à la pose d'un mausolée de J.-B. Pertois, prévu pour le premier pilier de la nef de la cathédrale. Avant cela, Pertois avait déjà rencontré des difficultés pour faire réaliser ce mausolée par ses ouvriers, car il avait employé des maçons étrangers à la Ville, et par conséquent à la tribu des maçons, pour la construction de son atelier dans la rue Brûlée. L'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Goetz, justifie son refus de la pose de ce mausolée, retranscrite par le receveur Daudet, pour des raisons matérielles, des raisons de convenance et d'usage et des raisons d'esthétique. L'Œuvre Notre-Dame propose un autre emplacement, sur le mur en face de l'Horloge astronomique. Finalement, après des déboires, le mausolée est posé en 1781 dans la chapelle Sainte-Catherine, puis est déplacé pendant la Révolution française dans la cour du Grand Séminaire. *Cf*. PARISET François, «Le sculpteur Pertois et le mausolée de Marie-Sophie de Hesse-Rheinfels-Rothenbourg à la cathédrale de Strasbourg », *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, cinquième année, 1926, p. 211-222.

[140] LEVY-COBLENTZ Françoise, « Documents inédits concernant le maître-autel de la cathédrale de Strasbourg », *op. cit*., p.

[141] *Cf*. BROMMER Hermann, « Colmarer Bildhauer des XVIII. Jahrhunderts », *Annuaire de la Société historique et littéraire de Colmar*, p. 33-63, et CHÂTELIER Louis et RAPP Francis, « La cathédrale à l'heure française », in *Strasbourg, la Grâce d'une cathédrale, op. cit*., p. 80. Ketterer a également terminé les sculptures du grand orgue Silbermann, à partir de 1728, commencées par Andréas Bender (1667-1735), *cf*. SCHAEFER Marc, « la construction de l'orgue Silbermann de la cathédrale de Strasbourg à la lumière des comptes de l'Œuvre Notre-Dame », *BCS*, XXXIV, 2020, p. 159-161.

[142] *Cf. ibid*, p. 49. Il présente une *Madone* (1720-1721) située dans l'église de Rouffach.

belle *Flore*, visible au Palais des Rohan, provenant du parc de l'Orangerie[143] ; Ketterer a également travaillé au palais épiscopal, sous la direction de Joseph Massol et pourrait être à l'origine de la représentation de l'*Assomption de la Vierge* dans le chœur de la cathédrale, demandé par Massol, au grand désarroi des chanoines[144].

En cette seconde partie du XVIII^e^ siècle l'art statuaire en France est dominé par des artistes de talent comme Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778) et Étienne Maurice Falconet (1716-1791) ; sans oublier les non moins prestigieux Augustin Pajou (1730-1809), Jean-Antoine Houdon (1741-1828) et Clodion (1738-1814). C'est d'ailleurs en 1776 que le Mausolée du Maréchal de Saxe, sculpté par le talentueux Pigalle, est posé dans l'église protestante Saint-Thomas de Strasbourg[145], alors que Jean Étienne Malade est tout juste arrivé dans cette ville. Comment rivaliser avec un tel chef-d'œuvre en cette fin du XVIII^e^ siècle ?

Observons du reste, avec Robert Heitz, que Pigalle ne cherche absolument pas à adapter le style de son groupe sculpté au cadre gothique de l'église Saint-Thomas qui l'abrite[146]. C'est toute la hardiesse du baroque italien qui semble l'inspirer, et non le gothique encore considéré comme « barbare ».

C'est également à la fin de la première moitié du XVIII^e^ siècle que Robert le Lorrain fait ses sculptures pour le Palais des Rohan, érigé par l'architecte Joseph Massol, entre 1730 et 1742.

Nous savons également que l'Œuvre Notre-Dame avait déjà un sculpteur en chef au XVIII^e^ siècle, avant qu'elle n'emploie Malade à ce poste. Nous n'avons malheureusement aucune information sur cet artiste, si ce n'est qu'il serait décédé vers 1782, car le poste est resté vacant pendant une dizaine d'années avant l'embauche de Malade[147].

Ce silence est certainement justifié par le fait qu'il ne s'agit probablement pas d'un artiste ayant un talent et une renommée telles que Malade et ses successeurs.

[143] HAUG Hans, *L'art en Alsace, op cit.*, p. 182.
[144] CHÂTELIER Louis et RAPP Francis, « La cathédrale à l'heure française », *op. cit*., p. 80.
[145] *Cf.* BEYER Victor et MUGLER Yves, *Le Mausolée du Maréchal de Saxe*, éditions Hirlé – Oberlin, 1994, p. 1-85.
[146] HEITZ Robert, *La sculpture en Alsace, des origines à nos jours*, éditions Alsatia/Colmar – Strasbourg – Paris, 1949, p. 91-92.
[147] AVES, 3 OND 8.

Force est de constater qu'il n'a pas produit beaucoup d'ouvrages conséquents pour la cathédrale, qui révèleraient un réel talent de créateur. Nous devons peut-être le voir comme un humble ouvrier, sans prétention, versé également dans l'ornementation. Cela expliquerait le fait que le Grand-Chapitre fasse appel à d'autres sculpteurs, sans doute plus prestigieux et talentueux que lui, pour les sculptures du mobilier de la cathédrale[148]. Pouvons-nous tout de même attribuer à ce sculpteur la création des nombreuses gargouilles qui ornent les galeries érigées par l'architecte Jean-Laurent Goetz ? Gargouilles qui, même si elles se veulent d'inspiration gothique, à l'instar de la partie architecturale, sont avant tout d'esprit baroque.

Cela étant, bien qu'on ait souvent pensé que Malade a commence ses travaux pour la cathédrale à partir de 1800[149], il s'avère qu'en réalité il est déjà actif à la cathédrale sous la Révolution française[150]. Cependant, durant cette période, son activité s'est essentiellement concentrée sur des travaux à l'intérieur de l'édifice et plus particulièrement sur le mobilier[151].

Au début du XIX^{e} siècle, Malade semble vouloir rivaliser avec un nouveau sculpteur strasbourgeois originaire de la Forêt Noire, Landolin Ohmacht[152] tout juste arrivé en 1801. Cet artiste éminemment néo-classique, jugé par David d'Angers[153], paraît plus en phase avec l'art de ce début du XIX^{e} siècle. Il est fort probable d'ailleurs qu'il fasse de l'ombre à Malade pour des commandes publiques

[148] On observe déjà au XVII^{e} siècle, que le Grand Chapitre fait appel à d'autres sculpteurs que ceux de l'Œuvre Notre-Dame pour travailler sur le mobilier de la cathédrale, *cf.* PARISET François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale de Strasbourg entre 1681 et 1789 », *op. cit.*, p. 169-172.

[149] Cette date est avancée dans un rapport à la commission du budget, en 1833, signée notamment par Louis Schneegans : « Une réaction extravagante et fanatique a dépouillé la cathédrale en 1794 de près de 350 statues et bas-reliefs. Depuis l'année 1800, on a cessé de travailler à faire disparaître les traces de cet odieux vandalisme : 77 des anciennes statues ont pu être retrouvées et replacées dans leurs niches ou chapelles ; un grand nombre ont été refaites à neuf, mais beaucoup restent encore à faire et parmi elles, il y en a d'importantes [...] », *cf.* AVES, 3 OND, dossier 103. Jean Klotz, pour sa part, estime que les travaux de réparations des dégâts causés par la révolution commencent réellement en 1811, avec le renouvellement des linteaux de Malade au croisillon sud du transept (KLOTZ Jean, *Le dernier Grand Maître, op. cit.*, p. 101.)

[150] Nous savons en effet que Malade reçoit plusieurs reprises des paiements en 1797, dont trente-huit francs le 4 mars, pour son travail à la cathédrale, et le 16 avril une gratification de cent cinquante francs. *Cf.* LUDMANN Jean-Daniel, « Les aménagements successifs du chœur de la cathédrale de Strasbourg depuis 1861, projets et réalisations, suite I », *BCS*, 1994, p. 52.

[151] Malade se charge en effet de restaurer des statuettes pour la chaire d'Hans Hammer, mais il sculpte également deux anges orants pour l'autel du chœur.

[152] HAUG Hans, *L'Art en Alsace*, *op. cit.*, p. 183.

[153] *Cf. Souvenir de David d'Angers sur ses contemporains*, *op. cit*., p. 46-48.

ou privées. Par ailleurs, plusieurs sculpteurs talentueux formés par Ohmacht produisent de nombreuses statues en Alsace, à Strasbourg et pour la cathédrale.

Après 1782[154], ou entre 1788 et 1792, selon les recherches effectuées par Benoît Van den Bossche[155], deux prophètes dans un style « baroque tempéré » sont ajoutés dans des niches restées vides depuis la construction de la cathédrale, au portail central du massif occidental[156]. Ces deux statues, pas très harmonieuses, aux proportions et aux visages un peu difformes[157], sont sculptées par un artiste non identifié à ce jour. Si l'on se réfère aux dates de réalisations avancées par Benoît Van den Bossche, elles ne peuvent sortir de la main du dernier sculpteur en chef de l'Œuvre Notre-Dame, visiblement décédé vers 1782[158]. On y retrouve cependant l'esprit rocaille qui anime les nombreuses demeures strasbourgeoises construites durant le XVIII[e] siècle, principalement avant l'arrivée du classicisme en 1770[159]. Environ au même moment, à la demande de Joseph Massol (1706-1771)[160], douze bustes d'apôtres sont sculptés en bois, dans un courant stylistiquement assez proche, pour orner les corniches des lambris de l'abside dans le chœur de la cathédrale[161]. C'est également ce style rocaille qui guide le ciseau

[154] À cette date, seules douze statues de prophètes sont en place, *cf.* GRANDIDIER Philippe André, *op. cit*.,p. 236.

[155] VAN DEN BOSSCHE Benoît, *La cathédrale de Strasbourg, sculptures des portails occidentaux*, éd. Picard, 2006, p. 170. L'auteur défend cette idée en se basant sur différents écrits sur la cathédrale, sachant que les auteurs qui parlent des prophètes de ce portail avant 1788 n'en désignent que douze, alors qu'au début du XIXe siècle, ils en désignent quatorze. Cependant, J. F. Hermann qui dénombre les dommages de la Révolution, en dénombre quatorze avant 1792. Par conséquent, ces statues de prophètes ont du être réalisées entre 1788 et 1792. On remarque cependant qu'il situe à un autre moment, sans doute par erreur, ces deux statues entre 1782 et 1788, *ibid*., p. 48.

[156] Ces deux statues ont été remplacées en 1922 par de nouvelles créations dues à Alfred Klem, dans un style qui s'apparente davantage à celui des prophètes de la fin du XIII[e] siècle. *Cf. Ibid*. Elles sont aujourd'hui abritées dans le dépôt lapidaire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, après avoir séjourné au barrage Vauban jusqu'en 2009. Nous pouvons constater par ailleurs que des parties ont été martelées, afin de pouvoir les placer dans les niches. Cette particularité nous apparaît assez caractéristique pour les périodes marquées par la polarité baroque, comme c'est le cas des statues du portail Saint-Laurent de la cathédrale, du gothique tardif, et également de *Saint Pierre* et *Saint Laurent* de Malade au croisillon sud du transept.

[157] Ces deux prophètes sont conservés dans le dépôt lapidaire de la Fondation de l'OND. Ils sont également visibles *in situ* sur des photographies anciennes.

[158] Le poste étant vacant depuis dix ans au moment où Malade est employé, cf. AVES., 3 OND, 8.

[159] Pour un bref aperçu de l'architecture au XVIII[e] siècle en Alsace, voir par exemple HAUG Hans, *L'art en Alsace*, *op. cit*., p. 171-172.

[160] *Cf.* JORDAN Benoît, *La Grâce d'une cathédrale*, *op. cit*., p. 274. EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, 1854, p. 201.

[161] Ces bustes « d'empereurs romains qualifiés d'apôtres », ou « bustes d'apôtres […] avec leur style païen, qui devaient simuler le marbre, n'étaient que de grossiers ouvrages faits par des charpentiers et barbouillés d'un peu de plâtre. Ils sont conservés aujourd'hui dans les magasins de l'Œuvre Notre-Dame. », *cf.* EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », *op. cit*., p. 201.

du, ou des sculpteurs qui les exécute. Louis Châtelier et Francis Rapp pensent qu'il pourrait s'agir d'œuvres de François Ketterer[162], nous émettons toutefois un doute, car le style de ces bustes est très éloigné de celui de la *Flore* conservée au palais des Rohan. En y regardant de plus prêt, il nous semble que ces bustes ne sont pas tous sculptés par le même artiste[163]. Cependant, certains d'entre eux, les plus naïfs, sont typologiquement très proches des deux apôtres du portail central du massif occidental. Nous y retrouvons la même naïveté dans la combinaison des plis de leurs vêtements, sans réelle logique formelle et cohérence organique, les yeux globuleux, les mâchoires et surtout les barbes anormalement prononcées vers l'avant, des bouches aux lèvres pincées… Pour aller plus loin, il nous semble même percevoir la même facture dans ces bustes un peu naïfs et ces deux prophètes que dans les gargouilles des galeries Goetz. Se pourrait-il que ces réalisations soient dues, en réalité, au prédécesseur de Malade ? Dans ce cas, il aurait été plus qu'un ornemaniste ; un statuaire pas très habile certes, mais un sculpteur néanmoins.

Dans ce cas, il se pourrait que les deux prophètes soient taillés quelque temps avant leur pose, à une date incertaine. Cela voudrait dire que le sculpteur les aurait réalisés depuis plusieurs années, et que l'administration aurait tardé à les mettre en place. Nous pouvons peut-être également considérer que ces deux prophètes sont les dernières œuvres du sculpteur en chef de l'Œuvre Notre-Dame, qui se serait également chargé de réaliser les gargouilles des galeries Goetz et les bustes en bois pour le chœur. Cela pourrait correspondre même si la date de décès du dit sculpteur semble *a priori* antérieure à la pose des deux prophètes. Surtout si l'on considère, comme l'indique également Benoît Van den Bossche, que les auteurs à cette époque n'hésitent pas à plagier[164], et qu'ils auraient produit la même erreur. Ainsi, F. Miler, dans sa *Description nouvelle de la cathédrale de Strasbourg*, 1788, a pu plagier Grandidier, qui a pu, pour sa part, également plagier la publication de G. H. Behr, *Strasburger Münster und Thurm-Büchlein*, 1746, bien que cela nous paraisse moins probable.

[162] CHÂTELIER Louis et RAPP Francis, « La cathédrale à l'heure française », in *Strasbourg, la Grâce d'une cathédrale, op. cit*., p. 80.
[163] Le buste de *Saint Pierre*, par exemple, sort du lot. Il se pourrait cependant qu'il soit restauré et retaillé au XIXe siècle, car après avoir souffert du feu, « certains bustes sont retaillés, certains visages lissés ». *Cf*. JORDAN Benoît, *La Grâce d'une cathédrale*, *op. cit*., p. 274.
[164] VAN DEN BOSSCHE Benoît, *La cathédrale de Strasbourg, sculptures des portails occidentaux*, *op. cit*., p. 170.

Quoi qu'il en soit, tout cela nous indique, *in fine*, que depuis le XVII[e] siècle, jusqu'au milieu du XIX[e] siècle en tout cas, il n'est pas question de faire des statues pour la cathédrale de Strasbourg dans le style gothique[165]. Il en va à peu près de même ailleurs en France, en Allemagne et en Angleterre, même si des constructions de style « gothique » sont réalisées[166]. Pourtant, au niveau de l'architecture, le style gothique continue (*Survival*) à travers les siècles, pour finalement se développer prodigieusement (*Revival*) entre la seconde moitié du XIX[e] siècle[167] et le début du XX[e] siècle[168], suite à l'élan romantique.

[165]Au XVII[e] siècle sont ajoutées, en effet, un certain nombres de statues de style Renaissance. Voir par exemple BENGEL Sabine et GATINEAU Barbara « Les statuettes Renaissance de la cathédrale : une découverte et beaucoup d'interrogations », *BCS*, 2016, p. 199-204.

[166] *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, (catalogue d'exposition), *op. cit*., p. 32-35, 45-46.

[167] En Angleterre, le Parlement par Pugin commence à être érigé en 1839, et en Allemagne la cathédrale de Cologne en 1842, cf. GRODECKI Louis, *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, *op. cit*., p. 15.

[168] Pour un bel aperçu de l'art néo-gothique en Alsace, ont se référera à *Néogothique ! Fascination et réinterprétation du Moyen Âge en Alsace (1880-1930),* BISCHOFF Georges, SCHWEITZER Jérôme, SIFFER Florian (dir.), Catalogue d'exposition, présenté à la BNU du 16 septembre 2017 au 28 janvier 1018, Strasbourg, 2017.

II. La restauration des cathédrales jusqu'au premier quart du XIX^{e} siècle

L'un des aspects essentiels de notre étude concerne la restauration des statues de la cathédrale de Strasbourg par Grass, qui débute lors d'un tournant remarquable en la matière, c'est-à-dire avec la réévaluation des monuments médiévaux par les romantiques en France. Mais avant cette époque, notamment au XVIII^{e} siècle, les cathédrales ne sont pas totalement délaissées. Néanmoins, pour le Siècle des Lumières, il ne semble pas que nous puissions parler réellement de restauration des cathédrales, mais davantage d'aménagements et d'adjonctions dans les styles dominants de l'époque. Mathieu Lours nous a montré, dans *L'autre temps des cathédrales. Du Concile de Trente à la Révolution française*, comment les cathédrales sont réorganisées à l'intérieur, avec les modifications des chœurs, des sanctuaires et du mobilier, suivant un travail initié progressivement depuis le XVI^{e} siècle, pour répondre dans un premier temps à l'usage liturgique en mutation. On pense notamment à l'enlèvement des jubés, comme celui de Strasbourg en 1681, au moment où la cathédrale retrouve le culte catholique. Ce serait d'ailleurs probablement le premier jubé enlevé dans une cathédrale gothique[169]. Les architectes qui se chargent de ces travaux le font dans le goût de l'époque, c'est-à-dire baroque. Cet art, avec sa grandiloquence et sa mise en scène, se prêtait fort bien à la compréhension du mystère rendu accessible à la vue. Pour ce faire, les artistes principalement parisiens qui dictent les critères esthétiques dans l'architecture religieuse sont appelés en province pour participer au réaménagement des cathédrales[170].

Ainsi, beaucoup de maîtres-autels baroques avec sculptures sont réalisés par des artistes souvent reconnus dans les chœurs de cathédrales. C'est le cas par exemple de la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais (1757-1758), la cathédrale Notre-Dame d'Embrun (1764), la cathédrale Saint-Étienne de Meaux (1726), la cathédrale de Bayeux (1771), Notre-Dame de Coutances (1757), la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre (1767), la cathédrale Saint-Maurice de Vienne (1747), la cathédrale Notre-Dame de Noyon (1779), la cathédrale Notre-Dame-de-la-Seds à Tarbes (1721), la cathédrale Saint-Maurice d'Angers (1757), Notre-Dame de Chartres (1773), la cathédrale Notre-Dame de Sées (1786), la cathédrale Saint-Pol-Aurélien

[169] LOURS Mathieu, *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française,* éd. Picard, Paris, 2010, p. 143.
[170] Pour approfondir la question, *cf. ibid*., p. 1-328.

de Saint-Pol-de-Léon, la cathédrale Notre-Dame d'Amiens (1755), la cathédrale Notre-Dame de Verdun (1760), la cathédrale Saint-Jean de Besançon, la cathédrale Saint-Nazaire de Béziers, la cathédrale Saint-Papoul, la cathédrale Saint-Étienne de Sens (1742), la cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption (1778), la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais (1757), et la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg (1764-1766)…

Durant le XVIII^{e} siècle, des adjonctions et des modifications majeures de style baroque sont également apportées à l'extérieur de certaines églises et cathédrales gothiques. Dans le Grand Est, on a les exemples de Nancy avec les travaux de Blondel, Strasbourg avec la sacristie de Massol, et Sainte-Foy de Sélestat avec les modifications de Winckler.

Malgré ces ajouts baroques, la continuité des édifices gothiques, qu'on la nomme *Survival* ou *Nachleben*, se poursuit encore timidement aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, en Europe, avant d'aboutir à son renouveau, *Revival* ou *Wiederleben*, après 1830[171]. La survivance est même encore présente à Paris, où l'opposition doctrinale est le plus forte, avec les voûtes d'ogives de la nef de Saint-Germain-des-Prés en 1644-1646. Des exemples sont également notables en Allemagne, avec l'église des Jésuites de Paterborn (1682-1692), et la cathédrale de Spire en 1775 ; en Angleterre avec Fonthill Abbey (1796-1817), et le transept de Beverley en 1717. En Alsace, près de Strasbourg, on peut citer la reconstruction du chœur de l'abbaye de Marmoutier, en 1761-1767, et la nef de l'abbaye d'Andlau en néo-roman, après 1698[172].

Cependant, même si l'on voit des cathédrales « restaurées » par des adjonctions baroques ou néo-classiques, au XVIII^{e} siècle apparaissent déjà de nouvelles constructions de style néo-gothique, surtout en Angleterre et en Allemagne. Ce dernier pays est influencé par l'idée que le gothique incarne l'art allemand par excellence et l'esprit des anciens Germains à travers l'essai de Goethe, *Von*

[171] GRODECKI Louis, « Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc », in *Le Moyen Âge retrouvé*, éd. Flammarion, Paris, 1991, p. 351.
[172] *Ibid*., p. 352.

deutscher Baukunst, publié en 1772[173], même si le style antique continue à être la référence principale, Goethe lui-même se détournant du gothique au profit de l'art antique gréco-romain. En effet c'est aussi en 1771 que Johan Georg Sulzer écrit, dans sa « théorie générale des Beaux-arts », que l'art gothique signifie le barbare, « le manque de sens de la beauté et de proportions harmonieuses dans les formes visibles »[174]. Il faut toutefois peut-être un peu relativiser la perception négative que les XVII[e] et XVIII[e] siècles ont de ce que nous appelons le gothique aujourd'hui, en prenant en compte l'une des raisons qui faisait considérer l'art gothique comme un art barbare et germanique. En effet, le terme gothique, dont l'origine remonte à Vasari au XVI[e] siècle dans son ouvrage *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, avait une acception plus large que de nos jours, et il comprenait également l'art roman. On distinguait alors deux manières dans le gothique ; un style gothique, ou « gothique ancien », perçu comme « lourd », « grossier », « raide », « sombre et déprimant » et un style « sarrasin », ou « gothique moderne », accusé au contraire du premier « de manquer de solidité, d'être trop "léger" et trop élancé, "frivole" et "fantasque", trop sophistiqué, surchargé d'ornements et perdant le regard dans un dédale d'aspects contradictoires et de détails incongrus »[175]. On l'aura compris, le gothique ancien désigne alors davantage le roman, lorsque le sarrasin signifie le gothique actuel. Il est ainsi qualifié car il est considéré comme venant des Arabes, par la France méridionale, alors que le roman est apporté par les Goths et les Vandales des pays septentrionaux[176]. En ce sens, il paraît assez logique que le XVIII[e] siècle fasse venir l'art « gothique ancien » des Allemands, puisque celui-ci se développe dans les régions de l'ancien Empire Romain d'Occident, dont la chute apparaît effective en 476, à la suite des invasions « barbares » des Vandales et Wisigoths[177]. C'est à

[173] *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, (catalogue d'exposition), Introduction de GRODECKI Louis, Hôtel de Sully, 1980, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, p. 17-32.
[174] BÖRSCH-SUPAN Helmut, « L'architecture gothique en Allemagne au XVIIIe siècle », in *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, *op. cit*., p. 32.
[175] LOVEJOY A. O. – BARIDON Michel, *Le gothique des Lumières*, Gérard Montfort éditeur, 1991, Brionne, p. 15.
[176] *Ibid*., p.9-17.
[177] L'invasion des tribus « barbares » qui entraîne la chute de l'empire romain est souvent vue comme étant la cause de la décadence de l'art antique. Aloïs Riegl va à l'encontre de cette thèse, en démontrant avec le « vouloir artistique » que les styles évoluent et changent en même temps que les idéaux, et qu'il s'agit par conséquent d'une intention délibérée. *cf*. RIEGL Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques,* traduit de l'allemand par KAUFHOLZ Éliane, présentation par PÄCHT Otto,éditions Hazan, Paris, 2015, p. XV-XVI.

partir d'une terminologie ne distinguant pas entre le roman et le gothique[178], et suite à une dérive conceptuelle, que le XIX^e^ siècle allemand, après les écrits de Goethe notamment, veut voir dans les cathédrales gothiques l'expression de l'âme germanique. Par ailleurs, au tout début du XIX^e^ siècle, Schelling rejette l'idée que les Sarrasins aient apporté ce style architectural en Occident ; sa conviction que « l'architecture a surtout pour modèle l'organisme végétal » poursuit l'idée développée au XVIII^e^ siècle par les Anglais, suivant laquelle le gothique est une « imitation immédiate de la nature » et les nefs des cathédrales reproduisent « une allée d'arbres, dont les cimes entrelacées sont imitées par les voûtes de manière curieuse »[179]. Schelling en conclut que « s'il est vrai que l'Allemagne était toute recouverte de forêts dans les temps plus anciens, on peut penser que même au tout début de leur civilisation les Allemands ont imité dans leurs constructions, surtout les temples, le vieux modèle de leurs forêts, que l'architecture gothique serait d'origine allemande et aurait été transplantée à partir de là en Hollande et en Angleterre. »[180]

Au demeurant, en observant les restaurations faites sur d'autres cathédrales, nous voyons bien que les ajouts de parties détruites se font, au XVIII^e^ siècle, dans le style de l'époque, inscrivant finalement ces travaux davantage dans un esprit de bâtisseur que dans celui de restaurateur de l'ancien monument[181]. Les ajouts et des modifications, à l'intérieur des cathédrales, se font surtout dans les styles baroque et néo-classique. Cela révèle d'ailleurs que le monument est alors encore vivant, comme à la Renaissance d'ailleurs, et qu'il est encore considéré avant tout comme un lieu de culte. C'est bien la valeur d'usage qui semble primer, et au fond, le statuaire de la cathédrale de Strasbourg, Jean Étienne Malade, s'inscrit encore dans cette approche de la cathédrale, en restaurant toutefois son iconographie disparue pendant la Révolution. Il semble donc assez évident, dans cette perspective, que les architectes et les sculpteurs qui restaurent la cathédrale de Strasbourg dans le premier quart du XIX^e^ siècle estiment la cathédrale encore vivante. Sur ce point,

[178] Pour comprendre dans quel contexte le terme roman, l'*opus romanum*, qui se détache réellement du gothique, fait son apparition au début du XIX^e^ siècle, se référer à RECHT Roland, *Penser le patrimoine, op. cit.*, p. 183-220.
[179] C'est ce qu'écrit William Stukeley dans son *Itinerarium curiosum,* en 1724. *Cf.* LOVEJOY A. O. – BARIDON Michel, *Le gothique des Lumières*, *op. cit*., p. 34.
[180] Cité dans *ibid.,* p. 55, note (29a).
[181] On notera toutefois qu'à la cathédrale d'Orléans, les adjonctions sont faites dans un style qui s'inspire largement du gothique. Il s'agit donc ici de *Survival* du gothique.

dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, John Ruskin et Viollet-le-Duc ont une vision diamétralement opposée ; le premier considère les cathédrales comme encore vivantes, alors que le second estime qu'elles sont mortes, et qu'il faut donc les faire revivre[182].

Alors que le XVIII[e] siècle s'inscrit davantage dans un esprit de *Survival* du gothique en dehors d'ajouts dans le style de l'époque, le XIX[e] siècle est marqué par celui de *Revival* du gothique. En la matière les galeries érigées par Laurent Goetz à la cathédrale de Strasbourg relèvent sans doute de la survivance du gothique, se démarquant des pratiques usuelles en cette seconde moitié du XVIII[e] siècle. Goetz est ainsi en avance sur son temps, puisque sa pratique n'est remise au goût du jour que dans la seconde moitié du XIX[e] siècle à la cathédrale de Strasbourg. Notons cependant qu'au début du XVIII[e] siècle, l'architecte Guillaume Hénault propose pour la flèche de la cathédrale d'Orléans un projet « à l'antique » et un projet « à la gothique »[183]. Et bien que le second projet d'Hénault ne soit pas retenu, il prouve que la question se pose de longue date dans la restauration ou dans la poursuite de construction des cathédrales gothiques, même si le néo-classicisme et le baroque l'emportent très largement tout au long du XVIII[e] siècle.

On sait, à titre d'exemple, qu'après 1755 un projet de massif occidental de style baroque est prévu pour la cathédrale romane de Spire[184]. À Sélestat, l'église romane Sainte-Foy est dotée d'une nouvelle tour en façade de style baroque, élevée par les Jésuites en 1734[185]. À la cathédrale de Metz le portail de style baroque est mis en place dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle. C'est l'architecte

[182] *Cf.* RECHT Roland, *Penser le patrimoine*, 2-, *op. cit*., p. 163-164.

[183] *Cf.* VILLES Alain, « Sainte-Croix d'Orléans, dernière en date des grandes cathédrales gothiques, l'œuvre du XVII[e] au XIX[e] siècle », *Cathédrale d'Orléans*, (collectif), Presse universitaire François Rabelais, Tours, 2017, p. 74, note 25.

[184] Ce projet n'est pas adopté. Finalement, de 1854 à 1856, d'après les plans de Heinrich Hübsch, sera édifié un massif occidental de style néo-roman, *cf.* AMMERICH Hans, *La cathédrale de Spire*, trad. Sophie Guillot, Dombauferein Speyer, p. 5-7.

[185] Les parties de la tour édifiées au XVIII[e] siècle seront enlevées et remplacées par une tour de style roman entre 1888 et 1892, par l'architecte Charles Winckler. *Cf.* ADAM Paul, « Les églises paroissiales Saint-Georges et Sainte-Foy de 1810 à 1920 », *Annuaire des Amis de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat*, 1972, p. 123, et BRAUN Suzanne, « Le massif occidental de l'église Sainte-Foy de Sélestat, in *Annuaire des Amis de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat,* 2002, p. 197-204. Ajoutons que le couronnement des deux tours de Sainte-Foy, dans le style roman rhénan, est « une représentation fidèle des clochers de Spire », *cf.* « Visages humains et têtes d'animaux. Sculptures à l'église romane de Sainte-Foy à Sélestat », 3e partie, in *Annuaire de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat*, 2011, p. 110, et DORLAN Alexandre, « Notice sur la restauration de l'église Sainte-Foy par Winckler », in *Annuaire des Amis de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat,* 1953,p. 152. Ce choix est critiqué, car le style de l'église Sainte-Foy s'apparente à celui du Languedoc et non à l'architecture rhénane, *cf. ibid*.,p. 150-154.

Blondel qui en réalise les plans, après avoir toutefois pensé un moment à réaliser un portail gothique. Le portail baroque est édifié entre 1764 et 1766[186]. Ce portail, admiré au moment de son édification, est vivement critiqué dès le second quart du XIX[e] siècle, au nom du principe de l'unicité architecturale[187] et sera démoli en 1898. Notons que Blondel, écrit, à propos de l'art gothique : « Les productions de Goths sont presque toujours une sorte d'énigme pour l'œil qui les examines [...], il en est des ornements de Meissonnier comme des ornements gothiques : ils fatiguent les yeux par leur confusion »[188].

Prenons enfin l'exemple de la cathédrale d'Orléans. Il s'agit d'une cathédrale totalement composite d'un point de vue stylistique, des ajouts importants ayant été apportés aux XVII[e], XVIII[e] et XIX[e] siècles. Plutôt que composite, il s'agit vraisemblablement d'une cathédrale composée d'ajouts « néo-gothiques », ou de gothique des XVII[e] et XVIII[e] siècles « arrangé » au goût contemporain, c'est-à-dire au classicisme et au baroque[189]. Au-delà de la structure architecturale, qui tente de reproduire des formes inspirées du gothique, nous observons que la statuaire n'est absolument pas produite selon des critères stylistique et esthétiques propres au gothique[190], même si elle est l'œuvre de sculpteurs qui ont une grande renommée, comme Augustin Pajou[191] et Antoine Houdon, parmi d'autres (le premier est le maître de François-Joseph Bosio, lui-même maître de Philippe Grass). On observe cependant que l'architecte Louis-François Trouard cherche à produire une façade gothiquisante à Orléans. Il va jusqu'à s'inspirer des tourelles-

[186] WAGNER Pierre-Édouard, *La cathédrale Saint-Étienne de Metz,* Photographies Gérard COING, Ville de Metz, Serge Domini éditeur, 2015, p. 144-149.
[187] *Ibid.*, p. 148.
[188] BLONDEL Jacques-François, *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, …, Paris, 1771, t. 1, p. 459, 462. Cité dans DESMAS Anne-Lise, « Le décor sculpté de la façade de Sainte-Croix d'Orléans », in *Augustin Pajou et ses contemporains*, SCHERF Guilhem (dir.), actes du colloque organisé au Louvre, La Documentation française, Paris, 1999, p. 235.
[189] *Cf.* VILLES Alain, « Sainte-Croix d'Orléans, dernière en date des grandes cathédrales gothiques, l'œuvre du XVII[e] au XIX[e] siècle », *Cathédrale d'Orléans*, (collectif), Presse universitaire François Rabelais, Tours, 2017, p. 53-74.
[190] *Cf.* SCHERF Guilhem, « L'intervention des sculpteurs du Roi à la cathédrale d'Orléans », *Cathédrale d'Orléans*, (collectif), Presse universitaire François Rabelais, Tours, 2017, p. 97-108.
[191] Augustin Pajou était également garde des sculptures modernes de la salle des Antiques au Louvre, ce qui témoigne de son engagement pour la conservation du patrimoine, *cf.* BRESC-BAUTIER Geneviève, « Pajou et la conservation du patrimoine » in *Augustin Pajou et ses contemporains*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 7 et 8 novembre 1997, SCHERF Guilhem (dir.), La Documentation française, Paris, 1999, Musée du Louvre, Paris, 1999, p. 113-139..

escaliers de la haute tour octogonale de la cathédrale de Strasbourg, pour celles des tours de Sainte-Croix d'Orléans[192].

En revanche, nous savons qu'à partir des années 1840, grâce à l'engouement des romantiques pour le Moyen Âge, la restauration des cathédrales à proprement parler voit réellement le jour[193]. L'idée de continuer la construction de la cathédrale de Cologne est néanmoins déjà apparue en 1814[194], lors de la découverte de plans originaux du monument[195]. On observeégalement que les travaux de restauration à la cathédrale d'Amiens commencent un peu plus tôt. Ils sont d'abord menés par l'architecte néo-classique Étienne Hippolyte Godde (1781-1869)[196] de 1810 à 1829, puis jusqu'en 1848[197] sous l'autorité d'un autre architecte néo-classique, François-Auguste Cheussey (1781-1857)[198], qui a été architecte de la ville de Mayence[199] de 1806 à 1814. Cependant, pour ce qui est de la statuaire, ce n'est qu'à partir de 1836[200], que le travail commence réellement. À cette date, les statuaires de la cathédrale de Strasbourg Jean-Étienne Malade et Jean Vallastre ne sont plus de ce monde, et Grass commence tout juste à s'affairer aux travaux de la cathédrale.

[192] DESMAS Anne-Lise, « Le décor sculpté de la façade de Sainte-Croix d'Orléans », in *Augustin Pajou et ses contemporains*, *op. cit*., p. 233-234, 260.

[193] Pour un aperçu général des restaurations de cathédrale au XIX^e^ siècle, voir par exemple : COLLECTIF, *Cathédrales, 1789-1914, un mythe moderne,* AMIC Sylvain et LE MEN Ségolène (dir.), musée de Rouen, Somogy éditions d'art, Paris, 2014, p. 1-416. Observons toutefois que des impulsions sont déjà entreprises en 1837, à la cathédrale de Nantes et à la Sainte-Chapelle, *cf.* LENIAUD Jean-Michel, *La révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930)*, éd. Cerf, Paris, 2007, p. 88-89.

[194] En 1804, Friedrich von Schlegel écrivait déjà : « Si elle [la cathédrale de Cologne] était achevée, l'architecture gothique disposerait d'une œuvre gigantesque que nous pourrions comparer aux plus grandes réalisations de la Rome ancienne et moderne », *cf. ibid.,* p. 103.

[195] *Ibid.*, p. 30-31. Finalement, les travaux ne commenceront qu'en 1842, *cf. ibid.*, p. 107.

[196] Le style néo-classique de Godde, qui était très apprécié sous la Révolution et l'Empire, ne sera bien évidemment pas du goût des adeptes du retour au Moyen Âge, comme Victor Hugo, Didron et Lassus qui sont très critiques à son égard, après 1830, *cf.* LENIAUD Jean-Michel, *Les cathédrales au XIXe siècle, op. cit*., p. 697.

[197] *Ibid*., p. 645.

[198] Plusieurs sculpteurs on travaillé à la cathédrale d'Amiens avec Cheussey. Théophile Caudron, Pierre Robinet, et les frères Duthoit (*cf.* LENIAUD Jean-Michel, *Les cathédrales au XIX^e^ siècle, op. cit*., p. 291-296.) qui poursuivent les travaux avec Viollet-le-Duc.

[199] DELAS Raphaële, *Aimé et Louis Duthoit, …, op. cit*., p. 37-39. Auguste Cheussey fait appel à l'atelier Duthoit à plusieurs reprises, mais pour réaliser des ornements de style néo-classique, *cf. ibid.*, p. 45, 180.

[200] LENIAUD Jean-Michel, *Les cathédrales au XIX^e^ siècle, op. cit*., p. 291.

Une statuaire classique dans un écrin gothique[201]

Alors que la cathédrale d'Orléans témoigne de la volonté de poursuivre dans le style gothique en architecture, nous avons constaté qu'il n'en est rien pour la statuaire. Les sculpteurs, en effet, ne cherchent pas à reproduire les styles des statues qui peuplent les cathédrales gothiques[202]. De surcroît la France a une plus forte tendance à s'éloigner des formes de l'architecture gothique que l'Angleterre et l'Allemagne. Ce n'est qu'après la Révolution française[203], notamment après la création du Musée des Monuments français par Lenoir[204], qu'elle se penche vraiment sur l'architecture gothique[205]. « Pouvait-il en être autrement dans ce siècle qui, au-delà de l'admiration de certains aspects de l'architecture, rejeta sans appel tout ce qui est ornement, modénature ou sculpture "gothique", révélant ainsi les limites de sa compréhension du monde médiéval ? »[206]. À cet égard les galeries de Goetz à la cathédrale de Strasbourg semblent assez marginales et audacieuses. Toutefois, il faut attendre les années 1840, pour que le gothique soit « retrouvé ».

Durant tout le XVIII[e] siècle, donc, et jusque dans les années 1820 au moins, les sculpteurs ne cherchent pas à imiter le gothique. Ils imposent systématiquement leur propre style, même lorsqu'ils produisent des statues religieuses et des statues pour des monuments d'inspiration gothique, aussi bien en France qu'en

[201] Claude Lapaire aborde le sujet, « Figures classiques dans des écrins gothiques », in LAPAIRE Claude, *Renouveau médiéval et sculpture romantique. Le retour du Moyen Âge dans la sculpture européenne entre 1750 et 1900*, éd. Mare & marin, 2017, p. 97-114.

[202]DESMAS Anne-Lise, « Le décor sculpté de la façade de Sainte-Croix d'Orléans », in *Augustin Pajou et ses contemporains*, *op. cit*., p. 247, et DAVID DRAPER James et SCHERF Guilhem, *Pajou sculpteur du Roi 1730-1809*, catalogue d'expo, Musée du Louvre, Paris, 2000, p. 114.

[203] BIDEAULT Maryse et HENRIET Jacques, « Le dix-huitième siècle français et le "gothique" », in *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, (catalogue d'exposition), Intro. GRODECKI Louis, Hôtel de Sully, 1980, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, p. 42.

[204] Alexandre Lenoir avait récupéré des sculptures médiévales pendant la Révolution pour les mettre à l'abri de son musée (*cf. Un musée révolutionnaire, le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, Collectif, BRESC-BAUTIER Geneviève et De CHANCEL-BARDELOT Béatrice (dir.), Musée du Louvre, Hazan, Paris, 2016, p., et RECHT Roalnd, *Penser le patrimoine 2*-, *op. cit.,* p. 41-69...), c'est la même idée qu'avait eu à la même époque Jean-Frédéric Hermann pour les statues de la cathédrale déposées pour les protéger des iconoclastes (*cf.* SCHNITZLER Bernadette, *Histoire des musées de Strasbourg*, *op. cit.,*p. 79-99.). On se souvient que déjà à la fin du XVIIIe siècle, des personnages comme Quatremère de Quincy étaient contre l'idée de mettre les œuvres d'arts dans les musées (*cf.* RECHT Roland, *Penser le patrimoine 2*, *op. cit*., p. 28-29.), car cela voulait dire enlever les œuvres à leurs « destinations sociales ».

[205] GRODECKI Louis, « Introduction », in *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, *op. cit*., p. 12, et ERLANDE-BRANDENURG Alain, « Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments Français », in *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, *op.cit*., p. 75-84.

[206] BIDEAULT Maryse et HENRIET Jacques, « Le dix-huitième siècle français et le "gothique" », *op. cit.*, p. 46.

Allemagne et en Angleterre[207]. Malade et Vallastre, à Strasbourg, s'inscrivent pleinement dans cette manière de procéder, avant le revirement amorcé après 1830. La spécificité des sculpteurs de la cathédrale de Strasbourg est toutefois qu'ils placent leurs statues dans une architecture (un écrin) gothique médiévale, alors que la plupart des autres le font dans des parties architecturales contemporaines d'inspiration médiévale.

Il est intéressant de noter, du reste, que Pajou et Houdon réalisent les sculptures de la façade de la cathédrale d'Orléans, entre 1770 et 1780 environ, à peu près à l'époque où Jean-Laurent Goetz édifie les galeries attenantes de la cathédrale de Strasbourg dans le style néo-gothique. Auparavant la façade romane de la cathédrale d'Orléans a été détruite en 1727, afin d'en édifier une autre de style « gothique », et le transept était déjà bâti au XVII^{e} siècle dans ce style[208].

On constate donc que l'architecture[209] cherche à reproduire les formes du gothique avant la sculpture, de même que la peinture romantique voit le jour avant la sculpture romantique. C'est également ce que révèlent les travaux de restauration de la cathédrale de Strasbourg, avec les statues créés par Malade et Vallastre. Il n'y a rien de surprenant à cela, sachant que la sculpture représente par excellence le néo-classicisme[210]. Cela témoigne également de l'émancipation de la sculpture, depuis le Renaissance[211], par rapport à l'architecture. Hegel, qui définit la sculpture comme art classique, écrit : « La sculpture […] représente […] l'être spirituel lui-même, ayant en soi sa propre fin, libre et indépendant, dans son idée même, et cela, dans une forme corporelle qui convient essentiellement à son individualité : elle offre aux yeux les deux termes, le corps et l'esprit, comme

[207] Voir par exemple LAPAIRE Claude, *Renouveau médiéval et sculpture romantique ..*, *op. cit*., p. 97-113.
[208] DAVID DRAPER James et SCHERF Guilhem*, Pajou sculpteur du Roi 1730-1809*, *op. cit* ., p. 111.
[209] Nous le savons, l'architecture néo-gothique se développe en Angleterre dès le XVIIIe siècle, à la suite des jardins paysagés. Sur ce sujet on pourra se reporter notamment à LOVEJOY A. O. – BARIDON Michel, *Les gothique des Lumières, op. cit.*, p.
[210] RECHT Roland, *La lettre de Humboldt, du jardin paysager au daguerréotype*, éd. Christian Bourgois, collection « Détroits », 1989, p. 44.
[211]Nous devons certainement admettre que cette émancipation de la statuaire par rapport à l'architecture se développe déjà au courant du Moyen Âge, sans pour autant perdre sa cohésion stylistique avec l'architecture et les autres arts. Autrement dit, on évolue des statues colonnes de la fin du XII^{e} siècle, qui font partie intégrante de l'architecture, aux statues maniérées de la fin du XV^{e} siècle qui ont souvent du mal à s'intégrer dans les niches qu'elles décore, et que les imagiers commencent à signer. Cela s'explique également d'abord à travers la caractérisation qui s'accentue progressivement, puis l'individualisation des personnages représentés qui apparaît à la fin du Moyen Âge. Mais il s'agit ici d'un autre sujet que celui de notre cette étude.

formant un tout, comme inséparables. L'œuvre de sculpture s'affranchit, dès lors, de la destination imposée à l'architecture, celle de servir à l'esprit de simple entourage matériel. Elle existe par elle-même et pour elle-même »[212]. C'est précisément cela que Viollet-le-Duc veut éviter dans sa restauration des monuments gothiques, convaincu que la sculpture, statuaire et ornements, doit être subordonnée à l'architecture, telle qu'elle était durant le Moyen Âge[213], afin de rendre une cohérence esthétique et organique à l'ensemble, et de « produire un ensemble harmonieux et complet »[214]. Pour lui, c'est au XIII[e] siècle que la réunion des arts est la plus intime dans les monuments architecturaux[215].

Au demeurant, on trouve divers exemples de sculptures classiques décorant une structure architecturale gothique dans les années 1820-1830, au moment où Vallastre se charge de la restauration de la statuaire de la cathédrale de Strasbourg dans un style également classique. En Allemagne, par exemple, la statue en bronze de Luther par Gottfried Schadow (1764-1850), modelée dans le style classique en 1819, est installée sous un dais en fonte de fer aux formes gothiques dessiné par l'architecte et peintre romantique Karl Friedrich Schinkel[216] (1781-1841). Ce dernier fait également ériger, pour commémorer la défaite de Napoléon en 1814, à la demande de Frédéric Guillaume II, le *Kreuzberg Denkmal* à Berlin (1818-1821). Il s'agit d'une tour de 20 mètres de hauteur, qui imite parfaitement le style gothique tardif, comme une flèche de cathédrale, et où sont posées entre 1821 et 1826 des statues sculptées par Christian Daniel Rauch (1777-1857), ancien élève de Schadow et de Thorvaldsen à Rome, et par Christian Friedrich Tieck (1776-1851), dans un style classique teinté d'un certain réalisme[217].

---

[212] HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, textes choisis, Presses Universitaires de France, 1953, réimpression de la 17e édition, Paris, 2007, p. 45-46.
[213] VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Sculpture », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. VIII, illustré de 228 gravures sur bois, Bibliothèque de l'image, Aubin imprimeur, Ligugé Poitiers, 1997, p. 97-279.
[214] *Ibid*., 173.
[215] *Ibid.*, p. 174.
[216] Schinkel avait déjà présenté à l'Académie de Berlin en 1810 deux aquarelles de monuments néogothiques. Pour lui l'architecture gothique est une architecture religieuse mieux adaptée au culte chrétien que le style antique, et sa perception produit une unité « intérieure et profonde, spirituelle et organique qui mène à la perfection » et permet de nous relier immédiatement « au supraterrestre et Dieu », *cf.* RAMOS Julie, « La vision d'architecture néogothique de Karl Friedrich Schinkel : édification d'une communauté "néo-allemande patriotico-religieuse" ? », dans *Société & Représentations,* 2005/2 (n° 20), p. 53-54.
[217] LAPAIRE Claude, *Renouveau médiéval et sculpture romantique…*, *op. cit*., p. 103-104. Les deux sculpteurs, Rauch et Tieck, qui se rencontrent en 1811, s'installent à Berlin en 1819, pour

Ailleurs en Europe, à Edimbourg, pour le monument érigé à la mémoire de Walter Scott, inauguré en 1846, la tour reprend le style gothique flamboyant et la statue est classique. On peut encore citer à Prague, le monument élevé de 1845 à 1849 à l'Empereur François II, ou à Londres le mémorial érigé par la reine Victoria à son mari le prince Albert en 1836[218].

On trouve également cette juxtaposition de styles en France jusqu'en 1845. La chapelle royale de Dreux, par exemple, construite en 1816 en style palladien, est transformée entre 1839 et 1845 à la demande de Louis Philippe ; il fait entourer la rotonde d'éléments gothiques, tandis qu'à l'intérieur, en 1845, sont sculptées par Charles Émile Seurre (1798-1865) et Charles-François Nanteuil-Leboeuf (1792-1865) des statues de style classique, ainsi que, en 1842, également dans le style classique, des gisants par James Pradier (1790-1852), Jean-Auguste Barre (1811-1896), et Pierre Loison (1816-1886) d'après un dessin du peintre romantique Ary Scheffer (1795-1858)[219].

Ainsi les sculpteurs du siècle des Lumières et du début du XIX^e^ siècle ne se soucient guère du gothique, tandis que les architectes préfèrent généralement œuvrer dans le style de leur époque, sans prise en considération de l'harmonie stylistique globale.

Les architectes qui restaurent les monuments médiévaux au XIX^e^ siècle érigent également des monuments nouveaux et d'inspiration gothique ; mais les sculpteurs résistent à la production de statues qui imitent le style gothique. L'exemple de l'église Sainte-Clotilde est en ce sens tout à fait représentatif. Cette église, érigée entre 1846 et 1857 d'après les plans[220] de François Christian Gau (1790-1853), est la première grande église néo-gothique à Paris, alors que des constructions dans ce style s'élèvent ailleurs en Europe. Entre 1851 et 1854, la trentaine de statues de la façade est produite par plus de vingt sculpteurs. Alors que Gau prévoit des statues dans le style gothique de la fin du XIV^e^ siècle, les artistes n'en tiennent pas compte. Le premier groupe qui intervient, venant du chantier de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame, est composé de Geoffroy-

partager un atelier avec l'architecte Schinkel. Le monument *Kreuzberg* est le chef-d'œuvre de cette communauté d'artistes, *cf. Encyclopédie du Romantisme*, éditions Aimery Somogy, Paris, 1980, p. 138-139, 141.

[218] LAPAIRE Claude, *Renouveau médiéval et sculpture romantique.., op. cit.,* p. 104-109.

[219] *Ibid.*, p. 110-112.

[220] Les plans sont réalisés en 1839.

Dechaume, Toussaint, Fromanger, Chenillon, Pyanet et Perrey. Celui-ci impose le style de 1250, cher à Viollet-le-Duc. On le voit notamment sur les figures de *Sainte Clotilde* et *Clovis* par Geoffroy-Dechaume. Les compositions d'un deuxième groupe de sculpteurs, dont plusieurs viennent de rentrer de leur séjour à Rome, sont plus éclectiques. Aristide Husson (1803-1864) et Barre produisent des statues qui s'inspirent de l'art gothique, mais Auguste Préault (1809-1879), James Pradier, Francisque Duret (1804-1865) et Eugène Guillaume (1822-1905) restent résolument dans la tradition classique[221].

Lorsque le chantier de Sainte-Clotilde s'ouvre en 1846, l'Académie des Beaux-Arts publie ses *Considérations sur la question de savoir s'il est convenable, au XIX^e^ siècle, de bâtir des églises en style gothique*. On imagine bien que l'Académie, qui défend résolument le style antique, avec des idées hérités notamment de Quatremère de Quincy et d'Émeric-David, ne pouvait pas souhaiter que les sculpteurs imitent le style gothique. Elle estime qu'il n'est pas possible de restituer la spiritualité qui se dégage des édifices médiévaux et doit beaucoup à la patine, à l'usure et aux traces du temps, et qu'il ne faut pas régresser vers un passé décadent[222]. Bien que la sculpture ne soit pas abordée dans la brochure officielle, les sculpteurs Jacques-Edme Dumont (1761-1844) et Henri Lemaire (1798-1880) expriment leur point de vue au cours des séances des *Considérations*. Le premier estime qu'il n'est pas possible de donner à la statuaire contemporaine « le caractère et le style » des statues gothiques, car « les sculpteurs ne peuvent changer leur manière ». Lemaire, pour sa part, critique les « chapiteaux ornés d'animaux informes appartenant au vieux style gaulois », les « figures d'apôtre grossièrement sculptées », et « tout ce que l'imagination des artistes du temps peut inventer de minutieux détails sans suivre comme règle que leur caprice ». Ces arguments sont complétés par ceux de l'architecte Martin Pierre Gauthier (1790-1855), qui estime que les sculpteurs devraient « abaisser leur talent au point nécessaire pour s'identifier avec un style qui a fait son temps et qu'ils ne comprennent pas » en cherchant à « faire des statues maigres et roides comme celles que nous voyons dans ces édifices »[223]. Ainsi les défenseurs du style classique, prôné par l'Académie et enseigné à l'École des Beaux-Arts, jugent que

[221] *Ibid.,* p. 177-179.
[222] *Ibid*., p. 179.
[223] *Ibid*., p. 181

l'art statuaire régresserait en imitant l'art gothique. Dans cette perspective, on comprend bien que le statuaire de la cathédrale de Strasbourg, Philippe Grass, se trouve face à un dilemme lorsqu'il doit refaire les statues de la cathédrale. Il doit en effet harmoniser ces statues avec les styles des parties de la cathédrale qu'il restaure, sans pour autant abandonner la qualité plastique de la statuaire gréco-romaine perçue comme l'acmé, le parangon de l'art statuaire, l'idéal du beau. Il lui faut, par conséquent, réaliser des statues d'inspiration gothique améliorées par son savoir académique pour éviter de donner des statues maigres et contournées, sans s'éloigner pour autant de la spiritualité chrétienne. Ces *Considérations* de l'Académie expliquent peut-être également pourquoi, nous le verrons, Grass ne présente au Salon aucune de ses statues pour la cathédrale.

III. L'arrivée de la statuaire néogothique dans les cathédrales

La cathédrale d'Amiens est probablement l'une des premières en France où la statuaire néogothique fait son apparition. L'architecte François-Auguste Cheussey confie la restauration des sculptures mutilées de la cathédrale à Théophile Caudron[224] (1805-1848), entre 1844 et 1848 ; puis aux frères Aimé (1803-1869) et Louis (1807-1874) Duthois, qui poursuivent leur travail avec Viollet-le-Duc à partir de 1849[225]. Ce dernier les considère comme étant les « Derniers imagiers du Moyen Âge ». Toutefois, avant Amiens, Cheussey avait déjà restauré des édifices religieux, dont l'église de Westhofen en Alsace[226].

Selon Raphaële Delas, les frères Aimé et Louis Duthoit seraient parmi les premiers en France, à la cathédrale d'Amiens en 1832, à créer du mobilier liturgique dans un style réellement inspiré de l'art médiéval[227] – cela, avant même qu'ils ne commencent à travailler pour cet édifice avec Viollet-le-Duc. Par ailleurs, on observe qu'un peu plus tôt, de 1822 à 1824, à la cathédrale de Strasbourg, Vallastre a réalisé pour la chaire un abat-voix en bois inspiré de l'art médiéval[228] ; et qu'en 1827, le statuaire André Friedrich, projetait de faire un chœur de style gothique pour la même cathédrale[229]. Néanmoins nous pouvons considérer que ce n'est qu'à partir de 1835 que la statuaire « néogothique » fait son apparition à la cathédrale de Strasbourg, avec le sculpteur Philippe Grass qui commence à s'inspirer de l'art médiéval des parties de l'édifice qu'il restaure. Surtout le statuaire strasbourgeois, plutôt que de produire des pastiches du gothique, cherche à faire du gothique « amélioré » selon les canons néoclassiques, contrairement aux

[224] Le sculpteur Théophile Caudron qui restaure notamment la statuaire de la cathédrale d'Amiens est reçu à l'École des Beaux-Arts le 13 octobre 1827. Il travaillait dans l'atelier de Cartelier, *cf.* J. ROUSSEAU DE FORCEVILLE, *Théophile Caudron, sculpteur Picard (1805-1848)*, conférence faite à la Séance du 24 mars 1911, avec sept planches, Cayeux-sur-Mer, Imprimerie P. Ollivier, p. 5-6.
[225] DELAS Raphaële, *Aimé et Louis Duthoit, op. cit.*, p. 38-39, 223.
[226] Pour autant, les restaurations de la statuaire médiévale à Amiens, ont commencé plus tard, sachant notamment qu'à cette époque là, Caudron et les frères Duthoit sont encore trop jeunes.
[227] *Ibid.*, p. 177.
[228] AVES., 3 OND, 580. 1821-1825. Correspondance avec la préfecture concernant la construction de l'abat-voix et la restauration de la chaire de la cathédrale, soumission du sculpteur Vallastre. 36 f.
[229] Voir par exemple RIEGER Théodore, « Un projet de néo-gothisation du chœur de la cathédrale de Strasbourg au début du romantisme (1828) », in *BCS*, XXI, 1994, p. 27-33.

frères Duthoit à Amiens et aux sculpteurs qui travailleront avec Lassus, Viollet-le-Duc et Boeswillwald, par exemple, sur d'autres monuments gothiques.

Ainsi, les trois premières décennies du XIX[e] siècle sont marquées par une approche totalement différente de la restauration de la cathédrale, sans doute avec l'idée que le monument n'est pas totalement achevé puisqu'on y ajoute des restitutions dans les formes de l'époque.

Il existe, comme nous l'avons vu, deux exemples d'apport architectural néogothique à la cathédrale de Strasbourg, il s'agit des galeries Goetz construites à la fin du XVIII[e] siècle, inscrites dans l'esprit de *Survival* du gothique, et du nouvel abat-voix de la chaire datant du premier quart du XIX[e] siècle ; nous évoquons également le projet de réaménagement du chœur dans le style néogothique par le statuaire André Friedrich. Nous détaillerons ces ajouts et ces restaurations, pour montrer que si l'architecture néogothique peut apparaître comme une évidence à cette époque, ce n'est visiblement pas encore le cas de la statuaire.

1. *Les galeries Goetz de la cathédrale de Strasbourg (1772-1778)*

Les galeries érigées par Jean Laurent Goetz entre 1772 et 1778[230] sont la première manifestation néogothique à la cathédrale de Strasbourg. Pour composer cet ensemble, l'architecte s'inspire de la salle du trésor de la cathédrale, de style gothique flamboyant, réalisée à la fin du XV[e] siècle par Hans Hammer. Son projet est préféré à celui de Jacques-François Blondel qui a déjà réalisé les galeries attenantes de la cathédrale de Metz, dans un style classique[231] et la nouvelle façade de style baroque, que nous avons évoquée plus haut.

Pour mieux comprendre la raison pour laquelle Goetz, l'architecte qui dirige l'atelier de la cathédrale de Strasbourg, fait le choix d'ériger des galeries inspirées du gothique finissant, en harmonie avec une partie de la cathédrale, il faut certainement se pencher sur la place qu'occupent l'atelier de la cathédrale et

[230] *Cf.* GRODECKI Louis, « Le "néo-gothique" et le "néo-roman" à la cathédrale de Strasbourg de 1770 à 1970 », in *Le Moyen Âge retrouvé II, de saint Louis à Viollet-le-Duc*, préface par Jean Bony et Jean Taralon, Idées et Recherches, collection dirigée par Yves Bonnefoy, éd. Flammarion, Paris, 1991, p. 365-372, et RECHT Roland, *Penser le patrimoine*, 2-, *op. cit*., p. 111.
[231] HAUG Hans, *L'art en Alsace, op. cit.*, p. 154.

l'Œuvre Notre-Dame à cette époque. Cet atelier, après avoir été au sommet de sa gloire du XV^e^ au XVI^e^ siècle (en étant confirmé comme Loge suprême du Saint-Empire romain germanique) et avoir dressé des parties remarquables en gothique flamboyant à la cathédrale, puis en style Renaissance avec notamment l'agrandissement de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, se trouve au XVII^e^ et XVIII^e^ siècle dans une période plus calme. L'atelier est alors essentiellement occupé aux entretiens réguliers de la cathédrale et du patrimoine immobilier de l'Œuvre Notre-Dame[232]. Cependant, la fin du XVIII^e^ siècle marque un nouveau tournant, avec l'arrivée de Jean-Laurent Goetz en 1763. Cet architecte est ambitieux, et semble chercher à faire fortune. C'est le premier architecte du XVIII^e^ siècle à apporter une nouvelle construction à la cathédrale, avec ses galeries[233]. On rappelle qu'à cette époque, et depuis la fin du XVII^e^ siècle, l'atelier est isolé et visiblement peu enclin à accueillir les nouvelles tendances comme toute nouveauté venue de France. Durant cette longue période, le personnel reste fermé à l'influence française, persistant dans l'influence germanique[234]. Il en est de même pour les architectes[235], alors que, tout autour de la cathédrale et ailleurs à Strasbourg, notamment avec l'architecte du Grand Chapitre Joseph Massol (1706-1771), se construisent des édifices dans le style français[236]. Le même Massol ajoute à la cathédrale, en 1844[237], une Sacristie dans le style venu de France, et dans un grès jaune qui se démarque de la tendance rouge dominante de la cathédrale, sans doute afin de rappeler la couleur des pierres utilisées à Paris et à Versailles[238]. Tout ceci explique peut-être pourquoi Goetz fait le choix, face à Blondel et à l'Académie royale[239], d'ériger des galeries dans le style de la cathédrale, c'est-à-dire gothique, par opposition au style venu de France. De plus,

[232] PARISET François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale de Strasbourg entre 1681 et 1789 », in *Cahiers alsaciens d'histoire de l'art*, 1929, p. 185.
[233] *Ibid.,* 180-183.
[234] *Ibid*., p. 186.
[235] Pourtant, l'Œuvre Notre-Dame était davantage baignée « dans le courant générale de la vie strasbourgeoise ; elle est administrée par des bourgeois ou praticiens très francisés ; le receveur DAUDET est un exemple excellent de ces Français devenus Strasbourgeois très passionnément », *cf*. PARISET François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale de Strasbourg entre 1681 et 1789 », *op. cit*., p. 186.
[236] Sur ce sujet, on pourra consulter HAUG Hans, « L'architecture Régence à Strasbourg (1725-1760) », in *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, cinquième année, Librairie Istra, 1926, p. 133-197.
[237] EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », *op. cit*., p. 200.
[238] *Ibid*., p. 199-200.
[239] PARISET François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale de Strasbourg entre 1681 et 1789 », *op. cit*., p. 192.

pour se moquer de la mode et de l'innovation françaises, pour exposer « l'affreux goût de ses contemporains au pilori de la postérité[240] », il se permet d'affubler « quelques gargouilles, vis-à-vis du Château, de perruques, d'ailes de pigeons et de catogans, dont été coiffés ses adversaires[241] » français. Il dote en effet les quatre dernières gargouilles, au-dessus de l'atelier des tailleurs de pierre, « des différents spécimens de coiffures mâles et femelles de son temps […] mettez-vous là dans des postures tourmentées et ridicules, et faites comprendre aux générations futures par votre pitoyable aspect, comment étaient faits ceux qui de mon temps s'étaient arrogés le monopole du beau, et qui m'ont causé temps de tribulations[242] ». Il semble considérer que l'art Goth est purement germanique. On remarque en outre, que les galeries sont réalisées à peu près à l'époque où le jeune Goethe séjourne à Strasbourg, en 1770[243], et où il écrit son hymne à la gloire de la cathédrale de Strasbourg (*Von deutscher Baukunst*) et son éloge à maître Erwin en 1772[244]. C'est peut-être à la suite de discussions avec Goetz que Goethe[245] estime que l'art gothique est d'ascendance germanique, dans ses pages sur la cathédrale de Strasbourg et son maître d'œuvre[246] - François Pariset pense que Goetz aurait initié le jeune Goethe à l'art gothique[247]. Ainsi, plutôt que de considérer cet architecte comme en avance sur son temps quand il veut ajouter des parties à la cathédrale dans un style en harmonie avec l'ancien, on peut le voir comme quelqu'un de réfractaire et de fermé sur lui-même, refusant les nouvelles mouvances venues du reste de la France et la « souveraine mode de son temps ».

[240] EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », *op. cit*., p. 207.
[241] PITON Frédéric, *Panorama pittoresque, historique et statistique de Strasbourg et ses environs, op. cit*., T. I., p. 346-347-348. Sur ce sujet, se reporter également EISSEN, *Revue d'Alsace*, 1854 ; à DELAHACHE Georges, *La cathédrale de Strasbourg...*, *op. cit.*, p. 48 ; HAUG Hans, « Jean-Baptiste et la grande grille du chœur de la cathédrale », in *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 1951, p. 51 ; GRANDIDIER Philippe André, *Essais Historique et Topographique sur l'Église Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, chez Levrault, Imprimeur de l'Intendance & de l'Université épiscopale, 1782, p. 200 et PARISET, François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale de Strasbourg entre 1681 et 1789 », *op. cit.*, p. 180-183.
[242] EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », *op. cit*., p. 207.
[243] Sur ce sujet traité à plusieurs reprises, notamment par Roland Recht, on se référera par exemple à RECHT Roalnd, *Penser le patrimoine*, 2-, *op. cit*., p. 110-120.
[244] *Cf.* GOETHE Johann Wolfgang, *Écrits sur l'art*, introduction de Tzvetan TODOROV, traduction et notes de Jean-Marie SCHAEFER, Paris, Flammarion, 1996, p. 75-86.
[245] PARISET François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale de Strasbourg entre 1681 et 1789 », *op. cit*., p. 183.
[246] GOETHE Johann Wolfgang, *Écrits sur l'art*, *op. cit*., p. 75-86.
[247] PARISET François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale de Strasbourg entre 1681 et 1789 », *op. cit*., p. 183.

Néanmoins, quelle que soit sa motivation, ses galeries témoignent de constructions néogothiques précoces, dans un esprit de *Survival* du gothique.

2. *L'abat-voix de la chaire de la cathédrale de Strasbourg (1822-1824)*

A l'intérieur de la cathédrale, adossée à un pilier de la nef donnant sur le bas-côté nord, se trouve une splendide chaire taillée dans le grès en 1484. Ce véritable chef-d'œuvre est conçu par Hans Hammer, maître d'œuvre de la cathédrale, pour le fameux prédicateur Jean Geiler de Kaysersberg. Les statuettes du gothique tardif qui y figurent encore de nos jours laissent percevoir une influence évidente de l'art du prestigieux Nicolas de Leyde.

En 1793, la chaire est démontée par l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Antoine Klotz, afin d'être protégée des iconoclastes[248] ; il est aidé par son cousin, appareilleur et chef d'atelier Louis Klotz, et toute son équipe[249]. La chaire n'est remontée que sous le Concordat, en 1804[250], sur un pilier voisin de celui où elle se trouvait initialement. L'ancien abat-voix en bois de tilleul, datant de 1616, qui était totalement vermoulu, est démonté et remplacé par un nouveau dans le style Rococo[251]. Ce dernier, détruit pendant la Terreur, n'est pas remonté avec l'ensemble de la chaire[252]. C'est par ailleurs probablement lors du remontage de la chaire que Jean-Étienne Malade y ajoute de nouvelles statuettes[253] sculptées dans de l'albâtre. Au XVIII^{e} siècle déjà, avant la Révolution, des statuettes d'une belle facture artistique et dignes des plus grands de ce temps y sont ajoutées. Aucune étude complète n'a pour le moment été menée sur la chaire, qui permettrait d'identifier le ou les artistes du XVIII^{e} siècle, et même les statuettes ajoutées par Jean-Étienne Malade. Ainsi Roger Lehni présente ces statuettes comme des œuvres du XVIII^{e} ou XIX^{e} siècle[254], sans les attribuer à Malade. Reinhardt, pour sa part, écrit que plusieurs statuettes en albâtre ont été remplacées au XVIII^{e}

[248] HERMANN Jean-Frédéric, *Notice historique, statistique et littéraire, sur la ville de Strasbourg,* chez G. F. Levrault, tome premier, Strasbourg, 1818, p. 186.
[249] KLOTZ Jean, *Le dernier Grand Maître,* Jérôme Do Bentziger Éditeur, 2018,p. 62, 86-87.
[250] REINHARDT Hans, *Cathédrale de Strasbourg*, éd. Arthaud, 1972, p. 229, note 1.
[251] DACHEUX Léon, *La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, imprimerie alsacienne anciennement G. Fischbach, 1900, p. 128.
[252] *Ibid.*
[253] *Ibid.*, p. 143. Également brièvement évoqué dans FUCHS François Joseph, *op. cit.,* p. 2494.
[254] LEHNI Roger, *La cathédrale de Strasbourg*, éditions Saep Colmar- Ingersheim, 1976, p. 49.

siècle, et que par la suite d'autres sont ajoutées par Malade lors du remontage de la chaire[255]. Cependant, le *Christ en croix* de la crucifixion au côté des apôtres, positionnée au niveau de la cuve de la chaire, est attribué au conditionnel à Malade[256]. Sur ce point, Roger Lehni indique simplement, de son côté, que le *Christ en croix* et *Saint Simon* seraient du XIX[e] siècle[257].

Néanmoins nous pouvons lui attribuer avec certitude quatre jolis petits anges en albâtre qui ornent la chaire, au même niveau que le *Christ* et *Saint Simon*. Bien que pour le moment nous n'ayons trouvé aucun document l'attestant, l'observation stylistique ne permet aucun doute. Le style et le genre de notre artiste est tout à fait perceptible, que ce soit dans les physionomies ou dans les attitudes. La combinaison soignée et la fluidité des draperies, le mouvement des plis agités, le traitement des yeux, l'esprit baroque et maniéré, tout permet de l'affirmer avec certitude. La comparaison stylistique et typologique avec les anges du même artiste présents sur le linteau de *L'Assomption de la Vierge*, ou avec ceux qui figuraient sur l'ancien autel du Chœur, justifie également cette attribution, car la ressemblance est évidente et sans faille.

Pour ce qui est de l'abat-voix, Georg Dehio et François-Joseph Fuchs à sa suite attribuent à Malade les statuettes qui ornent l'abat-voix[258], qualifiées d' « apôtres » par les deux auteurs, alors qu'elles sont dues en réalité à son successeur Vallastre, en 1824[259].

Le 25 octobre 1821, Vallastre écrit : « Je soussigné Jean Baptiste Vallastre sculpteur statuaire et ornemaniste domicilié à Strasbourg, et employé à l'Œuvre Notre-Dame, soussigné ; après avoir pris connaissance des plans et élévations, ainsi que du devis estimatif […] dressé (?) par M. Spindler architecte aux (?) Œuvres, relatives au projet de construction du chapiteau d'abat-voix de la chaire

[255] REINHARDT Hans, *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.*, p. 142.
[256] AHNNE Paul et RIEGER Théodore, dans *La cathédrale de Strasbourg*, (Collectif), éd. Des Dernières Nouvelles, Strasbourg, 1956, p.
[257] LEHNI Roger, *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit*., p. 49. Cette assertion est reprise dans JORDAN Benoît, « Le mobilier », avec la collaboration de LEHNI Roger, dans *Strasbourg, la Grâce d'une cathédrale,* Mgr DORE Joseph (dir.), éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2007, p. 266-267.
[258] DEHIO Georg, *op. cit.,* p. 228, FUCHS François-Joseph, *op. cit*., p. 2494.
[259] AVES 3 OND, 580. Léon Dacheux l'avait déjà signalé en 1900, dans DACHEUX Léon, *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.*, p. 128, ainsi que Georges Delahache, dix ans plus tard, dans DELAHACHE Georges, *La cathédrale de Strasbourg, op. cit.*, p. 170.

de la cathédrale de Strasbourg, le soumet et s'engage par la présente d'entreprendre et d'exécuter ... »[260].

Toujours à propos de l'abat-voix, le maire écrit en 1821, « on restaure, on ne crée pas ». Ainsi, la notion de restauration commence à voir le jour à Strasbourg, avant même que le courant romantique n'apparaisse en France, et que la Commission des Monuments Historiques ne soit créée. On observe, dès lors, sur des photographies anciennes, que l'abat-voix est réalisé dans un esprit néogothique, reproduisant l'architecture du gothique flamboyant de la chaire. En effet, le statuaire doit produire un nouvel abat-voix dans le style gothique flamboyant, en « harmonie avec le corps de l'ancienne chaire ». Cette exécution laisse penser, par conséquent, que l'art statuaire de Vallastre est encore jugé, en 1820, comme en bonne adéquation avec l'art médiéval, puisqu'il est chargé de refaire cet abat-voix. Dans le même sens, le statuaire David d'Angers écrit, après avoir rencontré Vallastre à Strasbourg en 1829, qu'il est digne des sculpteurs médiévaux[261].

L'abat-voix, taillé et sculpté dans du bois, est donc posé en 1824, au-dessus de la chaire. Des photographies anciennes nous révèlent que Vallastre l'agrémente des figures des *quatre évangélistes* ainsi que de *Saint Jean-Baptiste* portant l'Agneau Pascal sur ses épaules. Leurs noms sont écrits en feuille dorée sur les phylactères qu'ils portent. Il ajoute au sommet une représentation du *Christ terrassant un dragon* avec sa croix bannière. Des photographies plus récentes (*Messbild*, 1897) indiquent qu'un peu plus tard le *Christ* est descendu et remplacé par un simple fleuron[262], après avoir subi des critiques[263]. À ce sujet, Jean Gapp indique en 1887 que depuis quelques années l'abat-voix a subi des modifications[264] ; et il s'agit probablement de l'enlèvement du *Christ terrassant le dragon*. Finalement, l'abat-voix est déposé dans sa totalité en 1952, en raison de la détérioration causée par les bombardements de 1944[265]. À présent, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame

[260] AVES., 3OND, 21 : 1794-1824.
[261] *Souvenir de David d'Angers sur ses contemporains*, extraits de ses *Carnets de Notes* autographes par le docteur Léon cerf, éd. La Renaissance du livre, 78, Boulevard Saint-Michel, 78 – Paris, p. 46.
[262] *Cf.* DELAHACHE Georges, *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit*., p. 173.
[263] *Cf.* AVES, 3 O N D 580.
[264] GAPP Jules, « Jean Vallastre sculpteur à la cathédrale de Strasbourg (1818-1833) », in *Revue Catholique d'Alsace,* 1887, p. 6.
[265] LUDMANN Jean-Daniel, « Les orgues, La chaire, Les fonds baptismaux, Le Mont des Oliviers, Les Autels, Les Tapisseries et les Peintures, Les Cloches », dans *La Cathédrale de Strasbourg*, Éditions Publitotal, Strasbourg, 1973, p. 442.

conserve les cinq statuettes anciennement positionnées sur cet abat-voix. Celles-ci ne sont malheureusement pas inventoriées[266], mais le type et la facture stylistique permet de les attribuer sans aucun doute à Vallastre. En outre, en observant les photographies anciennes, il est possible d'affirmer que ces statues sont bien celles qui couronnaient l'abat-voix.

Ainsi cet abat-voix est la première expression de style néogothique au XIX^{e} siècle à la cathédrale de Strasbourg, peut-être également dans la restauration des cathédrales de manière générale. Cependant, bien que la partie architecturale de l'abat-voix, c'est-à-dire la partie géométrique, reproduise tout à fait le style du gothique finissant, nous constatons que ce n'est pas le cas des statues de Vallastre. Pour celles-ci, en effet, le sculpteur n'a pas cherché à copier le gothique, préférant rester dans son genre néoclassique, identique pour toutes ses statues de la cathédrale, quelle que soit la partie qu'elles habillent.

3. *Projet de réaménagement du Chœur de la cathédrale*

Entre 1822 et 1824, à l'époque de la restauration de l'abat-voix de la chaire, un projet de restauration du chœur voit le jour[267]. En 1825, on confie à Landolin Ohmacht un projet d'Assomption à sculpter en pierre, qui devait prendre place sous la fenêtre axiale ; et deux tableaux à Gabriel Guérin[268]. Le statuaire André Friedrich, quant à lui, propose en 1828 de neo-gothiser le chœur de la cathédrale, projet pour lequel il trouve un écho favorable auprès des Alsaciens[269]. La chose est assez surprenante si l'on songe au fait que le style post-néo-classique est encore bien ancré (même si, on l'a vu, Jean-Laurent Gœtz a réalisé les galeries néogothiques de la cathédrale en 1772-1778[270], et Vallastre a tout juste refait l'abat-voix de la chaire un imitant le style gothique finissant de celle-ci). Nous

[266] La Fabrique de la cathédrale les a déposées en 2007 à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, sans avoir de renseignements à leur sujet. Ce n'est que par l'observation et une bonne connaissance de ce statuaire que nous avons pu les identifier avec sûreté.
[267] JORDAN Benoît, in *La cathédrale : histoire de chœur, le chœur de la cathédrale de Strasbourg du Moyen-Âge à nos jours*, Catalogue, Strasbourg, 2004, p. 43.
[268] *Ibid.*
[269] RIEGER Théodore, « Un projet de néo-gothisation du chœur de la cathédrale de Strasbourg au début du romantisme (1828) », *op. cit.*, p. 27.
[270] *Cf.* LEHNI Roger, « Les arcades néo-gothiques de la cathédrale de Strasbourg », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, XII, 1976, p. 45-70.

sommes, néanmoins, dans la période d'émergence du romantisme et Friedrich y tient le devant de la scène en Alsace.

Concernant le projet de Friedrich, le *Courrier du Bas-Rhin* du 17 avril 1828 nous apprend que ce dernier « soumet en ce moment au jugement des autorités et des connaisseurs un projet pour l'embellissement du chœur de la cathédrale ». L'article ajoute que « le chœur primitif est d'une petitesse tout à fait en disproportion avec l'état actuel », et qu'il « est aussi d'un style différent de celui du reste de l'édifice ». Friedrich propose justement un chœur dont le style se veut en harmonie avec le reste de l'édifice. De plus, « il voudrait qu'on abattît la partie supérieure de cet arrière-chœur, pour le rehausser en octogone et dans le style gothique ». On le voit, le projet du statuaire est significatif. L'article, qui semble en accord avec cette idée, ajoute : « Nous ne pouvons en conséquence qu'attirer l'attention publique sur ce projet, et, si les moyens pécuniaires en permettent l'exécution, nous féliciterons notre ville, aussi bien que l'ingénieux artiste, de l'embellissement notable du superbe édifice dont nous sommes justement orgueilleux et qui fixe les regards de tout le monde civilisé »[271].

À cet effet, Friedrich, réalise un modèle en plâtre de chœur néo-gothique[272], car il « […] voudrait que le chœur… fût établi… en harmonie avec la nef… il repousse les idées byzantines… si on ne veut pas harmoniser, laisser subsister l'ignoble boiserie actuelle… qui a son type historique, début XVIII^{e} siècle. »[273].

Cependant, la révolution de 1830 suspend le projet de refaire le chœur en « gothique troubadour », imaginé par Friedrich[274]. Par la suite, le statuaire imprégné par la cathédrale s'emploie à dessiner et compose 117 planches[275], dont une partie a été publiée. Ce n'est qu'en 1841, que Gustave Klotz propose un nouveau modèle dans un style romano-byzantin. À cette date, il rédige un mémoire sur le chœur de la cathédrale, dans lequel il évoque d'ailleurs le projet de Friedrich : « qui oserait aujourd'hui renouveler de pareilles propositions ? ». À ce propos, Théodore Rieger fait remarquer que Klotz, formé à l'école des Beaux-Arts de Paris, qui était souvent hostile au gothique, reste fidèle à sa formation néo-

[271] RIEGER Théodore, « Un projet de néo-gothisation du chœur de la cathédrale de Strasbourg au début du romantisme (1828) », *op. cit.*, p. 29-30.
[272] DICK Oscar, « André Friedrich », *op. cit.,* p. 80.
[273] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…,op.cit.*, p. 315.
[274] DICK Oscar, « André Friedrich », *op. cit.,* p. 81.
[275] *Ibid*.

classique, et précise que les projets de Friedrich et de Klotz révèlent l'évolution des mentalités[276].

En 1842, lors du 10e Congrès de la Société française d'archéologie, tenu à Strasbourg et mené par André Raess évêque de la cathédrale, la question du réaménagement du chœur de la cathédrale est discutée. Le chœur ayant été transformé à plusieurs reprises, il s'agissait de lui rendre son caractère primitif. La conclusion principale de la commission est de le débarrasser des décorations que lui ont apportées les XVIIe et XVIIIe siècles, de le restaurer en s'inspirant du style romano-byzantin de transition, et de couvrir d'une fresque à fond d'or la voûte de l'abside[277]. C'est donc la proposition de Gustave Klotz qui est retenue, et celui-ci se charge de la restauration du chœur entre 1848 et 1850, en s'appliquant à respecter sa pensée corroborée par le Congrès[278]. Afin de pouvoir s'inspirer de l'art byzantin, Klotz fait un voyage en Orient, accompagné de son ami le peintre et dessinateur Gabriel Toudouze. Ce voyage, qui s'effectue du 18 septembre 1843 au 1er mars 1844, les mène jusqu'à Constantinople, en passant par l'Italie, la Morée (Péloponnèse), les archipels grecs, Smyrne, Trébizonde, puis en continuant vers Rhodes, Chypre, Beyrouth, Damas, Saint Jean d'Acre, Bethléem et Jérusalem, pour finir en Égypte, au Caire et devant les pyramides de Gizeh[279].

Mais le sculpteur André Friedrich, partisan acharné de la restauration du chœur en style gothique, proteste contre ce projet, mettant en avant celui qu'il a imaginé quinze ans plus tôt : « Vouloir faire de l'histoire dans une église, non seulement en conservant, mais en restaurant des parties qui ne s'harmonisent pas à l'ensemble, ce n'est pas servir l'art... »[280]. Il ajoute qu'il ne faut pas faire de l'histoire, mais de l'unité.

Friedrich aurait encore continué à défendre son opinion après la décision du Congrès, notamment dans une lettre adressée au Ministre[281] : « Après seize ans

[276] LEHNI Roger, *« Les arcades néo-gothiques ... », op. cit.,* p. 32.
[277] Ce sont les peintres Steinle de Francfort et Steinheil de Paris qui se chargent de les réaliser. *Cf.* DELAHACHE Georges, *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.*, p. 79, et JORDAN Benoît, *La cathédrale : histoire de chœur, le chœur de la cathédrale de Strasbourg du Moyen-Age à nos jours, op. cit*., p. 49.
[278] DELAHACHE Georges, *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.*, p. 66-67.
[279] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…,op. cit.*, p. 115-116.
[280] *Congrès scientifique,* t. I, p. 482, *cf*. DELAHACHE Georges, *La cathédrale de Strasbourg,op. cit*., p. 67.
[281] Lettre du 3 mai 1843 à M. E. Grille de Beuzelin (*Archives des Monuments Historiques*), *cf.*

d'études consciencieuses… j'ai modelé en plâtre un projet… Point de peintures, point de byzantin, tel est à mon avis l'axiome qui devra présider aux conseils de restauration »[282].

Friedrich propose même un autre projet de chœur dans le style gothique de la nef. À cet effet, il réalise une gravure du chœur néo-gothique, signée et datée du 30 mars 1843. Cette gravure (45 x 62 cm) s'intitule « Esquisse d'un projet de restauration du chœur de la cathédrale de Strasbourg ». Elle porte en sous-titre : « Modèle en plâtre sur une échelle de 0 m 04 par A. Friedrich ». Il s'agit probablement de la maquette réalisée en 1828. Il y est également écrit que le modèle en plâtre est exposé dans l'atelier du sculpteur au n°34 du quai St Jean.

Le dessin du projet de chœur gothique, par Friedrich, est conservé à la BNU dans un dossier comportant de nombreux autres dessins de la cathédrale réalisés par l'artiste. Ce sont des vues d'ensemble de l'intérieur et de l'extérieur de la cathédrale, ainsi que des vues de certains détails d'architecture, de sculpture et de pierre de taille. Ces dessins, d'une grande qualité d'exécution, témoignent admirablement de l'état de la cathédrale dans les années 1840. Théodore Rieger commente : « André Friedrich, chef de file du mouvement romantique à Strasbourg, qui a laissé des dessins et des relevés d'une beauté et d'une perfection inégalées, se transforme dans ce projet étonnant pour l'époque en un magicien fantasmagorique qui éclipse la plupart des artiste contemporains. [...] Le procédé choisi par André Friedrich est assurément d'essence gothique »[283].

Il est donc assuré que Friedrich, même formé à l'école néoclassique représentée par son maître Landolin Ohmacht, subit fortement l'influence du romantisme, malgré le rendu de ses statues toujours travaillées à la manière néo-classique. Ce n'est manifestement pas dans la forme des ses statues qu'il est le plus romantique, mais dans les thèmes employés, à l'instar de Philippe Grass.

Ibid.

[282] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…,op.cit.*, p. 315.

[283] RIEGER Théodore*,* « Un projet de néo-gothisation du chœur de la cathédrale de Strasbourg au début du romantisme (1828) », *op. cit.,* p. 32.

Chapitre 4. Les restaurations de la cathédrale de Strasbourg de 1790 à 1880, en dehors de la statuaire de Grass

I. De la Révolution française au début de la Monarchie de Juillet

1. Les dommages de la Révolution française

L'un des évènements majeurs qui marque l'histoire de cathédrale de Strasbourg, comme beaucoup d'autres cathédrales et églises en France, c'est la destruction des statues par les iconoclastes en 1793. Ces dommages sont à l'origine des restaurations considérables de la statuaire de la cathédrale, entrepris entre 1800 et 1934, par les sculpteurs-statuaires Malade, Vallastre, Grass, Stienne, Riedel et Klem.

Toutefois, beaucoup d'autres statues gothiques remarquables de la cathédrale auraient pu être détruites si le professeur de droit et future maire de Strasbourg, Jean-Frédéric Hermann (1743-1820), n'avait pas eu l'idée de faire déposer des statues de la cathédrale, pour les mettre à l'abri, en les enterrant dans le Jardin Botanique[284]. Cependant, ce dernier dénombre, dans sa *Notice historiques, statiques et littéraires de Strasbourg*, pas moins de 235 statues abattues sur l'édifice. La dépose des statues et le démontage de la chaire est faite sous l'autorité de l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Antoine Klotz, secondé par son neveu, l'appareilleur Louis Klotz et les ouvriers tailleurs de pierre et maçons de l'atelier permanent[285]. Les cloches et les vantaux en bronze du portail central sont fondus, et de nombreux objet du mobilier sont également perdus. À la fin de la Révolution, Hermann veut, dans un souci de conservation préventive, et sans doute inspiré par Alexandre Lenoir avec le Musée des Monuments français

[284] Depuis 1619, le Jardin Botanique se trouvait à l'emplacement de l'actuelle Haute École des Arts du Rhin (ancienne école des Arts Décoratifs). Bombardé par les Prussiens en 1870, il sera reconstruit dans le quartier de la *Neustadt* ou il se trouve encore aujourd'hui. Pendant la Révolution, le Jardin est dirigé par Jean Hermann (1738-1800), le frère de Jean-Frédéric Hermann. Pour une synthèse, voir par exemple JORDAN Benoît, *Strasbourg. Pages d'histoire*, éditions du Belvédère, Strasbourg, 2014, p. 128-129.

[285] *Cf. Bâtisseurs de Cathédrale*, (collectif), *op. cit.*, p. 84, également KLOTZ, Jean, « Contribution à l'histoire de l'Œuvre Notre-Dame de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration (1788-1818) », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 2016, p. 149, et du même auteur : *Le dernier Grand Maître, op. cit*.,p. 62-63.

(1795), créer un musée officiel dans la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, pour abriter ces statues[286]. Finalement elles retournent à leurs places sur la cathédrale. C'est, au demeurant, à cette époque que l'idée des musées se développe réellement en Europe, avec notamment la création du musée du Louvre en 1793[287].

Bien que la notion patrimoniale commence à vraiment voir le jour au même moment, la cathédrale est certainement encore perçue comme ayant une valeur d'expérience sentimentale. Le souci de sauvegarder les monuments anciens est né en même temps que l'histoire de l'art en tant que discipline[288].

Notons, du reste, que la célébration du culte catholique à la cathédrale est interrompue de 1793 à 1800, avec seulement une reprise de 6 mois en 1795[289]. Le monument devient un Temple de la raison, et durant cette période il n'est pas question de restituer les statues abattues pendant la Terreur.

En revanche, dès 1800, l'administration demande à l'Œuvre Notre-Dame d'utiliser son sculpteur pour restaurer les statues détruites par les iconoclastes. Cette activité s'échelonne sur tout le XIX^{e} siècle, avec des ajouts dans des niches qui n'ont jamais été remplie au Moyen Âge, pour ne prendre fin qu'en 1834 suite au départ à la retraite du sculpteur Alfred Klem.

Afin de nous faire une idée des statues qui sont détruites, et du contexte, nous reproduisons ici le texte d'Hermann : Par un arrêté du 4 Frimaire, la municipalité de Strasbourg fut chargée de faire abbatre, dans la huitaine, « toute les statues en pierre autour du Temple de la Raison (la Cathédrale), et d'entretenir un drapeau tricolore en haut de la tour ».
« … faire enlever, dans le plus bref délai, toute les statues du Temple de la raison, en conséquence de requérir non-seulement les ouvriers, mais tous les citoyens en état de se servir d'un marteau, pour les abattre le plus promptement possible. Cette

[286] La Maison de l'Œuvre Notre-Dame, siège de cette institution séculaire, abritée déjà des éléments de la cathédrale. Elle en abritera de plus en plus, en fonction des travaux de restaurations de la cathédrale, pour devenir *in fine* un musée municipale en 1939. Cf. SCHNITZLER Bernadette, *Histoire des musées de Strasbourg*, *des collections entre France et Allemagne*, Musées de la ville de Strasbourg, 2009, p. 79-99.
[287] Sur la création des musées, voir *ibid*., p. 1-253.
[288] RECHT Roland, « Ouverture du colloque, La "philosophie" du patrimoine », in *Victor Hugo et le débat patrimonial*, (dir. R. RECHT), Somogy éditions d'art, INP, 2003, p. 18.
[289] *Cf*. LEVY-COBLENTZ Françoise, « Documents inédits concernant le maître-autel de la cathédrale de Strasbourg », in *BCS*, 1978, p. 61, note 20.

réquisition fut exécutée, et l'on fit à la cathédrale les dégradations dont on va donner les détails.

Au grand portail on démonta quinze grande statues sur piédestaux ; on abattit un grand nombre de figures représentant soixante et dix faits historiques de la Bible, taillées dans des cannelures en bosse ou bas-relief placé au-dessus de la porte, et représentant un grand nombres de fait historique ; vingt-quatre statues placées entre des petites colonnes de très-petit modules, très-artistement travaillées ; de même douze statues appelées les musiciens.

Aux deux portails latéraux, on démonta vingt-quatre statues sur piédestaux ; trente-deux statues placées, soit entre des colonnes de petit modules, soit sur piédestaux ; six statues entre colonnes aux frontispices ; toutes les figures en bosse placées dans les cannelures des cintres des deux portails ; les deux bas-reliefs au-dessus des deux portails ; les trois grandes statues équestres représentant les rois Clovis et Dagobert, et l'empereur Rodolphe d'Habsbourg ; treize statues au-dessus de la rosace avec des figures en bas-relief, travaillées en bosse ; à coté et au-dessus des deux fenêtres du milieu de la façade, treize statues sur piédestaux ; deux bas-reliefs en bosse ; deux statues au-dessus des pyramides du grand et du petit portail vers la rue du Maroquain ; quatre statues placées au-dessus. Quatre pommes de pin servant d'ornement aux tourelles furent abattues ; les ignorants vandales les prenoient pour des fleurs de lys.

Au portail connu sous le nom de S. Laurent, furent abattues dix statues sur piédestaux ; sous un baldaquin, S. Laurent couché sur un gril, au-dessus du portail ; trois autres statues, dans l'intérieur du baldaquin ; deux têtes ; une statues placées plus haut ; huit pommes de pin enlevées des tourelles.

A la façade vis-à-vis du Château royal, ci-devant palais épiscopal ; quinze statues sur piédestaux ; deux bas-reliefs en bosse au-dessus des deux portes ; plus haut, quatre statues ; *item,* deux pommes de pin servant d'ornement aux tourelles.

A la même façade, vis-à-vis de la maison de la recette de l'Œuvre Notre-Dame, ont été abattues trois statues placées sur piédestaux dans des pyramides à jour ; onze statues entre les colonnes ; treize sur des pyramides ; treize autres entre des colonnes ; plus treize sur des pyramides. A la prétendue croix, au sommet de la flèche, ont a battu les ornements arabesques et les extrémités regardées à tort comme des fleures de lys.

Pendant ces dégradations, les éclats de pierres endommagèrent encore beaucoup d'ornements et ouvrage de sculptures délicatement travaillés.

Dans l'intérieur de l'église ont été enlevés, dans le chœur, le maître-autel ; un pupitre avec un aigle en bronze doré ; trois bas-reliefs en stuc ; deux autels latéraux ; le superbe grillage de fer séparant le chœur de la nef, ce qui dégrada les cloches.

Dans la chapelle de la Croix ou Ste. Catherine, cinq statues.

Dans la chapelle du S. Esprit, l'autel, une chaire en pierre, les fonds baptismaux et une balustrade en bois.

Dans la chapelle de S. Laurent, quatre autels en bois, une statue, une chaire en bois, une balustrade en bois garnie en cuivre, et toute la boiserie.

Dans la nef, la chaire construite en pierre de taille, percée à jour, et ornée de nombreuses figures et sculptures, avec le baldaquin en bois artistement sculpté (c'est la chaire qui fut fait en l'honneur du fameux prédicateur Geiler, dont on a parlé dans le précis historique) ; au-dessous du clocher un figure et quatre bénitiers.

A la principale porte de l'église on démonta les platines en cuivre jaunes ciselées, dont les jointures étoient recouverte en bas-reliefs du même métal avec garnitures.

Près de la chapelle S. Laurent il y avoit une vieille chaire, peu haute : elle fut abattue, et avec ses débris et ceux de plusieurs statues on exhaussa la rue de la Poule et celle des Planches au quartier de la Krutenau.

Dès le 25 octobre 1792 on avoit ôté les couronnes et sceptres aux statues équestres de Clovis, Dagobert et Rodolphe d'Habsbourg, placées à la façade principale de la Cathédrale ; mais on avoit conservé encore les statues. On ne dut pas être surpris de voir enlever ces emblèmes de la royauté, dans un temps où, à une table d'hôte, en présence de forcenés révolutionnaire, un convive craignait de prononcer le mot de reine, demandoit des *citoyennes-Claude* au lieu de *reines-Claude*. »

« ...Ces dégradations sont constatées par procès-verbal du 6 Germinal an III, dressé par architectes-experts officiellement nommés par arrêté du corps municipale.

Sans compter les figures en bosse, les bas-reliefs, le S. Laurent et les pommes de pin, il a été démonté et abattu deux cent trente-cinq statues. Par les soins de

l'administrateur des travaux publics et d'honnêtes ouvriers, on réussit à cacher et conserver soixante-sept statues ; les autres furent mises en pièces[290].

Depuis l'an 1800 l'administration municipale ne cesse de s'occuper de la restauration du monument, afin de tout rétablir en son ancien état. On croyait impossible de rétablir la chaire : on y est pourtant parvenu ; mais on auroit dû rétablir l'ancien baldaquin, bien préférable au nouveau. Beaucoup de chose on déjà été réparer, mais beaucoup reste à faire. »[291]

2. *Les travaux et les modifications à la cathédrale*

- La cathédrale devient Temple de la Raison

La cathédrale devient Temple de la Raison en 1793, et en plus de la destruction de nombreuses statues l'intérieur est réaménagé. Jean-Benjamin Kuhlmann (1777-1858), architecte et ingénieur en chef de cadastre du département du Haut-Rhin, qui est témoin de la scène, nous décrit, dans *Souvenirs*, l'intérieur de la cathédrale en ces mots : « Le cortège s'arrête un instant devant l'hôtel occupé par le représentant du peuple Boudot pour le recevoir en son sein. De là il se dirige vers l'ex-cathédrale. Au-dessus du portail se lit, sur fond noir, une inscription en lettre d'or : "*Temple de la Raison"*, et au-dessous : "*Aux ténèbres succède la Lumière"*. L'intérieur de l'édifice avait subi une métamorphose complète. En trois jours, "*le siège de l'imposture"*, avait été, "*nettoyé de tous les ornements ridicules qui servaient aux cérémonies"*.

Le vaisseau de la cathédrale présente désormais un amphithéâtre. Une tribune en planches remplace la chaire de Hammer et de Geiler, ancienne "*trace de l'idolâtrie"*. Une montagne de bois entassés de laquelle roules des blocs de rocher, à la suite d'une convulsion de nature, se dresse à la place de l'autel à l'entrée du chœur. Une statue de la déesse de la Nature, d'une dimension colossale, trône à la cime de cette élévation sylvestre. À ses côtés, la déesse de la Liberté. Des monstres à face humaine, ornés de chasubles et autour d'eux les Saintes Écritures,

[290] *« Après avoir sauvé une petite statue de Krutzmann, notre frère a emporté quelques têtes provenant de statues cassées, et les a déposées à la bibliothèque de la ville, avec des légendes à la mémoire des iconoclastes Teterel, Monnet et Byerlin ». Cf.* HERMANN Jean-Frédéric, *Notice historique, statistique et littéraire, sur la ville de Strasbourg,* chez G. F. Levrault, T. I, Strasbourg, 1818, p. 393, note 2

[291] HERMANN Jean-Frédéric, *op. cit.*, T. I., p. 381-386.

des encensoirs, des poignards, sortent des blocs accrochés à la montagne. Au pied du monticule, un marais dans lequel se trouvent des figurines. L'une tient en main une couronne tâchée de sang. L'autre cherche à cacher un livre ouvert dont les feuillets déchirés paraissent couvert de passage mensongers[292] ». Le culte catholique est finalement rétabli en 1800.

- La flèche recouverte d'un bonnet phrygien

En avril 1794, le conseiller municipal Antoine Téterel propose de démolir la flèche. Cette proposition fait suite à l'idée que la hauteur de la flèche injuriait l'égalité. Un autre conseiller municipal, le serrurier Jean-Michel Sulzer, auquel se rallie heureusement le conseil général de la commune, propose de coiffer la pointe de la flèche d'un bonnet Phrygien de plus de 10 mètres de haut, réalisé en tôle de fer peint en rouge. Cette proposition est adoptée, et le bonnet reste en place jusqu'en 1802[293]. Il est par la suite déposé au Temple Neuf, où il est détruit lors de l'incendie de 1870.

- Installation du télégraphe

En 1798, un mât de télégraphe aux bras articulés est installé sur la tour de croisée de la cathédrale, afin d'assurer la liaison entre Strasbourg et Paris. Il reste en place jusqu'en 1852[294].

- Travaux du mobilier

Des travaux sont entrepris dans la cathédrale, par la Fabrique qui emploie des artistes qui ne sont pas rattachés à l'atelier permanent de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

- Restauration de la statuaire

[292] Cité dans BAUMANN Fabien et MULLER Claude, *Notre-Dame de Strasbourg, du génie humain à l'éclat divin*, éd. du Signe, Strasbourg, 2014, p. 92.
[293] Voir par exemple *La Grâce d'une cathédrale, op. cit*., p. 86, et JORDAN Benoît, *Strasbourg pages d'histoire, op. cit*., p. 139.
[294] BENGEL Sabine, *Des pierres et des hommes. Le chantier de la cathédrale de Strasbourg et la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame*, Éditions du Signe, Eckbolsheim, 2020, p. 74.

Sous l'Empire (1804-1814) et sous la Restauration (1814-1830), les travaux de la cathédrale concernent essentiellement la restauration de sa statuaire, détruite par les révolutionnaires. Les figures emblématiques de cette période sont donc principalement les statuaires Jean Étienne Malade qui travaille de 1792 à 1818 et Jean Vallastre de 1818 à 1833. Ces deux artistes font un travail considérable, et amorcent les travaux ambitieux qui se poursuivent sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire.

En effet, depuis la fin de l'érection des galeries Goetz, en 1778, les ateliers de l'Œuvre Notre-Dame se chargent principalement de l'entretien régulier et des réparations du monument, et à des activités de travaux d'entretien pour le Temple-Neuf et sur les immeubles de l'Œuvre Notre-Dame[295]. Antoine Klotz est remplacé d'abord par François-Xavier Spindler en 1811, contrôleur des travaux de la l'Œuvre Notre-Dame, qui assure son intérim, puis l'architecte de la ville Jean Villot lui succède à partir de juin 1812. En 1823 c'est Spindler qui prend officiellement le poste d'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, avant d'être remplacé en 1835 par Félix Fries, jusqu'en 1837.

Au niveau de la statuaire, très peu de travaux son entrepris avant le Concordat (1801). C'est à cette date que commence la restitution des dommages de la Révolution, avec les deux statuaires qui précèdent Philippe Grass. De la sorte, Malade fait des statuettes pour la chaire, restaure des statues pour le grand gable de la façade (*Vierge à l'Enfant*, *roi Salomon*, quinze figures pour les rampants), trois statues équestres et deux statues d'évêques, une des deux figures situées de part et d'autres de la rosace (un maître d'œuvre ?), deux apôtres pour la galerie éponyme, quatorze petits groupes sculptés pour la première voussure du portail central de la façade, et une *Madone* pour le trumeau. Au croisillon sud du transept il réalise une *Madone* entourée de *saint Pierre* et *saint Laurent*, un *saint Arbogast*, les deux linteaux situés sous les tympans, et la console de l'Église. Enfin, il fait encore cinq figures pour remplir des niches des culées sud de la nef.

Vallastre, pour sa part, réalise à l'intérieur de la cathédrale un Lutrin, une chair en bois pour la chapelle Saint-Laurent, et l'abat-voix de la chaire. Au croisillon sud du transept il fait un *Salomon juge*, la console de Salomon, un *buste de Christ* avec deux angelots et six apôtres sur les douze prévus. Au massif occidental il

[295] KLOTZ Jean, « Contribution à l'histoire de l'Œuvre Notre-Dame... *», op. cit.*, p. 144.

restaure la *statue équestre de Louis XIV*, un nombre considérable des statuettes et groupes sculptés pour les voussures des trois portails (174), plus des restaurations sur les tympans des mêmes portails, dix apôtres et une *Vierge Marie* et un *Christ en Majesté* pour la galerie des apôtres, le Jugement dernier pour le beffroi (un *Christ en gloire*, les quatre évangélistes, deux anges aux instruments de la passion. Il termine avec un groupe sculpté représentant le *martyr de saint Laurent*, pour le portail du même nom.

- Les travaux du chœur

Lors de la capitulation de Strasbourg, qui se soumet au roi de France en 1681, la cathédrale est rendue au culte catholique. Cela entraine des modifications dans le monument qui est remise au gout du jour. Ainsi, le jubé est détruit, et le chœur est aménagé dans le style baroque, avec un immense autel à baldaquin érigé entre 1682 et 1686, par le sculpteur parisien Martin Frémery, ancien pensionnaire du roi à Rome[296]. Suite à l'incendie de 1759, qui détruit la toiture et endommage le chœur, celui-ci est réaménagé par Joseph Massol et Jacques-François Blondel, l'un des architectes les plus en vue à Paris[297]. Sous la Révolution française, alors que la cathédrale devient temple de la Raison, se dresse dans le chœur, à la place de l'autel, un monument à la déesse Raison, réalisé par le peintre Heim, le graveur Guérin et le menuisier Strohé[298]. Ce monument est démoli peu après, mais la cathédrale se voit également débarrassée de son mobilier liturgique et de ses ornements[299]. Depuis 1801, la cathédrale est continuellement en chantier, avec la restauration des statues et la reprise des verrières, mais les travaux du chœur restent en plan, même s'il suscite une intense réflexion[300]. Seul le maître-autel est reconstruit sous le Concordat.[301] En 1822-1824, on pense à confier les travaux aux peintres de l'académie royale de musique, Lébé-Gigun et Ciceri[302], et faire sculpter par Landolin Ohmacht une assomption en pierre, en 1825, ainsi que deux

[296] CHÂTELIER Louis et RAPP Francis, « La cathédrale à l'heure française », dans *Strasbourg, la Grâce d'une cathédrale, op. cit*., p. 77.
[297] JORDAN Benoît, *la cathédrale : histoire de chœur,..., op. cit*. p. 25.
[298] BENGEL Sabine, « De la Révolution à nos jours : destructions, usures et restaurations », in *Strasbourg, la Grâce d'une cathédrale, op. cit*., p. 86.
[299] JORDAN Benoît, *la cathédrale : histoire de chœur,..., op. cit*. p. 41.
[300] *Ibid*., p. 42.
[301] *Ibid*., p. 41.
[302] BENGEL Sabine, « De la Révolution à nos jours : destructions, usures et restaurations », *op. cit*., p. 88.

tableaux par Gabriel Guérin. En 1828, le statuaire André Friedrich propose de donner un décor gothique en harmonie avec la nef[303]. Finalement, l'affaire traîne jusque sous la Monarchie de Juillet.

- Trois nouvelles cloches

En 1805, l'Œuvre Notre-Dame commande trois cloches au fondeur Edel[304], et prend en charge les frais occasionnés lors de la réception de Napoléon Ier en 1806, comme l'illumination de la cathédrale et l'agrandissement du chœur.

- Une croix de mission

En 1825, une croix de mission monumentale est réalisée par un sculpteur inconnu (certain pense que ce serait Vallastre[305]), qui est érigée sur la place du Château, devant le croisillon sud de la cathédrale, alors que les statues d'Erwin et de Sabine ne sont pas encore réalisées. L'érection des croix de missions se fait alors un peu partout en France, depuis 1821, comme « symbole du passage des missionnaires et rappel de la "rechristianisation en France" », et comme revanche face à la persécution révolutionnaire et à la propagande anticléricale[306]. Les jésuites Mac Carthy et Rausan sont appelés par l'évêque à la cathédrale pour pratiquer la mission, mais leur prosélytisme provoque la colère des protestants du quartier. Afin de calmer les tensions, l'archiprêtre Vion refuse la présence de la croix de mission devant la cathédrale. Elle est tout de même plantée le 7 décembre 1825, devant le croisillon sud, après une procession à travers la ville qui se termine sur la place du Château[307]. En 1830, après la chute de Charles X, face à une forte pression anticléricale, la croix de mission est transférée dans la cathédrale[308]. Elle est installée dans le croisillon nord, en face des fonts baptismaux de Jos.

[303] JORDAN Benoît, *la cathédrale : histoire de chœur,…, op. cit*. p. 43. Voir également KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 305.
[304] Il s'agit de Mathieu III Edel (1742-1810), issue d'une lignée de fondeur de cloches depuis le XVIIe siècle. Il fond plusieurs cloches pour la cathédrale, en 1786, 1787 et 1806. Son fils, Jean-Louis Edel (1781-1860), fond également une cloche pour la cathédrale en 1814.
[305] JORDAN Benoit, « Le mobilier », avec la collaboration de LEHNI Roger, dans *La Grâce d'une cathédrale, Strasbourg, op. cit*., p. 278.
[306] CREUTZ Vincent, *La paroisse de la cathédrale de Strasbourg (1801-1870), op. cit*., p. 28, 193-194.
[307] *Ibid.,* p. 29, 194.
[308] *Ibid.,* p. 195.

Dotzinger, où elle se trouve encore aujourd'hui. Entre-temps, le Mont des Oliviers, par Weit Wagner, a été positionné juste en-dessous, après avoir séjourné dans la chapelle Sainte-Catherine, dans la crypte, puis dans la chapelle Saint-Michel. Pour éviter des profanations, les autorités demandent à des charpentiers catholique de déplacer la croix, devant une « foule accourue pour assister à cette défaites »[309].

[309] *Ibid.*

II. Du début de la Monarchie de Juillet à la fin du Second Empire

Avec l'arrivée de l'architecte Gustave Klotz, en 1837, de nombreux travaux d'envergures sont projetés et entrepris jusqu'en 1880. Les deux protagonistes de cette période sont incontestablement Gustave Klotz et Philippe Grass, mais d'autres artistes talentueux interviennent aussi ponctuellement. Cependant, contrairement à la période qui couvre l'Empire et la Restauration, les travaux entreprit à la cathédrale sont beaucoup plus importants au niveau de l'architecture, même si la restauration de la statuaire reste une part très importante des travaux, au-delà même de la fin du Second Empire. Cette seconde période, qui commence donc sous la Monarchie de Juillet, est marquée par la mouvance romantique qui s'étend sur toute l'Europe occidentale, et par la création d'une Commission des Monuments historiques en France, avec la volonté de recenser, préserver et restaurer les monuments gothiques sur tout le territoire. La cathédrale de Strasbourg, avec l'architecte Gustave Klotz, connaît donc un renouveau, qu'elle n'avait probablement plus connue depuis la fin du XVI^{e} siècle.
Outre la restauration de la statuaire que nous expliquons en détails par la suite, les travaux de restaurations de la cathédrale concernent presque toutes les parties, avec certaines transformations assez radicales et judicieuses.

1. Les travaux initiés par l'architecte Félix Fries

Ainsi, en 1833, Félix Fries, architecte de l'Œuvre Notre-Dame par intérim et architecte de la ville de Strasbourg, fait acheter par l'Œuvre Notre-Dame 292 panneaux des Vitraux médiévaux de l'église des Dominicains à Strasbourg, permettant de combler des espaces vides des vitraux de la cathédrale[310]. En 1834, il fait badigeonner l'intérieur de la cathédrale en jaune, ce qui élève de fortes protestations, notamment par Mérimée, inspecteur général des Monuments historique[311], qui proteste auprès du Ministre de l'inférieur. Grâce à cela, le travail est interrompu.

[310] BENGEL Sabine, « De la Révolution à nos jours : destructions, usures et restaurations »*, op. cit.*, p. 88.
[311] *Ibid.*

En 1835, le premier paratonnerre de la cathédrale est mis en place sur la flèche, afin de la protéger des incendies qui ravagent trop souvent sa toiture. En effet, suite aux dommages provoqués par la foudre, en août 1833, sur la cathédrale et les maisons avoisinantes à causes des débris de pierre, Félix Fries fait installer le premier paratonnerre sur la pointe de la flèche de la cathédrale. Il suit un projet qui remonte déjà à 1780, et espère ainsi protéger la cathédrale de la foudre, et surtout sa haute tour qui est très exposée. Malgré la pose de ce paratonnerre, la flèche est à nouveau touchée par le foudre le 19 juillet 1835[312]. Les verrières sont reprises à la suite de cet incident[313]

2. *Les travaux entrepris par l'architecte Gustave Klotz*

En 1844, Klotz fait remplacer la couverture en tuile de la toiture des bas-côtés, par du cuivre. L'année suivante il fait restaurer le groupe du *Mont des Oliviers*, de Veit Wagner, datant de la fin du XV^{e} siècle. Il demande également très rapidement que soit effectuée l'évacuation des boutiques placées derrière la galerie Goetz septentrional. Ce travail aboutit en 1848.

En 1852, le premier télégraphe électrique de Strasbourg est posé sur la tour de croisée, remplaçant l'ancien télégraphe.

Un véritable travail d'urbanisme autour de la cathédrale est mis en œuvre sous la conduite de Klotz, à la fin des années 1850. En effet, en 1857 il fait détruire l'îlot des maisons de la place du Château appartenant à l'Œuvre Notre-Dame, et abaisser le niveau du sol devant la cathédrale et devant le parvis du croisillon sud de la cathédrale, comme sur toute la place du Château. Il prévoit également un élargissement de la voie de communication entre la place du Château et celle du Dôme, en créant un passage derrière le chevet de la cathédrale, afin de répondre notamment aux plaintes concernant la fermeture de l'accès depuis la chapelle Saint-Laurent, qui oblige les fidèles à faire le tour, en passant devant la cathédrale pour entrer depuis le côté sud.

La galerie Goetz méridionale est également vidée de ses ateliers, à partir de 1857, seule l'espace devant la chapelle Sainte-Catherine, ancien atelier des tailleurs de

[312] *Ibid.*
[313] JORDAN Benoît, *la cathédrale : histoire de chœur,..., op. cit*. p. 42.

pierre, est gardé et finalement convertit en 1861 en chapelle Saint-Michel. Peu de temps après, en 1862, la cathédrale est classée Monument historique. Dans l'intervalle, de nombreux chantiers d'envergures sont entrepris sous sa conduite, et plusieurs artistes français et allemands interviennent à la restauration de la cathédrale.

- Le squelette du tympan du portail central du massif occidental

Sur le tympan du portail central du massif occidental de la cathédrale, se trouve un squelette représentant Adam et le Golgotha, situé sous le *Christ en croix*, qui avait disparu pendant la Révolution française. Le statuaire Frédéric Kirstein le rachète à un antiquaire, avant de le revendre à l'Œuvre Notre-Dame en 1838. Laissons Gustave Klotz s'exprimer sur ce sujet : « Un bas-relief, représentant un squelette, qui se trouvait avant la Révolution, au-dessus du grand portail de la Cathédrale et qui à cette époque en a été enlevé, on ne sait pour quelle raison, a été vendu, revendu et se trouve entre les mains de M. Kirstein, fils, statuaire, qui s'en est rendu acquéreur d'un marchand de Paris.
Il serait désirable, que l'Œuvre Notre-Dame rentrât dans sa propriété et que le susdit bas-relief fût replacé à son ancienne place, ou soit au moins déposé dans les magasins de l'Œuvre Notre-Dame. M. Kirstein consentirait à en faire la cession moyennant le remboursement de son prix d'achat de 200,- F[314]. J'ai l'honneur de vous en proposer l'acquisition à cette condition »[315].

Alors que le squelette retrouve sa place d'origine, comme le préconise Klotz, ce n'est visiblement pas encore le cas vers 1852, ce qu'atteste une photographie ancienne[316], corroborée par l'abbé Straub qui nous informe, à son grand regret, qu'il n'est pas encore en place en 1855 : « Le sang divin qui coule de ses plaies (le Christ), tombe sur le vieil Adam, dont on voyait autrefois le squelette sculpté à ses pieds, et vivifie en sa personne l'humanité tout entière »[317]. Il ajoute qu' « il est à

[314] « Reçu de Kirstein daté du 21 septembre 1839 », *cf*. KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…*, *op. cit.*, p. 509.
[315] *Ibid.* Lettre de Klotz adressée au maire le 31 août 1838.
[316] Publiée dans KEMPF Christian, « La cathédrale de Strasbourg dans l'objectif », in *BCS,* 2014, p. 257.
[317] STRAUB Alexandre, *Le Symbolisme de la cathédrale de Strasbourg*, imprimeur Huber, 1855, p. 6.

regretter que la restauration des sculptures de nos portails (par Malade et Vallastre) ait été faite à une époque, où l'on n'appréciait pas une foule de détails de la plus haute importance en iconographie »[318]. Il ne fait, cependant, aucun doute sur le fait que le squelette soit en place en 1859.

Par conséquent, le squelette a du attendre une quinzaine d'années dans« les magasins » de l'Œuvre Notre-Dame, avant de pouvoir retrouver sa place d'origine sur le tympan du portail central de la cathédrale, ou il se trouve encore de nos jours.

- L'horloge astronomique de Schwilgué

La fameuse horloge astronomique de la cathédrale, datant du XVI[e] siècle, élaborée par Dasypodius et Harbrecht, ne fonctionnait plus depuis 1788, car ni le Grand Chapitre, ni le Magistrat de la ville, ne voulaient payer son entretien et la réparation de son mécanisme. Pourtant, en 1804, l'horloger Hertz obtient l'accord de Saurine pour réparer l'horloge, mais le projet n'aboutit pas. Il semble qu'il y ait plusieurs raisons à cela, notamment le fait que sa réparation entrainerait une trop grande affluence, la transformant en « attraction de folklore »[319]. Pourtant, à peine en poste, Klotz fait le choix de faire restaurer l'horloge pour la remettre en marche, suivant un projet de longue date. C'est alors l'horloger Jean-Baptiste Schwilgué, originaire de Sélestat, qui est chargé de remettre le mécaniste en place et de restaurer certaines parties du buffet. Il commence en 1838, et le mécanisme de l'horloge est inauguré le 2 octobre 1842[320].

- Restauration des vitraux et de la rosace

Gustave Klotz fait restaurer les vitraux et la rosace endommagés par un orage de grêle le 22 juin 1840, malgré la pose du paratonnerre cinq ans plus tôt. La grande rose est donc restaurée de 1842 à 1844, par le peintre sur verre J. Muller[321]. Cependant, Klotz avait déjà entrepris de faire restaurer l'ensemble des vitraux

[318] *Ibid.*
[319] *Cf.* CREUTZ Vincent, *La paroisse de la cathédrale de Strasbourg (1807-1870)*, *op. cit*., p. 203-205.
[320] *Ibid*., p. 204.
[321] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz…, op. cit*., p. 731.

anciens de la cathédrale depuis 1839. Cette grande campagne de restauration est réalisée de 1839 à 1869. Les travaux sont confiés à plusieurs artistes. Les premiers peintres verriers qui interviennent sont les peintres de verre Maréchal et Gugnon de Metz, ainsi que J. Muller de Berne, le chimiste Ritter, et Klein[322] peintre d'histoire. Par la suite, pour le rétablissement d'autres verrières, d'après le programme iconographique établi par Klotz, interviennent le verrier Baptiste Petit-Gérard et le peintre Louis Steinheil [323].

- Restauration du chœur

Comme nous l'avons vu, le chœur de la cathédrale a subie plusieurs transformations depuis au moins 1682, date à laquelle il est réaménagé suivant le gout français, dans le style baroque. À partir de 1843, Klotz projette de faire un nouveau chœur, qui n'aboutit qu'en 1853. À cette fin, il entreprend un voyage au Proche-Orient, de septembre 1843 à mars 1844[324], pour étudier l'art roman, car il souhaite rendre au chœur son aspect d'origine, même s'il n'en existe plus aucune trace. Il cherche ainsi à rétablir un état ancien, sans pouvoir se baser sur de réelles sources anciennes. Il fait donc appelle à son seul bon sens et à son intuition tout en cherchant à retrouver l'origine de cet art roman, qui devait avoir produit le chœur primitif.

Pourtant, d'autres choix pouvaient s'offrir à lui, notamment celui proposé quelques années plus tôt par le statuaire André Friedrich, dans un souci harmonique avec la nef, c'est-à-dire d'inspiration gothique.

Les travaux de restauration du chœur sont terminés en 1853, mais le projet de décoration peinte amorcé en 1854, est retardé à cause de la restauration des vitraux, puis abandonné suite au décès d'Hippolyte Flandrin, en 1864. C'est n'est qu'en 1875 qu'il est remis à l'ordre du jour.

- Enlèvement du badigeon dans la cathédrale

[322] Klein établi avec Louis Schneegans un inventaire des vitraux de la cathédrale en 1843, *cf. ibid.,* p. 767.

[323] Baptiste Petit-Gérard commence à travailler pour les vitraux de la cathédrale avec Ritter et Muller, de 1847 à 1852, il poursuit seul quelque temps, puis continue avec Steinheil à partir de 1854, *cf.* KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit*., p. 770-855. Pour un aperçu synthétique voir BENGEL Sabine, « De la Révolution à nos jours : destructions, usures et restaurations »*, op. cit*., p. 88.

[324] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit*., p. 114-119.

En 1848, l'architecte se charge de faire enlever le badigeon mis dans la cathédrale en 1834, qui fait tant polémique, avec l'aide de toute une équipe d'artisans, afin de retrouver la nature de la pierre. En faisant enlever ce badigeon, Klotz fait aussi enlever des couches de peintures antérieures, mais également des traces de fresques anciennes[325]. Le débadigeonnage « des nefs et chapelles » dure 21 semaines, du 13 mars au 5 août 1848, réalisé par des maçons et manœuvres, qui ne font pas partis de l'atelier ordinaire (ou permanent)[326]. Pour effectuer ces travaux, en plus d'un certains nombres de travaux de menuiserie, le nombre d'ouvriers s'élève à 244, sans compter ceux de l'atelier ordinaire, qui sont alors au nombre de 24. Fin août 1848, 48 ouvriers sont congédiés.

Il reste encore 196 ouvriers, le 29 août, répartis comme suit :
24 tailleurs de pierre
46 maçons
51 manœuvres
24 charpentiers,
11 peintres.
Une semaine plus tard, presque tous les ouvriers employés pour le badigeonnage sont congédiés, afin de ne conserver que 90 hommes pour les travaux extraordinaires, répartis de la façon suivante :
15 tailleurs de pierre
20 maçons
30 manœuvres
25 menuisiers – peintres
Les ouvriers de l'atelier permanent sont alors chargés de surveiller toute cette équipe qui n'est pas habituée à travailler sur la cathédrale[327].

Ce travaille est salué et expliqué par le Dr Eissen dans son article publié en 1854, dans la *Revue d'Alsace,* en ces termes : « Mais effaçons surtout sans pitié et sans merci, l'affreux badigeon, ignoble invention cultivée avec amour par le premier

[325] BENGEL Sabine, « De la Révolution à nos jours : destructions, usures et restaurations », *op. cit*., p. 88.
[326] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit*., p. 166-169.
[327] *Ibid*.

quart du XIX^{e} siècle. La cathédrale de Strasbourg subit cet outrage trois ou quatre fois ; l'avant dernière fois ce fut en 1769, où elle fut reblanchie à la chaux, et la dernière fois en 1836 où l'administration municipale s'obstina à la faire barbouiller couleur nankin, malgré les protestations les plus énergiques de tous les amis du sens commun, parmi lesquels se distingua surtout feu l'architecte et antiquaire Reiner. Et pourtant in y avait longtemps déjà que Grandidier avait prononcé l'anathème sur cette espèce de vandalisme en relatant le badigeon dont il fut témoin et en ajoutant : *Elle à perdu par là cette teinte vénérable et cette obscurité imposante qui augmente dans les temples le respect religieux*. On ne parvint pas à s'entendre en 1836, parce que les critiques blâmèrent bien ce que l'on voulait faire, mais ne proposèrent rien d'acceptable. On ne pouvait laisser la nef dans l'état où elle se trouvait et personne alors ne songea au débadigeonnage.
Grâce à l'année 1848 et à ses ateliers communaux, la belle couleur naturelle de la pierre a aujourd'hui reparue, les élégantes moulures ne paraissent plus l'œuvre des plâtriers, et les magnifiques vitraux se révèlent et se détachent maintenant sur un fonds harmonieux[328] ».

[328] EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », in *Revue d'Alsace,* 1854, p. 199.

III. Au début du *Reichsland* (avant 1880)

En 1870, la guerre franco-prussienne éclate, la ville est assiégée et bombardée, et la cathédrale touchée. Elle est abîmée par plusieurs tirs d'artillerie allemande, et subie des dommages importants : Le lanternon et la croix de la flèche sont atteints ; la toiture de la tour de croisée, la charpente de la nef, et la couverte d'un toit en plomb sont anéantit par les flammes ; des éléments en pierres de taille et en bois sont endommagés ou détruit, et quelques statues partent en éclats. L'architecte Gustave Klotz, malgré l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine à l'Empire allemand, après la capitulation française de janvier 1871, poursuit sont activité et sa charge notamment de restaurer les dégâts de cette guerre, avec la collaboration d'entreprises privées. Il fait appel, en effet, à un entrepreneur de Strasbourg, Mathias Jehu, et Zobel, pour se charger de la restauration de la pierre de taille[329], ainsi qu'à un atelier de sculpture indépendant, celui d'Eugène Dock, pour terminer les copies des statues équestres. Les ouvriers de l'atelier permanent participent également à la restauration de la cathédrale, mais doivent aussi se charger de restaurer l'atelier des sculpteurs qui a été bombardé, rue des Rohan.
Gustave Klotz entreprend tout de suite la restauration de la toiture de la nef et du chœur, et les faits abaisser pour qu'ils retrouvent leur inclinaison primitive. L'architecte se dresse également contre les diverses propositions de projet d'une seconde flèche, par les allemands inspirés par la fin du chantier de la cathédrale de Cologne.

Suite des travaux entrepris par l'architecte Gustave Klotz

L'architecte Gustave Klotz poursuit ses restaurations de la cathédrale jusqu'à sa mort, suite à l'annexion de la ville par les allemands. Pour mener à bien sa tache, il reste libre de pouvoir faire appelle à des artistes talentueux.

- Les vantaux du portail central du massif occidental

[329] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz architecte de l'Œuvre Notre-Dame ... », *op. cit.*, p. 44.

En 1793, les iconoclastes détruisent les vantaux du portail central de la cathédrale. En 1828, le receveur de l'Œuvre Notre-Dame propose d'apporter des changements au niveau de ce portail, avec la suppression de son trumeau, et de remplacer la porte en place par une nouvelle en bois qui serait ensuite fondue en bronze. Dans une lettre du maire adressée à l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, celui-ci fait part de son désaccord, ajoutant qu'il ne serait pas convenable, non plus, de rétablir la porte telle qu'elle existait autrefois, à cause des dépenses que cela occasionnerait[330]. En 1839, alors que Gustave Klotz désir restaurer les vantaux du portail central, lors des travaux d'abaissement du parvis, le Conseil municipale de Strasbourg vote la confection d'une porte en bronze pour le portail principal de la cathédrale[331]. On veut alors certainement s'inspirer du projet du sculpteur romantique et spécialiste de la sculpture religieuse, le baron Henri de Triqueti (1803-1874), qui réalise entre 1834 et 1838 les nouvelles portes de bronze pour la Madeleine à Paris[332]. En 1841, Klotz dresse un mémoire sur les portes, qu'il communique à la Commission du budget de l'Œuvre Notre-Dame. L'architecte y ajoute en outre, qu'il s'est référé, à Paris, à « Adolphe-Napoléon Didron, archéologue et secrétaire du Comité des arts et monuments au Ministère de l'Instruction publique, et à Jean-Baptiste Lassus, architecte restaurateur de St-Germain-l'Auxerrois et de la Sainte-Chapelle de Paris, et chargé de la monographie de la cathédrale de Chartres », qui ont unanimement approuvés sa manière de voir[333]. Il demande également à Émile Boeswillwald de lui reproduire le dessin de la porte Saint-Marcel de la façade de Notre-Dame de Paris[334]. Il s'ensuit une vive opposition de la part de l'archiviste et correspondant Louis Schneegans, qui attribue les anciennes portes à Erwin[335]. Suite à de vive polémiques entre les deux hommes, d'autres figures s'élèvent également contre le

[330] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit*., p. 242.
[331] *Ibid*.
[332] LINGELSER Jean-Paul, « Les vantaux du portail central de la cathédrale : leur histoire et leur iconographie », *BCS*, XXIX, 2010, p. 250. Voir LEROY-JAY LEMAISTRE Isabelle, « L'église de la Madeleine de la Restauration à la Monarchie de Juillet », dans *La sculpture française au XIX^e siècle*, *op. cit*., p. 201-204, et SAINT-MARTIN Isabelle, « L'inspiration chrétienne d'Henry de Triqueti », dans *Henry de Triqueti 1803-1874. Les sculpteur des princes*, Editions Hazan, Paris, 2007, p. 61-66. Henri de Triqueti, qui prend les portes de Ghiberti au Baptistère de Florence pour modèle, réalise ici sa première œuvre monumentale à caractère religieux. Après s'être fait remarqué au Salon de 1831, avec quelques sujets romantiques, il est invité par Thiers en 1834 à participer au projet de la Madeleine. Il réalise les modèles des fontes en quatre ans, avec l'aide du sculpteur Hippolyte Maindron (1801-1884). Les portes sont installées en 1841.
[333] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit*., p. 247
[334] LINGELSER Jean-Paul, « Les vantaux du portail central de la cathédrale… », *op. cit.,* p. 252.
[335] *Ibid*., p. 253-256.

projet de Klotz, qui consiste à faire une copie des portes de Notre-Dame de Paris, pour le portail de Notre-Dame de Strasbourg. Ce projet que Didron trouve convenable[336], fait évidemment débat[337]. Mgr Raess, évêque de Strasbourg, ainsi que Mérimée estiment également que ce projet n'est pas approprié. Suite à ces virulentes polémiques, le projet est délaissé pendant un certain temps. En 1859, Klotz fait venir à Strasbourg Louis Steinheil pour échanger sur le décor à prévoir, et dans les années 1868-1869, cet artiste réalise la composition des sujets pour la décoration en métal des vantaux[338].

Lorsque le Conseil municipal charge Klotz d'entreprendre les travaux, s'est tout naturellement vers les artistes parisiens Louis Steinheil (1814-1885), et Jean Alexandre Chertier[339] (1825-1890), orfèvre bronzier, qu'il se tourne. Steinheil est originaire d'Alsace, et a travaillé avec Viollet-le-Duc à la restauration des vitraux de Notre-Dame de Paris, à partir de 1855[340]. Celui-ci demande à son gendre, le sculpteur Victor Geoffroy (1844-1915), fils de son ami intime le sculpteur Geoffroy-Dechaume, de produire les sculptures en plâtre à partir de ses dessins. Victor Geoffroy, qui commence à exposer au Salon à partir de 1861, présente également, en 1876, « une partie des modèles devant être exécutés en bronze repoussé pour la décoration des portes de la cathédrale de Strasbourg », d'après la composition de Steinheil (M. Klotz architecte), panneau en plâtre, (n° 3305)[341]. Alexandre Chertier, qui a réalisé plusieurs pièces d'après des dessins de Viollet-le-Duc, s'occupe de l'exécution des portes en cuivre repoussé[342]. En raison de son intérêt exceptionnel, la mise en place des portes est ajournée, afin qu'elle puisse être présentée à l'Exposition universelle de 1878, au Champs de Mars à Paris. À cette occasion, Chertier remporte un Grand prix, le diplôme d'honneur, pour la réalisation des portes du portail central de la cathédrale de Strasbourg[343]. Elles sont posées en octobre et novembre 1878. En avril 1879, ces portes latérales sont

[336] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit*., p. 255-256.
[337] *Ibid*., p. 253-262.
[338] LINGELSER Jean-Paul, « Les vantaux du portail central de la cathédrale… », *op. cit*., p. 257.
[339] L'orfèvre Chertier, fait également le Chemin de croix néogothique, livré en 1880.
[340] ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Notre-Dame de Paris*,(phot. Caroline Rose), éd. De la Martinière, Paris, 1997, p. 234.
[341] LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIX^e siècle*, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 48.
[342] LINGELSER Jean-Paul, « Les vantaux du portail central de la cathédrale : leur histoire et leur iconographie », *op. cit.*, p. 261-268.
[343] *Cf.* BERGERAT Emile, *Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle*, Tome 2, 1878, p. 195-196.

peintes en rouge, mais sur les conseils de Steinheil, une « teinte plus clair vermillons » y a été apportée. Les ornements en bronze, par Chertier et son équipe, sont mis sur les portes en bois au printemps 1879[344].

- Restauration de la tour de croisée néo-romane

Les dégâts occasionnés par bombardements de 1870 sur la tour de croisée permettent à Gustave Klotz d'en refaire une nouvelle, comme il l'envisageait déjà avant que la guerre prussienne n'éclate. Sous l'Empire, en effet, et principalement suite à l'enlèvement du télégraphe aérien, en 1857, un conflit a lieu au sujet de l'érection d'une nouvelle tour de croisée. Face à l'insistance du maire de Strasbourg Humann, de refaire une mitre gothique, comme celle qui est détruite par la foudre en 1759[345], Klotz préfère construire une tour néo-romano-byzantine en harmonie avec la croisée romane et la galerie naine qu'elle surplombe. Ce conflit virulent sur la philosophie de cette construction oppose les tenants d'une construction « idéale » et ceux d'une stricte conservation de l'existant. Le conflit est déféré par Klotz devant le comité des travaux diocésains, et des échanges ont lieux avec Viollet-le-Duc et Labrouste[346], qui refusent de construire une mitre gothique. L'idée d'une construction néo-romane est adoptée en 1869, et Viollet-le-Duc le justifie encore dans un *Rapport* fait au Comité, le 14 janvier 1870[347], mais la guerre éclate est retarde ce projet. En 1873, Klotz échange à nouveau avec Viollet-le-Duc, qui continue à défendre le projet de Klotz[348]. La tour de croisée est

[344] LINGELSER Jean-Paul, « Les vantaux du portail central de la cathédrale : leur histoire et leur iconographie », *op. cit.*, p. 267-272.
[345] Suite à la destruction de la mitre gothique, à la demande du cardinal de Rohan, l'Académie royale d'architecture dépêche l'architecte Blondel sur place en 1762. Celui-ci fait mettre en place une tour très sobre, en plaçant au-dessus de la voûte du chœur une charpente en forme de pyramide tronquée, *cf.* CHÂTELIER Louis et RAPP Francis, « La cathédrale à l'heure française (1681-1789) », *op. cit.*, p. 79.
[346] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 671-674, et DOUCET Hervé, « Entre Labrouste et Viollet-le-Duc, Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg », in *Le siècle de Labrouste, un élève, un ami, un maître*, textes réunis par GARRIC Jean-Philippe & LE CŒUR Marc, Éditions des Cendres, Paris, 2020, p. 199-209.
[347] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 683-685.
[348] *Ibid.,* p. 707-713. Nous savons qu'il y a eu également des échanges outre-Rhin au sujet de la restauration de cette tour, et que le projet de Klotz était apprécié par l'architecte Paul Tornow (1848-1921), qui se charge de la restauration de la cathédral de Metz avec le sculpteur Auguste Dujardin (1847-1925). Ce dernier, élève d'Auguste Dumont à Paris, ou il suit les cours d'esthétique de Viollet-le-Duc et d'Hippolyte Taine, avait travaillé à la cathédrale de Reims avec Viollet-le-Duc, avant de s'occuper de la sculpture de la cathédrale de Metz. Nous savons également que l'architecte de la cathédrale de Cologne, Franz Schmitz, et le statuaire de la même cathédrale, Christian Mohr, « prononcent pour la forme de la coupole » (*Ibid.,* p. 718). Franz

finalement réalisée en 1878-1879, avec l'accord des nouvelles autorités politiques[349].

- Décor de l'abside de style néo-romano-byzantin

Le décor de l'abside de style néo-romano-byzantin est enfin réalisé de 1877 à 1879, avec deux artistes. Le premier est Louis Steinheil, le peintre d'histoire parisien qui a déjà travaillé avec Klotz pour les ventaux du portail central. Celui-ci compose un Jugement Dernier pour décorer l'arc de triomphe de la nef. Il fait également appel à Édouard Steinlé, peintre d'histoire et directeur de l'institut Staedel de Francfort-sur-le-Main, qui réalise les peintures d'abside. Klotz avait déjà consulté l'avis de Steinlé pour la décoration du chœur et l'abside, en 1854[350]. En effet, l'architecte projetait déjà de restaurer le décor de l'abside à cette date. C'est le peintre d'histoire parisien, membre de l'Institut, Hippolyte Flandrin[351],

---

Schmitz (1832-1894) devient en outre architecte de la cathédrale de Strasbourg en 1890, à la suite d'Auguste Hartel (1844-1890), et semble en accord avec les travaux du sculpteur Louis Stienne, qui réalise son portrait en médaillon pour sa sépulture au cimetière Sainte-Hélène de Schiltigheim (*cf.* COUSQUER Vincent « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934, ou la néogothisation du *Dom* », in *Source(s), Arts, Civilisations et Histoire de l'Europe*, dossier : « La vie artistique à Strasbourg (1880-1944). Nouvelles recherches, n° 12, 2018, p.59-60, 71.) . Le statuaire responsable du chantier de la cathédrale de Cologne, Christian Mohr (1823-1888), influencé par le néoclassicisme travaille cependant dans le style Nazaréen et serait à l'origine de 333 Sculptures pour cette cathédrale. Son successeur Peter Fuchs (1829-1898), qui travaille aussi dans le style Nazaréen aurait produit pour sa part pas moins de 7000 sculpture pour la cathédrale.

[349] Pour comprendre toute l'historique de la tour de croisée érigée par Klotz, *cf. ibid*., p. 611-729. Notons également que la tour de croisée, appelée aujourd'hui la « tour Klotz », a été endommagée par des obus lors de la guerre de 1944. Suite à cela, l'architecte en chef des Monuments historique, Bertrand Monnet, souhaitait la démolir complètement pour reconstruire la mitre gothique (*cf.* LEFORT Nicolas, « Bertrand Monnet, architecte en chef des Monuments historiques : 35 années de restauration de la cathédrale de Strasbourg (1947-1982) », *BCS*, XXXIII, 2018, p. 201-208, et du même auteur, « Une tradition rhénane contraire à la pratique administrative française : le sort des chantiers des cathédrales de Strasbourg et de Metz après le retour de l'Alsace-Lorraine à la France », dans *Le chantier cathédral en Europe. Diffusion et sauvegarde des savoirs, savoir-faire et matériaux du Moyen Âge à nos jours*, actes de colloque, CHAVE Isabelle, FAISANT Étienne, SANDRON Dany (dir.), éd. Le Passage, Paris, 2020, p. 95.). Cet architecte avait une réelle aversion pour tout ce qui était construit où restauré au XVIII^{e} et XIX^{e} siècle. Il souhaitait, de même, suivant un ancien débat, faire démolir les galeries Goetz (*cf.* LEFORT Nicolas, « Bertrand Monnet, architecte en chef des Monuments historiques…, *op. cit*., p. 201-202.). Plusieurs historiens de l'art strasbourgeois, comme les professeurs Louis Grodecki et Roland Recht se sont élevés contre cet iconoclasme, et finalement l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Jean-Richard Haeuser a pu obtenir la restauration de la tour de Klotz, entre 1987 et 1993.

[350] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz…, op. cit.*, p. 365-366.

[351] Jean Hippolyte Flandrin (1809-1864), est un peintre d'histoire français. Il est élève de Jean-Auguste Dominique Ingres, et son travail est représentatif du mouvement néo-classique, même s'il fait également partie des tenants du romantisme (*cf.* GAUTIER Théophile, *Histoire du Romantisme, suivi de Quatre portraits romantiques*, préface d'Adrien Goetz, éd. Gallimard, Paris, 2011, p. 406-409). Il obtient le premier Grand prix de Rome en 1832, et se tourne également vers

qui devait s'en chargé en 1855[352], avec son collaborateur Alexandre Denuelle[353]. Malgré le talent incontesté de Flandrin, des polémiques se font jour sur les procédés techniques employés, en comparent celles employées en Allemagne. Il est de plus recommandé de faire avancer les travaux plus vite, et d'employer pour cela des artistes venus d'Allemagne, si près de Strasbourg, pour la décoration des transepts[354]. Flandrin, ancien ami romain de Klotz, qui a accepté cette commande est en effet très occupé à cette époque, sachant qu'il se charge déjà de décorer des fresques de Saint-Germain-des-Prés à Paris et de la décoration d'une église à Lyon[355]. Klotz s'adresse également à Steinheil, pour obtenir son avis sur un nouveau procédé technique, celui de Courtin. Finalement, le projet est repoussé, malgré les nombreuses études, car suite à un Conseil municipal du 25 août 1856, il est décidé de prioriser le budget pour à l' « embellissement » de la place du Château et l'achat de vielles maison en vue de leur démolition et construction d'immeuble. Finalement, la mort de Flandrin, en 1864, laissant de nombreuses œuvres inachevées, met un coup d'arrêt au projet[356], qui n'est remis au gout du jour qu'à partir de 1875, avec la participation de Denuelle, successeur de Flandrin. Cependant, le 17 décembre 1875, l'Administration municipale autorise l'Œuvre Notre-Dame à traiter avec Steinheil et Steinlé[357]. Le premier doit se charger de peindre « Le Jugement Dernier », sur le haut avant-chœur, vis-à-vis de la nef principale, et le second doit peindre sur les voûtes et les murs de l'abside[358]. Alexandre Denuelle est invité, pour sa part, à s'occuper de la peinture décorative de l'ensemble[359], d'après le devis et la série établis en novembre 1855[360].

---

la peinture religieuse. Il exécute les peintures murales des églises Saint-Séverin, Saint-Germain-des-Prés et Saint-Vincent-de-Paul à Paris. Il est membre de l'Académie des Beaux-Arts, depuis 1853, alors qu'il commence à travailler pour la cathédrale de Strasbourg.

[352] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 371-.

[353] *Ibid.*, p. 383-387. Alexandre Dominique Denuelle (1818-1879), peintre et architecte français, exécute notamment la décoration d'une chapelle de l'église Saint-Merri de Paris en 1847. Il se charge également de la décoration de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, avec Hippolyte Flandrin, à celle du Salon Carré et de la salle des sept-Cheminées du palais du Louvre, et à la décoration provisoire pour le baptême du prince impérial à Notre-Dame de Paris. Il est également peintre de la Commission des Monuments historiques, ce qui l'amène à suivre Viollet-le-Duc dans ses voyages. Sa fille Thérèse Denuelle épouse le philosophe Hippolyte Taine.

[354] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz…, op. cit.*, p. 382-388.

[355] *Cf.* WENDEL François, « Gustave Klotz architecte de la cathédrale », in *L'Alsace française*, n° 42, 26 octobre 1930, p. 342.

[356] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 389-390.

[357] *Ibid.*, p. 393.

[358] *Ibid.*, p. 394-395.

[359] *Ibid*., p. 396, 407.

[360] *Ibid.,* p. 404.

L'échafaudage est installé à l'été 1876, et les travaux commencent *in situ* en mai 1877, avec la peinture de la voûte de l'abside. En 1878 les figures sur les pans de murs droits de l'abside sont réalisées, et en 1879 sont faits les sujets de l'étage inférieur. Durant ces trois années, Steinheil peint également le Jugement dernier sur la face donnant vers la nef[361].

En plus de tous ces travaux et évènements entrepris à la cathédrale durant tout le XIX[e] siècle, cette période est ponctuée par la restauration de la statuaire, par Philippe Grass, jusqu'en 1876, avec une partie de ses statues qui sont encore posées sur la cathédrale après sa mort, jusqu'en 1879. Nous voyons également que Klotz, pour ses travaux de restauration de la cathédrale, outre le fait de travailler avec son statuaire attitré, en qui il a mis toute sa confiance, doit œuvrer avec d'autres artistes : des statuaires et sculpteurs strasbourgeois comme Friedrich, Kirstein, Dock, parisien comme Geoffroy, et d'autres artistes comme Petit-Gérard, Steinheil, Steinlé, Chertier, Flandrin, Denuelle, etc. Après la mort de Grass, il travaille également avec son successeur Louis Stienne, mais celui-ci se charge alors essentiellement de réparer les dommages de la guerre de 1870, causés sur les statues et les gargouilles de la cathédrale (*cf*. Annexes, 1). Ce sculpteur reprend également la statue de la Vierge de Grass, qui est posée juste un peu avant les vantaux au trumeau du portail central de la façade de la cathédrale.

[361] *Ibid.*, p. 407.

IV. L'Œuvre Notre-Dame au XIX^{e} siècle

L'histoire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, depuis sa création au Moyen Âge, est intimement liée à celle de la construction et de la restauration de la cathédrale. L'Œuvre Notre-Dame, l'*opus sancte Marie* en latin, *Werk Unserer Lieben Frau* ou *Frauenwerk* en allemand, est fondée, probablement par l'évêque et le chapitre cathédral, au début du XIII^{e} siècle. Cette institution est distincte du patrimoine du chapitre. Au départ, ce sont les chanoines qui supervisent les activités de l'Œuvre Notre-Dame, mais un receveur bourgeois est engagé pour s'occuper de l'administration.

Lors de la bataille d'Hausbergen, en 1262, qui marque la victoire de la bourgeoisie strasbourgeoise face aux troupes de l'évêque, la ville s'émancipe du prélat et devient Ville libre d'Empire. Dans les années 1280, la Ville prend la direction de l'Œuvre Notre-Dame. Dès lors, cette dernière est administrée par le Magistrat, qui nomme trois administrateurs à titre honorifique pour en contrôler la gestion.

En 1459, lors du rassemblement des maîtres d'œuvres de Ratisbonne, l'Œuvre Notre-Dame est nommée loge suprême du Saint-Empire germanique. Les loges, ou ateliers germanique sont subordonnés à quatre loges principales : Strasbourg, Cologne, Vienne et Berne (plus tard Zurich). L'architecte de l'Œuvre Notre-Dame exerce à présent la fonction de « juge suprême » pour résoudre les litiges des tailleurs de pierre.

Il semble que l'organisation soit quelque peut modifiée au XVIII^{e} siècle, sachant que les bâtisseurs itinérants font place à un atelier permanent, où le chantier n'est plus interrompu par les mois d'hiver, comme c'était le cas depuis le Moyen Âge dans les chantiers de cathédrales. À présent, les tailleurs de pierre, maçons, sculpteurs et forgerons travaillent sous la direction dans architecte également permanent.

En 1707, l'atelier se voit interdire tout contacte avec les loges germaniques, en raison de son appartenance au royaume de France, depuis 1681. Par la suite, en 1753, la loge de Strasbourg fusionne avec la corporation locale des maîtres maçons et tailleur de pierre.

Pendant la Révolution de 1789, la cathédrale de Strasbourg devient propriété de l'État par décret de l'Assemblée nationale. En 1791, les corporations sont abolies

en France, et en 1795, les domaines de l'Œuvre Notre-Dame sont nationalisés et leur administration est confiée à la régie des Domaines. Ce n'est qu'en 1803, suite aux protestations de la municipalité, qu'ils sont restitués par un arrêté consulaire de Napoléon Bonaparte. Cet arrêté précise que les biens et revenus de l'Œuvre Notre-Dame sont uniquement affectés à l'entretien et à la conservation de la cathédrale. Malgré tout les aléas politiques, les statuts de l'Œuvre Notre-Dame restent inchangés jusqu'à nos jours[362].

1. *De la Maison de l'Œuvre Notre-Dame au musée*

L'administrateur de L'Œuvre Notre-Dame, Ellenhardt, lègue sa maison à l'Œuvre Notre-Dame en 1295, qui devient le siège de l'institution. En 1347, cette maison est remplacée par un nouveau bâtiment qui forme l'actuelle aile gothique de la Maison.
Un deuxième bâtiment de style Renaissance est ajouté en 1580. À l'arrière de ces deux bâtiments emblématiques, classés monument historique, se trouvaient autrefois d'autres bâtisses appartenant à l'institution. Dans cet ensemble, ou cet îlot de maison, il y a depuis le Moyen Âge le siège de l'Œuvre Notre-Dame, avec des habitations, notamment celle du receveur et celle de l'architecte, jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle. À cette époque, une grande partie du personnel loge en outre, dans des bâtiments à proximité de la cathédrale, et par la même de leur lieu de travail, bâtiment qui sont sous la propriété de l'Œuvre Notre-Dame. Ainsi, une bonne partie du personnelle des ateliers habite du côté sud de la cathédrale, dans des bâtiments qui sont détruits pour la plus part après 1850.

Du reste, l'architecte emblématique de l'Œuvre Notre-Dame au XIX^{e} siècle, Gustave Klotz, qui loge encore dans la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, commence à créer un « petit musée » avec les pierres démontées de la cathédrale lors de restauration successives, ainsi qu'avec les moulages en plâtre des statues remarquables qu'il fait exécuter par les sculpteurs de l'atelier permanent. De cette

[362] Sur l'histoire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, voir NOHLEN Marie-José, « L'Œuvre Notre-Dame au Moyen Âge », in *Bâtisseurs de cathédrales. Strasbourg mille ans de chantiers*, (collectif), éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2015, p. 114-130, et BENGEL Sabine, *Des pierres et des hommes…, op. cit.*, p. 113-125.

manière, il augmente au fur et à mesure la collection de plâtre que conserve encore la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame de nos jours.
Avec cela, sans le savoir Klotz initie la transformation progressive de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame – monument historique – en musée, lui faisant perdre sa fonction première, à l'instar de la cathédrale. Autrement dit, la Maison de l'Œuvre Notre-Dame est décontexctualisées, comme les galeries Goetz qui perdent leurs fonctions, et comme la cathédrale dans sa globalité et les statues qui la décorent. Ceci démontre un changement de vision du monde qui s'accentue avec le temps.

En outre, comme il est écrit dans *Le Mois Littéraire et Pittoresque*, la Maison de l'Œuvre Notre-Dame avec son musée, avait la fonction suivante au XIX^{e} siècle : « Mais que parlais-je du Trocadéro ? N'est-ce pas un Trocadéro et un Cluny alsaciens combinés que l'on pourrait constituer avec ce musée de l'Œuvre Notre-Dame qui remplit les deux maisons voisines du château, […] Tout le monde connaît la Maison de l'Œuvre Notre-Dame (*Frauenhaus*), […] Entretenue depuis de long siècle sur des revenues spéciaux, dont les offrandes pieuses furent le point de départ, cette fondation est devenue avec le temps un musée de sculpture ancienne, un atelier, une espèce de Conservatoire. Là se sont accomplie à travers les âges la restauration des statues mutilées par le temps, la foudre, l'incendie. Là se sont formés à l'étude du moyen âge de jeunes ouvriers qui s'appelèrent Émile Boeswillwald, Auguste Steinheil, Philippe Grass. C'était le Cluny du monument d'Erwin.[363] »

2. *Les ateliers de la cathédrale (1763-1873)*

Bien que l'atelier de la cathédrale ait toujours été administré par l'Œuvre Notre-Dame, depuis au moins le XIII^{e} siècle, il apparait qu'il était avant tout dirigé par l'architecte, au moins du XVII^{e} au XIX^{e} siècle, gardant une certaine indépendance quant à son fonctionnement par rapport à l'Œuvre Notre-Dame. Pendant la Révolution, l'atelier est mis en sommeil, et l'architecte Jean Antoine Klotz et le receveur Louis Daudet perdent leur emploi durant cette période. Les deux hommes sont inquiétés en tant que suspects, et le 28 mai 1794 l'architecte est

[363] *Le Mois Littéraire et Pittoresque*, n° 67, juillet 1904, p. 295.

arrêté. Deux jours plus tard, le Juge de Paix se rend au domicile du cousin de l'architecte, Louis Klotz, qui est appareilleur et chef d'atelier de l'Œuvre Notre-Dame, pour « mettre les scellés sur les papiers de Klotz, maçon, et de sa femme[364] ». Selon Jean Klotz, cette affaire pourrait « accréditer les affaires les thèses qui ont circulé au sujet de papiers conservés chez eux par les architectes successifs de la Fondation »[365]. Jean Frédéric Hermann évoque ces papiers de la manière suivante : « Le dernier maître de la loge fut sieur Klotz, architecte de la cathédrale. Ayant été enfermé pendant le règne de la terreur, des commissaires vinrent examiner ses papiers. Un de ses parents, effrayé de cette recherche, détruisit les statues de la loge. »[366] Cependant, selon François Pariset, les statues de la loge n'ont pas disparus pendant la Révolution, ils auraient encore existé en 1812[367]. Pour étayer cette assertion, il se base sur Sulpice Boisseré qui indique, dans le *Dôme de Cologne*, vouloir publier les papiers qu'il avait en sa possession. Pariset poursuit en nous indiquant comment ces documents seraient passés de Klotz au docteur Ehrmann, et de ce dernier à Boisseré qui devait encore les posséder en 1846[368].

Quoi qu'il en soit, l'activité de l'atelier est assez calme, car sous la direction de Sébastien Antoine Klotz, il se charge uniquement de l'entretien général du monument et du patrimoine bâti dont l'Œuvre Notre-Dame est propriétaire. Il s'avère, comme nous l'avons déjà évoqué, que depuis 1682 les architectes de l'Œuvre n'ont rien construit de conséquent, se contentant uniquement de l'entretien de l'édifice[369]. Les ajouts, comme la Sacristie, sont les œuvres des architectes du Grand Chapitre. Ainsi, seul Jean-Laurent Goetz entreprend de gros travaux, en érigeant les arcades néo-gothiques.

[364] AVES 270 MW 5, *État de scellés...* 11 prairial an II, cité dans KLOTZ Jean, *Le dernier Grand Maître, op. cit.,* p. 69.
[365] *Ibid.*
[366] HERMANN Jean-Frédéric, *notice historique...,* 1817, cité dans PARISET François, *op. cit.,* p. 203, et KLOTZ Jean, *Le dernier Grand Maître, op. cit.,* p. 69.
[367] PARISET François, *op. cit.*, p. 204.
[368] *Ibid.,* p. 204-206.
[369] *Ibid.*, p. 183, 192.

On constate, en outre, qu'un décret du 20 novembre 1793 à nationalisé l'actif de l'Œuvre Notre-Dame, en l'assimilant avec une fabrique d'église. Le corps municipal proteste, mais cela dure presque 10 ans avant qu'il soit entendu[370].

L'atelier l'Œuvre Notre-Dame garde toujours à sa tête l'appareilleur Louis Klotz, mais rejoint les services municipaux, qui l'hébergent pendant la durée de mise en veille de l'Œuvre Notre-Dame. L'effectif de l'atelier rejoint probablement les ateliers du *Mauerhof* durant cette période, tout en continuant à travailler pour la cathédrale. L'architecte et le receveur de l'Œuvre Notre-Dame perdent effectivement leur emploi[371]. Ce n'est que le 25 novembre 1803, que la ville parvient à redonner vie à l'institution, par le premier consul (3 frimaire an XII). Le 3 janvier 1804, le conseil municipal met l'arrêté à exécution, redonnant vie à l'Œuvre Notre-Dame ; la recette de l'Œuvre Notre-Dame est à nouveau confiée à Daudet ; l'entretien de la cathédrale et de ses immeubles est confié à l'atelier, sous l'autorité de Boudhors, architecte de la ville. Et finalement, l'architecte Sébastien Antoine Klotz retrouve ses fonctions en septembre 1804, mais sous la tutelle de l'architecte de la ville[372].

Par la suite, sous la Monarchie de Juillet, l'architecte Gustave Klotz, petit-fils de Sébastien Antoine Klotz, met en place quelques mesures avec le personnel des ateliers permanents, afin de répondre notamment à des plaintes du clergé. Ce n'est, toutefois, comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude, que sous le Second Empire, suivant des plans déjà établies sous la deuxième République, que des changements sont opérés par Klotz au niveau des ateliers, c'est-à-dire le déménagement.

Au XIX^e^ siècle, les tailleurs de pierre de l'Œuvre Notre-Dame ont encore leur atelier au pied de la cathédrale, duquel ils peuvent accéder directement dans l'édifice. Comme Pariset le démontre, jusqu'au XVIII^e^ siècle le personnel de l'atelier est davantage d'ascendance germanique que française. Il apparaît qu'au XIX^e^ siècle ce soit encore en partie le cas, sachant qu'il y a encore beaucoup d'ouvriers protestants, qui doivent être, *a minima,* de souche alsacienne. On observe, à cet effet, dans les années 1840, une méfiance du clergé vis-à-vis de

[370] KLOTZ Jean, *Le dernier Grand Maître*, *op. cit.,* p. 63.
[371] *Ibid*., p. 64.
[372] *Ibid*., p. 88.

l'Œuvre Notre-Dame, car des témoignages font états de tensions entre les fidèles de la cathédrale et les ouvriers protestant de l'Œuvre Notre-Dame. Ces témoignages parlent « de haine et de profond mépris » de la part des ouvriers de l'Œuvre Notre-Dame, et dénoncent des provocations et des « blasphèmes » réalisés au sein même de la cathédrale[373]. Les fidèles dénoncent régulièrement, de la part de ces derniers, « des moqueries et des paroles blasphématoire envers le culte »[374]. Un ouvrier, par exemple, aurait traité le tabernacle de « cage à singe », un autre aurait « accusé le clergé d'extorquer de l'argent aux fidèles », avec un système de tronc et de quêtes, enfin, un troisième se serait moqué des statues et de la dévotion martiale[375]. On va jusqu'à en appeler au maire afin que l'Œuvre Notre-Dame n'emploie que des ouvriers catholique[376].

Nous n'avons cependant pas d'information sur le type d'ouvrier protestant de l'Œuvre Notre-Dame qui se comporte de la sorte. S'agissait-il de tailleurs de pierre, de maçons ou de manœuvres ?

Nous savons également, suite à la remise en marche de l'Horloge astronomique, par Jean-Baptiste Schwilgué, que des ouvriers de l'Œuvre Notre-Dame font visiter l'intérieur de l'horloge moyennant un pourboire, et font régulièrement sonner le coq, même pendant les offices, afin d'amuser les visiteurs. Cette attitude exaspère le clergé et les fidèles. Suite à cela, et à l'attraction que l'horloge suscite, en gênant considérablement le culte, le conseil de fabrique demande à Mgr Raess, en 1858, de démonter l'horloge et de la remonter à l'extérieur de la cathédrale. Klotz, soutenu par la municipalité, s'oppose fortement à ce projet, mais pour contenter le clergé, il met en place une grille devant l'entrée de l'horloge et s'engage à stopper les abus des ouvriers de l'Œuvre Notre-Dame[377].

Il semble, par ailleurs, que l'archiprêtre Jean-Jacques Henri Vion, actif de 1811 à 1839 à la cathédrale de Strasbourg, se méfiait des ouvriers de l'Œuvre Notre-Dame, et qu'il les surveillait toujours lors de leurs travaux de la cathédrale, afin de s'assurer d' « un respect scrupuleux des origines »[378].

---

[373] CREUTZ Vincent*, La paroisse de la cathédrale de Strasbourg (1801-1870)*, *op. cit.,* p. 143.
[374] *Ibid*., p. 142.
[375] *Ibid*.
[376] *Ibid.,* p. 143.
[377] *Ibid*., p. 204-205.
[378] *Ibid.,* 143.

Ces quelques éléments nous indiquent que Klotz rencontre quelques difficultés avec les ouvriers de l'atelier qu'il doit diriger. Néanmoins, sachant que l'architecte ne travaille pas directement dans les ateliers, c'est à l'appareilleur que revient la charge, suivant une tradition qui remonte au Moyen Âge, de les gérer, c'es-à-dire qu'il endosse la fonction de chef d'atelier, en plus de produire les plans et gabarits utiles à la taille de pierre.

Klotz doit donc avoir une entière confiance en son appareilleur. Il semble toutefois qu'il rencontre quelques ennuis avec un appareilleur déjà en place avant sa prise de fonction en 1837[379].

Afin de se faire une idée de la composition de l'atelier permanant de l'Œuvre Notre-Dame, auquel n'appartient pas le statuaire, la séance du Conseil municipale du 10 août 1843 nous renseigne de la façon suivante :

En 1843, l'effectif des ateliers et le suivant[380] :

Traitement du sculpteur-statuaire : 1.500, - F Klotz, architecte : 1.500, - F

Ouvriers de l'atelier permanent :

1 appareilleur	Cron, conducteur de travaux : 600, - F
6 tailleurs de pierre	Employées :
3 sculpteurs praticiens 14.283, - F	6 gardes de la tour : 5.400, - F
3 maçons	2 gardes vicaires : 72, - F
2 manœuvres	Concierge : 600, - F
4 apprentis	Horloger : 800, - F

Portier de la maison de recette : 200, - F

En décembre 1849[381] :

L'atelier est limité à 15 agents, non compris l'architecte, le sculpteur statuaire et le gardien de la tour.

1 appareilleur

1 contremaître-tailleur de pierre

[379] « Rapport de l'architecte sur les moyens de remédier à différents abus de l'atelier, signalés dans une lettre du maire de Strasbourg, en date du 25 octobre 1851 », *cf*. KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes, …, op. cit*., p. 139-142.

[380] Séance du Conseil Municipal du 10 août 1843. Budget Œuvre Notre-Dame 1842, *cf. ibid*., p. 139.

[381] Séance du Conseil Municipal du 28 décembre 1849. Budget Œuvre Notre-Dame 1850, *cf. ibid*.

1 sculpteur praticien
5 tailleurs de pierre
3 maçons
2 manœuvres
2 apprentis (1 sculpteur – 1 tailleur de pierre –)

Précisons que l'effectif de l'atelier – ou des ateliers, sachant que celui des sculpteurs-praticiens est détaché de celui des tailleurs de pierre, et que les maçons doivent également avoir leur propre espace de rangement, puisqu'ils travaillent directement sur l'édifice sans avoir besoin d'atelier où réaliser des pièces à part – peut être augmenté en fonction des besoins.

Cela étant, Gustave Klotz nous apprend que les espaces derrières les galeries Goetz sont également souvent habitées par des familles entières dans l'entresol. Le concierge de la tour habite, en effet, avec sa femme et ses enfants, à l'étage de la partie portant le n° 53 et 54, ou se trouve l'escalier qui mène à la plate-forme. Ce logement est composé de deux chambres à coucher, d'une cuisine, une chambre d'habitation, et de recette pour la vente des billets, etc.[382] Du côté nord se trouve également deux logements dans les entresols, situé au-dessus des boutiques, ce que déplore Klotz, déjà dans un *Rapport* du 11 janvier 1843, à cause des risques d'incendie que cela peut engendrer. L'entresol n° 36 est alors habité par la veuve Muller, et le n° 41 par la veuve Schwendel[383]. De même, au-dessus de l'atelier des tailleurs de pierre, derrières les arcades marquées des n° 65 à 70, situé devant la chapelle Sainte-Catherine, l'appareilleur Treschner, qui a la responsabilité des ateliers permanent, loge avec toute sa famille, qui est bien trop nombreuse pour cet espace, selon Klotz. Ce logement est composé de « trois pièces et d'une cuisine. La pièce d'entrée sert encore à réunir les ouvriers dans les nuits d'orages et pour faire tracé des épures ». Klotz ajoute, « outre la convenance qu'il y aurait dans la prohibition de ce logement comme mesure de prudence contre les éventualités d'un incendie, on y trouverait encore le grand avantage de rendre l'atelier plus sain, en lui donnant plus d'élévation.

[382] *Ibid.,* p. 216-218.
[383] *Ibid.,* p. 218.

En cas d'orages ou d'autres éventualités, les ouvriers se tiendraient dans ledit atelier et pour tracer des épures on disposerait d'une salles du rez-de-chaussée du bâtiment de la maison de recette[384] ». L'appareilleur a, en outre, la responsabilité des ateliers et de son matériel, et doit être le seul détenteur des clefs, pour éviter toutes sortes d'abus de la part des ouvriers, comme cela s'est produit en 1851, d'après une remarque du maire adressée à Klotz. Le ménage de l'appareilleur est composé de six personnes, et Klotz se pleins des nombreuses individus que reçoit en plus, et régulièrement, la femme de l'appareilleur. De plus, en dehors des heures d'ouvertures de l'atelier, Treschner et sa famille ne prennent pas le soin de fermer la porte donnant sur la place du Château, alors qu'ils ont une sonnette et qu'ils peuvent ouvrir la porte depuis l'entresol ou ils habitent[385]. C'est sans doute pour cette raison, et par le fait que Treschner malade depuis longtemps, que des ouvriers peuvent venir se servir de leurs outils pour réaliser des travaux en dehors de ceux pour la cathédrale, ce qui est justement reproché à Klotz par le maire[386].

Afin d'éviter ce type d'abus, et surtout dans la perspective de vider également la galerie méridionale, Klotz demande d'évacuer les logements n° 36 et 41, dès 1843, et propose de reloger un peu plus tard le concierge et l'appareilleur de l'atelier avec leurs familles, d'abord « au rez-de-chaussée de la maison 7 et 10 rue du Vieux-Marché-aux-Cerises », car ce « logement composé de 6 pièces et une cuisine pourrait commodément être divisé en deux. Pour les rendre indépendants l'un de l'autre, une porte serait à percer sur la rue, puis une seconde cuisine serait à établir[387] ». Finalement, en 1851, il propose de reloger l'appareilleur dans une autre maison que possède l'Œuvre Notre-Dame, « en face des ateliers sur la place du Château, n° 21 »[388], situé dans l'îlot des maisons qui est détruit peu de temps après[389]. Il utilise également l'argument que ce déménagement permettrait à

[384] *Ibid*., p. 218.
[385] *Ibid*., p. 140-141.
[386] « Rapport de l'architecte sur les moyens de remédier à différents abus de l'atelier, signalés dans une lettre du maire de Strasbourg, en date du 25 octobre 1851 », *cf. ibid*., p. 139-142.
[387] *Ibid.,* p. 219.
[388] *Ibid.,* p. 142.Précisons, du reste, que l'îlot des maisons situées sur la place du Château, entre la Maison de l'OND et la cathédrale, était composé de cinq bâtiment, avec des entrées comprenant les N° 15 -16 – 17 – 18 – 19 – 20 et 21, *cf. ibid*., p. 194.
[389] Klotz souhaite installer le logement de l'appareilleur dans l'îlot des maisons de l'Œuvre Notre-Dame sur la place du Château, afin de commencer à libérer la galerie Goetz méridionale. Il prévoyait également d'y installer les ateliers. Dans un Rapport datant du 20 décembre 1840, sur la démolition de la maison Jung, place du Château, Klotz écrit déjà, en effet, que « le plus important

l'appareilleur et sa famille d'avoir un plus grand logement, et surtout que cela permettrait de rehausser l'atelier des tailleurs de pierre, en faisant disparaître l'entresol. L'architecte ajoute, du reste, que ce changement serait, suivant les nouvelles mesures hygiénistes, « une mesure de salubrité et d'assainissement depuis fort longtemps souhaité et qui certainement aurait une influence sur la santé des ouvriers. Car en effet dans l'espace si peu élevé où travaillent en hiver quelques fois jusqu'à huit ouvriers la poussière de la pierre ne laisse pas que d'être nuisible et doit être une des raisons majeures qui empêche nos ouvriers d'arriver à un âge avancé[390] ».

L'architecte demande également au contremaître-tailleur de pierre, J. Muller, de suppléer aux manques de l'appareilleur Treschner. Cependant, Muller, également gravement malade, décède quelques jours plus tard. Son fils était alors apprentis dans l'atelier de sculpture permanent[391].

Finalement, il est décidé qu'à partir du 1er janvier 1852, Treschner, qui est très malade, serait remplacé dans la fonction d'appareilleur, et qu'un des ouvriers-tailleurs de pierre prendrait la fonction de contremaître. Pour la fonction d'appareilleur, Klotz préfère prendre un ouvrier en dehors de l'atelier, avec lequel il a travaillé dans son bureau des travaux départementaux. Il fait donc appel à M. Jules Jung, qui est suffisamment lettré pour « tenir les carnets d'attachement, les registres et les ordres de fourniture, et pour faire les métrages de réception et de toutes autres écritures qui sera nécessaire[392] ». Klotz précise, en outre : « pour les fonctions de contremaître des tailleurs de pierre j'ai dû rechercher parmi les ouvriers non seulement le plus capable et le plus intelligent mais encore le plus

---

serait la suppression des boutiques, afin de rendre apparents les contreforts et croisées des bas côtés et assainir le pied du monument ; dans mon projet la façade actuelle des boutiques serait conservées, les portes seraient remplacées par des grilles à jour et l'intervalle entre ce mur et l'édifice, espèce de mur sacré, serait dallé et recouvrirait un égout recevant toutes les eaux de l'édifice. Pour l'exécution de ce projet, les ateliers devront d'abord disparaître : leur place naturelle et le seule convenable est l'îlot des maisons occupées par M. Scoettel et d'autres. Ces bâtiments seraient entièrement à démolir, ils seraient remplacés par deux pavillons et une vaste cour entourée de murs. Cette cour servirait pour y déposer les approvisionnements de pierre, qu'aujourd'hui on est obligé de laisser sur la voie publique, et d'atelier en été, ce qui serait plus salubre pour les ouvriers. Ces ateliers ne seraient être mieux placés qu'entre l'édifice pour l'entretien duquel ils sont institués et la maison de recette, centre administratif… », *cf. ibid.,* p. 214-215. Ce projet de nouvel atelier n'a finalement jamais vu le jour, mais Klotz n'abandonne pourtant pas l'idée de débarrasser la galerie méridionale des ateliers, et de démolir l'îlot des maisons de la place du Château.

[390] « Rapport de l'architecte sur les moyens de remédier à différents abus de l'atelier, signalés dans une lettre du maire de Strasbourg, en date du 25 octobre 1851 », *cf. ibid.,* p. 142.

[391] *Ibid.,* p. 144.

[392] *Ibid.,* p. 145.

dévoué à ses devoirs et le plus rangé dans sa conduite[393] ». Il propose, à ce titre, « M. C. Quetsch, âgé de 34 ans et attaché à l'atelier depuis 1833, année de son entrée en apprentissage[394] ».

On apprend, du reste, le nom d'autres ouvriers de l'atelier permanent, grâce à la translation des restes mortels du Préfet Lezay-Marnésia, de Krautergersheim à la cathédrale de Strasbourg, le 15 octobre 1855.
Le procès-verbal de personnes convoquées nous informe déjà la présence de Monseigneur Räess, de MM. Grass, Conrath, Daclon…, et de dix ouvriers de l'Œuvre Notre-Dame, qui se chargent, à la cathédrale, de descendre le cercueil au caveau de la chapelle Saint-Laurent, de remonter le cercueil pour la cérémonie, puis de le redescendre dans le caveau. Ces ouvriers sont nommés : Quetsch, Texler, Klemm F., Klemm X., Mathias, Gehlinger, Burgund, Reiner, Sitter, Riebel[395].

Le 11 octobre 1870, alors que l'atelier des tailleurs de pierre ne se trouve plus derrière la galerie Goetz méridionale, mais Impasse des Trois Gâteaux, après un séjour rue des Rohan, nous apprenons que le contremaître des tailleurs de pierre n'est plus Quetsch, mais un dénommé Mathis. Celui-ci est rejoint par un certain M. Bernhardt, que Klotz a déjà employé à plusieurs reprises comme dessinateur[396]. L'appareilleur de l'atelier, M. Jung, décède pour sa part en décembre 1872[397].

Tout cela nous donne quelques renseignements sur la vie et l'organisation de l'atelier permanent, à côté duquel Grass travaille, et les noms de certains d'entres-eux, qui peuvent être amenés, en plus des sculpteurs praticiens, et l'aider dans ses tâches, et surtout à effectuer la pose de ses statues sur la cathédrale. Nous constatons cependant que la vie de l'atelier permanent est totalement indépendante de l'atelier du statuaire, et que l'architecte et le statuaire ont une organisation et un mode de vie différente de celles des ouvriers des ateliers de la

[393] *Ibid.*
[394] *Ibid.*
[395] *Ibid.,* p. 147.
[396] *Ibid.,* p. 151.
[397] *Ibid*.

cathédrale, même si Grass à son doute ponctuellement besoin de leur service, bien qu'il bénéficie de l'aide permanente des sculpteurs praticiens. Ces derniers en revanche nous semblent participer ou dépendre davantage à la vie des ateliers permanents.

Conclusion de la première partie

Cette partie aborde plusieurs sujets différents mais qui permettent de mieux situer Grass dans son contexte historique général, aussi bien à Strasbourg avec ses particularités régionales qu'à Paris où se rendent tous les artistes qui veulent perfectionner leur art, acquérir une notoriété et faire une carrière officielle. Les artistes doivent d'abord se faire remarquer par leurs grandes capacités artistiques dans leurs province natale, afin d'obtenir une bourse leur permettant de rejoindre l'atelier d'un maître reconnu à Paris et de suivre les cours dispensés par l'incontournable École des Beaux-Arts. Le point d'orgue de cette formation pouvant se solder, à la suite de nombreux concours, par une bourse qui leur permet de se rendre à la Villa Médicis dans la Ville Éternelle, pour côtoyer et copier les chefs-d'œuvre de l'art antique pendant plusieurs années.

L'évolution culturelle et scientifique de la société strasbourgeoise durant le XIX^{e} siècle, se caractérise par sa situation particulière à la frontière de l'Allemagne et sa culture fortement imprégnée par les tendances allemandes et françaises, aussi bien dans la langue que dans l'architecture et la littérature. Cependant, pour l'art statuaire, bien que le XVIII^{e} siècle soit marqué par la double influence, il s'avère que le XIX^{e} siècle est davantage tourné vers la France, même si André Friedrich s'est également formé en Allemagne.

Concernant la restauration des Monuments historiques, malgré la particularité du statut de l'Œuvre Notre-Dame qui est rattaché à la cathédrale de Strasbourg, on constate qu'après 1840, les travaux de restauration de la cathédrale dépendent pour l'essentiel des orientations données par la Commission des Monuments historiques. Cela n'empêche pas Gustave Klotz de faire également appel à des artistes allemands pour les travaux de restauration ; ce qui signifie que l'architecte a conscience de l'intérêt pour Strasbourg de porter son regard des deux côtés du Rhin, même si, comme Grass, il est formé à Paris.

Nous montrons, du reste, que la cathédrale de Strasbourg est dotée d'architecture néo-gothique dès la fin du XVIII^{e} siècle, une cinquantaine d'années avant que l'élan romantique n'insuffle en France un attrait pour les monuments médiévaux qui aboutit à des lois permettant leur sauvegarde, et aux travaux de restauration de grande envergure entrepris par des architectes comme Viollet-le-Duc, Lassus etc.

Nous constatons, par ailleurs, que des sculptures sont déjà ajoutées sur la cathédrale durant le XVIII^{e} siècle, mais que cette activité reste assez marginale et qu'elle concerne l'intérieur de l'édifice (donc davantage en lien avec le culte), et dans un genre qui ne se soucie guère du gothique.

Enfin, un aperçu des travaux entrepris sur la cathédrale, en dehors de la statuaire, principalement sous l'égide de Gustave Klotz, nous permet de prendre conscience de l'activité colossale qui avait lieu pour et autour de la cathédrale, dans un esprit proche des restaurations entreprise ailleurs en France sur d'autres cathédrales. Pour autant, la cathédrale de Strasbourg tient une place à part, parmi ses consœurs françaises, car elle a, au XIX^{e} siècle et ceux depuis le milieu du XIII^{e} siècle au moins, un atelier permanent qui se charge de la soigner continûment. Durant ses quarante années de services dévoués à ce monument, Klotz entreprend des changements significatifs au niveau des ateliers qui commencent à s'éloigner de plus en plus de l'édifice.

Enfin, nous voyons que des mutations liées à un changement de vision du monde, post révolutionnaire, s'orientent vers une sorte de muséification de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, comme la cathédrale d'ailleurs avec l'exemple des galeries Goetz qui perdent leur fonction. Nous verrons plus loin que ce processus va aller en grandissant au fil des ans, jusqu'à nos jours d'ailleurs.

DEUXIÈME PARTIE

LA VIE DE L'ARTISTE

(entre Paris et Strasbourg)

« Or l'art vrai, c'est la foi à l'idéal, une foi vive et ardente qui élève l'âme et le cœur dans les sphères supérieures, loin, bien loin des réalités grossières de la vie, et fait surmonter à l'artiste, pour donner une forme vivante au vrai, au beau qu'il a entrevu aux espaces célestes, les fatigues du travail et la douleur qu'il ressent de l'indifférence publique »[398].

[398]ETEX Antoine, *Phidias*, Musée Biographique, éditeurs-administrateurs : Auguste Deschamps, Paris, 1875, p. 15.

Introduction de la deuxième partie

Après un aperçu du contexte général dans lequel Grass a vu le jour, œuvré et évolué, nous entrons dans son intimité pour saisir le milieu particulier dans lequel il a été façonné, pour discerner la vision du monde qui a pu le guider. Après les informations (peu nombreuses) sur sa naissance et sa famille, nous abordons sa formation dans les ateliers d'Ohmacht et de Bosio, et à l'École des Beaux-Arts de Paris. Nous nous attachons également à sa physionomie à travers le témoignage d'une jeune femme éprise du sculpteur, et les rares photographies de l'artiste qui nous soient parvenues. Ensuite nous nous intéressons à son rapport avec le saint-simonisme. L'évocation de la franc-maçonnerie à Strasbourg donne une indication de la situation intellectuelle dans la ville, ce qui nous permettra, dans la troisième partie, de faire un lien avec sa statue mythique d'*Erwin de Steinbach*. Enfin nous scindons sa vie et ses travaux à Paris (inspirées de l'antique) et à Strasbourg (intimes et religieuses), suivant l'idée qu'il a voulu construire une forme de dialectique entre deux pôles inhérents aux cultures française et allemande. Pour Paris, nous avons mené une enquête sur le milieu culturel dans lequel il se trouve, ses fréquentations, et présenté son atelier. Pour Strasbourg, nous avons davantage d'informations sur les ateliers mis à sa disposition par l'Œuvre Notre-Dame, et pouvons nous attarder sur le fonctionnement de l'atelier et sur les techniques employées par Grass et ses praticiens.

Chapitre 1 : l'Artiste, sa vie, sa formation et sa culture

I. Formation (sous la Restauration – 1814-1830)

1. *Naissance à Wolxheim (1801)*

Philippe Grass est né le 6 mai 1801, dans le village de Wolxheim (Bas-Rhin), situé au bord du canal de la Bruche, à un peu plus de quatre kilomètres au nord de Molsheim. Fils de Louis Grass (1765-1836) et de Christine Grass, née Schoch (1765-1735), il est le dixième enfant d'une famille qui en compte quatorze.

La famille Grass est installée depuis longtemps à Wolxheim[399]. Son père, paysan et vigneron, y possède une grande maison qui se trouve dans le groupe de villas situées à l'endroit où s'amorce le canal qu'a fait creuser Vauban en 1682 pour acheminer à Strasbourg la pierre rouge destinée à la construction de la nouvelle enceinte de la citadelle et des fortifications de Strasbourg[400].

La maison familiale, peinte dans une couleur saumonée, existe toujours dans ce village. Un panneau en grès indique *:* « Dans cette maison naquit et vécut Philippe Grass sculpteur statuaire de la cathédrale 1801-1876 ». Dans le jardin se trouvent également deux portraits en buste sculptés dans le grès, représentant les parents du statuaire, placés chacun au sommet d'une colonne située de part et d'autre de l'entrée d'une dépendance. Ces bustes, malheureusement en mauvais état, sont vraisemblablement des œuvres de jeunesse de l'artiste (fig. 286, cat. 154 et fig. 287, cat. 155).

2. *Strasbourg : l'atelier d'Ohmacht (1817-1822)*

Après avoir commencé des études littéraires[401], en 1817 c'est vers les formes et les volumes que Grass s'oriente, afin de traduire les expressions tragiques ou

[399] LAUGEL Anselme, « Philippe Grass », *Biographie Alsacienne,* éd. De la Revue Alsacienne Illustrée, vol. VIII, n° III, 1906, Strasbourg, p. 3.
[400] *Cf.* RIESLING Charles, « Philippe Grass, une gloire alsacienne », in *Revue catholique d'Alsace*, tome 39, 1924, p. 262, et *Les Vignobles Français en Question*, p. 100.
[401] *Ibid.,* p. 262.

passionnées et tous les états de l'âme humaine. Il devient l'élève de Landolin Ohmacht (Wurtemberg 1760 – Strasbourg 1834), sculpteur statuaire emblématique installé à Strasbourg depuis 1801, pour lequel il gardera une admiration et un respect profonds sa vie durant[402]. Ce premier maître, originaire de la Forêt-Noire, a été formé à la sculpture néoclassique ; d'abord auprès du sculpteur et théoricien de l'art allemand Johann Peter Melchior[403] (1747-1825), puis à Rome dans l'atelier de l'artiste italien Antonio Canova (1757-1822)[404]. À Strasbourg, Ohmacht forme lui-même des artistes alsaciens talentueux, comme André Friedrich (1798-1877), Frédéric Kirstein (1805-1865), Frédéric Alric[405] (1804-1835), Anne-Catherine Vallastre[406] (1795-1855), Ignace Sichler (1798-1848), Émile Knecht[407] (1808-1883) qui se spécialise dans l'ornementation, et le

[402] FISCHBACH Gustave*, Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, typographie, Strasbourg 1876, p. 5.

[403] Johann Peter Melchior se forme d'abord chez un sculpteur à Aix-la-Chapelle, avant de séjourner à Cologne, à Coblence puis à Mayence, où il rencontre Goethe dont il fait le portrait en buste en 1775. Ses premières œuvres sont marquées par le style rococo, puis il évolue vers le néoclassicisme, notamment avec ses portraits, parmi lesquels celui de Napoléon Bonaparte. Voir par exemple JACOB-HANSON Charlotte, « Johann Peter Melchior, Master Medeller », *The Magazine Antiques*, Vol. CLIV, n° 3, septembre 1998, p. 338-345.

[404] Dr L. ERHARD*, Le sculpteur Ohmacht*, (extrait de la *Revue catholique d'Alsace),* Rixheim, imprimerie F.Sutter & cie, 1899, p. 4.

[405] Après sa formation auprès d'Ohmacht, Henri Frédéric Alric qui habitait en 1828 à côté de chez son maître, au n° 4 Place de la Cathédrale (*cf.* LOMBARD Jeanne, *Landolin Ohmacht (1760-1834), catalogue raisonné, premières recherches,* mémoire de maîtrise, histoire de l'art, Strasbourg 2, sous la direction BARIDON Laurent, 2002, p. 18), part se former à Florence dans l'atelier de Bartolini. Il participe à l'expédition saint-simonienne en Égypte, où il est professeur de dessin à Abouzabel et modèle les bustes de Soliman pacha et du vice-roi Mohammed Ali (« notamment des bustes si vivants de Méhémet-Ali »). Alric était parti pour l'Égypte depuis Marseille en 1832, avec un groupe d'une douzaine de saint-simoniens, dont Émile Barrault, le compositeur Félicien David, Thomas Urbain (métis Guyanais), Descharmes et Jean Prax. La peste de 1835 tue environ 14000 Alexandrins. Et le talentueux Alric, à l'avenir prometteur, n'y échappe pas. *Cf.* Jérôme LOUIS, *La question d'Orient sous Louis-Philippe,* EPHE, Paris, 2004, p. 138, 142 et 149. Jos. Garand écrivit : ce « jeune homme plein d'avenir, déjà richement doté par l'art, s'était porté vers un autre hémisphère : une statue colossale, qu'il fit en Égypte, de Méhemet-Ali, lui attira la faveur de ce prince. Des projets de fortune et de bonheur, ces rêves du jeune âge, semblaient devoir se réaliser pour Alric, quand la mort, trompant ses espérances, ensevelit avec lui les germes d'un talent dont on ne pouvait assigner les heureux développements ». *Cf.* BNUS, cote M.274.83, Jos. GARAND, *Galerie Statuaire, MM. Ohmacht, Grass et Friedrich,* imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg, p. 9.

[406] Il s'agit de la fille de Jean Vallastre, ancien statuaire de la cathédrale de Strasbourg. Non seulement statuaire, elle sert également de modèle à Ohmacht. Plus tard, elle épouse le sculpteur Ignace Sichler de Sélestat, avec qui elle a six enfants qui deviennent artistes également. Le travail d'Anne-Catherine Vallastre et d'Ignace Sichler est surtout visible dans les églises Sainte-Foy et Saint-Georges de Sélestat. *Cf.* DORLAN Alexandre, *Histoire architecturale et anecdotique de Sélestat*, t. II, éd. Le Livre d'histoire, Paris, 2003, (Ier éd. 1901), p. 501, et HAUG Hans, « Les monuments strasbourgeois à Kléber, » in *Saisons d'Alsace, pour le deuxième centenaire de la naissance de Kléber*, n° 20, 1953, p. 414-415.

[407] *Cf.* SITZMANN Édouard, *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace : depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, t. II, 1909-1910, p. 48-49.

peintre Merklé[408]. C'est sous la direction de ce célèbre sculpteur strasbourgeois que le talent de Grass « se développa d'une manière aussi heureuse que rapide »[409].

Ohmacht initie notre artiste en devenir, comme ses condisciples, à une esthétique néoclassique prônée par Winckelmann, dont il fait grand cas. Il lui transmet le goût de l'antique et des formes idéalisées, inspirées des sculptures grecques antiques.

Des débuts de notre artiste dans l'atelier d'Ohmacht, maître parfois sévère, Anselme Laugel rapporte une anecdote : « Grass aimait à raconter que son professeur lui fit recommencer jusqu'à sept fois la copie d'une tête d'Apollon, déclarant chaque fois qu'il fallait faire mieux encore. Modeler d'après l'antique une tête d'Apollon, ce n'est certes pas drôle, mais se soumettre sept fois de suite à ce supplice, c'était trop ; aussi le jeune homme fut-il tenté, au cours de cette cruelle épreuve, de jeter, à tout jamais, l'ébauchoir aux orties ; s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il entendit un jour par hasard Ohmacht faire son éloge et lui prédire un brillant avenir »[410]. Ce qui ne pouvait que produire « l'effet Pygmalion » sur notre artiste en devenir, aux heureuses prédispositions.

Durant sa formation chez ce statuaire spécialisé dans le marbre et l'albâtre, Grass travaille à côté de la cathédrale. En effet Landolin Ohmacht a son atelier au n° 20 de la rue Sainte-Madeleine[411] vers 1824, alors qu'il habite au n° 4 de la place de la cathédrale[412], dans une maison qui fait face au massif occidental de la cathédrale, à l'angle avec la rue Mercière - maison où Erwin lui-même aurait habité[413], et où le sculpteur Alric est également installé[414]. Le statuaire en titre de la cathédrale, Jean Vallastre, loge aussi à proximité, dans l'îlot des maisons de l'Œuvre Notre-

[408] *Cf. ibid.*, p. 400.
[409] RIESLING Charles, « Philippe Grass, une gloire alsacienne », *op. cit*., p. 262.
[410] LAUGEL Anselme, « Philippe Grass », *op. cit*., p. 3.
[411] Dr L. EHRHARD, *Le sculpteur Ohmacht*, *op. cit*., p. 4, note 1.
[412] Cette maison, qui date de 1778, était la maison Trübner de 1873 à 1905…, *cf.* http://maisons-de-strasbourg.fr.nf/vieille-ville/c-e/place-de-la-cathedrale/9-place-de-la-cathedrale/
[413] SEYBOTH Adolphe, *Strasbourg Historique et Pittoresque, depuis son origine jusqu'en 1870*, première parie, publié et édité par l'imprimerie Alsacienne, Strasbourg, 1894, p. 558.
[414] *Cf.* LOMBARD Jeanne, *Landolin Ohmacht (1760-1834), catalogue raisonné, premières recherches, op. cit*., p. 18.

Dame[415]. Gustave Klotz indique qu'Ohmacht a un atelier situé au n° 61 et 62, place de la cathédrale. Il s'agit d'un atelier qui se trouve au pied de la cathédrale, derrière la galerie Goetz sud, comme celui de Vallastre, celui des sculpteurs praticiens et celui des tailleurs de pierre. Nous y reviendrons plus loin. C'est pourquoi peut-être on a un temps pensé qu'Ohmacht avait pu faire des statues pour la restauration de la cathédrale[416]. Frédéric Piton, à l'instar de Klotz, rapporte dans son *Panorama pittoresque, historique et statistique de Strasbourg et ses environs*, qu'Ohmacht habite place de la cathédrale, dans la maison qui fait le coin avec la rue Mercière, et que le sculpteur a « son atelier dans un des compartiments au pied de la cathédrale vers le château, où est aussi l'atelier des tailleurs de pierre[417] ».

Alexandre Dumas, de passage à Strasbourg en 1838, visite la cathédrale en attendant Gérard de Nerval. Il rencontre M. Gros, neveu d'Ohmacht, qui lui propose de visiter sa maison et de voir des statues du défunt sculpteur, « qui ont eu le bonheur d'attirer les regards et de mériter les suffrages de MM. Horace Vernet et David (d'Angers) »[418]. Dumas écrira : « Nous entrâmes, place de la cathédrale, dans une maison marquée du n° 40. Là, effectivement, se trouvait une véritable galerie, un splendide musée, presque entièrement sorti du Phidias Alsacien[419] ».

Nous ne savons pas avec exactitude à quel moment Ohmacht avait un atelier rue Sainte-Madeleine, ni quand il intègre celui au pied de la cathédrale. Mais lorsque David d'Angers passe à Strasbourg, il est dans l'atelier situé à côté de celui de Vallastre, derrière la galerie Goetz[420]. Nous pouvons donc penser que lorsque Grass apprend la sculpture auprès d'Ohmacht, celui-ci habite en face de la cathédrale, dans la future maison Trübner à l'angle de la place de la cathédrale et

[415] Vallastre demeure d'abord place de l'Homme de Fer, maison Kuehn, puis vers 1820 dans « l'une maison des maisons qui formaient un carré devant le Frauenhaus, carré qui fut démoli plus tard pour élargir la place du Château. Il resta jusqu'à sa mort qui arriva le 31 janvier 1833 », *cf*. GAPP Jules, « Jean Vallastre sculpteur à la cathédrale de Strasbourg (1818-1833) », *op. cit.*, p. 3.
[416] *Cf.* « Du vandalisme en France, lettre à M. Victor Hugo », *Revue des Deux Mondes*, période initiale, t. I, 1833, p. 522.
[417] PITON Frédéric, *Panorama pittoresque, historique et statistique de Strasbourg et ses environs*, T. 1, Strasbourg, 1855, p. 139.
[418] DUMAS Alexandre, *Causerie d'un voyageur,* éd. Le Joyeux Roger, Montréal, 2008 (1er éd. 1854),p. 32.
[419] *Ibid*.
[420] *Cf. Souvenirs de David d'Angers, op. cit.*, p. 46-47.

de la rue Mercière, et qu'il a un atelier situé derrière la galerie Goetz côté sud de la cathédrale.

Après le décès d'Ohmacht, Garand écrit à propos de l'atelier du maître : « Ohmacht n'était plus. Le silence régnait dans l'atelier. Ciseau et maillet, veufs de la main du maître subissaient un triste abandon. Mais semblable à ces vigoureuses plantes qui, après avoir donné tout le suc qu'elles peuvent produire, rentrent dans le sein de la terre laissant belles et fortes pousses, Ohmacht en descendant dans la tombe, n'était pas mort tout entier. Derrière lui veillait une jeune phalange. Vous tous, aimables compagnons des ses travaux, objets constants de ses tendres soins, quel sort maintenant est le vôtre ?
Parmi les élèves composant l'atelier d'Ohmacht, deux restèrent fidèle à son culte, MM. Grass et Alric. »[421].

En tout état de cause, lorsque Grass entre dans l'atelier d'Ohmacht, les statuaires chargés de la restauration de la cathédrale sont déjà actifs. Le premier d'entre eux, Jean-Étienne Malade, en convalescence, vient juste d'être remplacé par son successeur Jean Vallastre[422], qui prend définitivement le poste l'année suivante[423]. Grass se trouve donc à Strasbourg lors du décès de Malade, qu'il rencontre peut-être. Il fait inévitablement la connaissance de Vallastre durant ses cinq années de formation chez Ohmacht. Il dira plus tard se souvenir de Vallastre, alors qu'il l'avait remplacé au poste de statuaire de la cathédrale. De plus, Grass côtoie la fille du statuaire de la cathédrale, Anne-Catherine Vallastre qui se forme également auprès d'Ohmacht. Nous ne savons pas quel regard il porte alors sur le statuaire de la cathédrale, mais nous constatons qu'il fait le choix de se former dans l'atelier d'Ohmacht, dont l'art est alors éminemment reconnu, plutôt que dans celui de Vallastre, situé à proximité de celui d'Ohmacht, ou encore dans l'atelier permanent de l'Œuvre Notre-Dame sans doute trop attaché à l'art

[421] GARAND Jost, *Galerie statuaire, MM. Ohmacht, Grass et Friedrich, op. cit.*, p. 9.
[422] Vallastre part à Strasbourg avec son fils Jean pour œuvrer à la cathédrale de Strasbourg qui a subi les dommages de la Révolution. Ce fils meurt très jeune, après avoir également œuvré dans les ateliers de l'Œuvre Notre-Dame, *cf.* HERTRICH Élisa, « Une famille de sculpteurs, les Sichler-Vallastre », *Annuaire des Amis de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat*, 1976, p. 21, et Lettre de Spindler, relative à la nomination de Vallastre, AVES., 3OND. ???
[423] AVES., 3OND, 462, 1816-1818 : Engagement du sculpteur Vallastre en remplacement du sculpteur Malade, 7fr, et GAPP Jules, « Jean Vallastre sculpteur à la cathédrale de Strasbourg (1818-1833) », *op. cit.*, p. 4.

religieux et à la restauration. Il aurait également pu se former dans l'école d'art créée par Vallastre à Strasbourg au Faubourg-de-Pierre[424], où sont enseignés le dessin et le modelage, mais il n'en fait rien. En effet si Grass veut devenir un artiste, et il semble avoir toutes les dispositions nécessaires, il doit les développer auprès d'un maître reconnu. Et, en ce début du XIX^{e} siècle, il faut produire des œuvres d'inspiration antique, avec des thèmes puisés dans la mythologie gréco-romaine, plutôt que dans l'art chrétien et gothique de surcroît.

Tout au long de sa carrière, notre artiste reste attaché au style néoclassique qui est celui de sa formation au point que, comme le fait remarquer Mme Monique Fuchs, il ne cherche jamais à innover, restant fidèle au style en vigueur lors de la première moitié du XIX^{e} siècle[425]. « C'est dans la personne de M. Grass, écrit Jost Garand, que nous saluons le continuateur des travaux d'Ohmacht, le représentant en Alsace de cette belle statuaire, à laquelle le jeune pâtre de Duningen avait rendu son lustre primitif »[426]. Plusieurs notices nous informent en effet que Grass a beaucoup de « vénération et de piété[427] » pour son premier maître, et qu'il garde de l'estime pour son art toute sa vie. Ces notices s'accordent également sur son respect et son « amour pour les œuvres de l'art grec, dont il ne parlait jamais qu'avec une émotion qui prouvait non seulement sa grande sensibilité, mais le sentiment profond qu'il avait du Beau.[428] ». Néanmoins son attachement à l'art grec et à celui d'Ohmacht qui s'en inspire ne l'empêche pas de s'émanciper sensiblement de ses maîtres, notamment dans ses sculptures de portraits, en buste et en médaillon, qui subissent l'influence romantique de ses congénères.

3. *Paris : l'atelier de Bosio et l'École des Beaux-arts (1822-1829)*

Après cinq années de formation auprès d'Ohmacht, Grass a besoin de parfaire son art auprès de grands maîtres parisiens. Il s'oriente tout naturellement vers l'École

[424] HERTRICH Élisa, « Une famille de sculpteurs, les Sichler-Vallastre », *Annuaire des Amis de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat*, 1976, p. 22.
[425] FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié : Philippe Grass (1801-1876) », in *Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Molsheim et Environs*, 1981, p. 169.
[426] GARAND Jost, *Galerie statuaire, MM. Ohmacht, Grass et Friedrich, op. cit.*, p. 9.
[427] Voir par exemple FISCHBACH Gustave, *op. cit*., p. 5.
[428] Discours funèbre prévu par Hugueny, (Nécrologie alsacienne), *cf.* Dossier de coupures de journaux sur Philippe Grass, publié dans le *Journal d'Alsace* du 16 avril 1876

des Beaux-Arts de Paris, où, au-delà des modèles de l'antiquité gréco-romaine, on peut travailler d'après des modèles vivants[429]. Il se rend à Paris en 1822, et, vu que l'École ne dispense qu'un enseignement théorique avec une pratique contraignante du dessin[430] rythmés par des concours, il va travailler dans l'atelier du sculpteur monégasque, le baron François Joseph Bosio (Monaco, 1768 – Paris, 1845), afin de s'exercer à la pratique de l'art statuaire. Par ailleurs, pour pouvoir intégrer l'École des Beaux-Arts sans passer de concours[431], il faut faire partie d'un atelier privé reconnu[432] et être recommandé par le patron, notamment s'il est membre de l'Institut.

Bosio, sculpteur néoclassique, incarne l'esthétique néo-canovienne[433], au point qu'il est surnommé le Canova monégasque. Il est élève d'Augustin Pajou (1730-1809), avant de rejoindre l'Italie où il perfectionne son art pendant plusieurs années. Il y rencontre le sculpteur Lorenzo Bartolini[434] (1777-1850) qui lui ouvre des portes en le présentant à Vivant Denon (1747-1825). Ce n'est qu'en 1808, à quarante ans, qu'il s'établit à Paris où il devient « membre de l'Institut, professeur de l'École royale des Beaux-Arts, premier sculpteur du Roi, officier de la Légion d'Honneur, Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel. Comme Ingres, Paul Delaroche et Horace Vernet, il occupe un atelier dans les bâtiments de l'Institut[435] ». Il est également membre du jury des Salons. Il forme de nombreux artistes renommés et

[429] FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 11.
[430] MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, éd. Fayard/Pluriel, Paris, 2012, p. 27.
[431] *Ibid*., p. 26.
[432] Un plus d'avoir un atelier privé où il forme les jeunes sculpteurs, Bosio est professeur de l'École des Beaux-Arts, depuis le 12 mars 1817. À l'époque où Grass travaille dans l'atelier de Bosio, celui-ci est le seul, avec l'atelier de Cartellier, à obtenir des lauréats au concours de Rome (à l'exception de Pradier, 1813, et Ramey, 1815) - auquel Grass échoue en 1928. Le nombre de lauréats contribue à la réputation de l'atelier. Celui de Cartellier compte 11 lauréats de 1812 à 1829, et celui de Bosio 4 lauréats (Jacquot, 1820 ; Duret, 1823 ; Desprez, 1825 ; Dantan, 1828 ; De Bay, 1829), *cf*. LE NORMAND ROMAIN, Antoinette, « les écoles » et « les ateliers privés », *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986, p. 28-41.
[433] BOURGUET-VIC Monique*, James Pradier, un sculpteur néoclassique ?,* 2010*,* p. 2,in *Forum Pradier*. URL : https://www.jamespradier.com/Texts/Pradier_MBourguet.php.
[434] Bartolini fait ses débuts à Florence dans l'entreprise des frères Giuseppe et Pietro Pisani, puis chez le sculpteur Barthélémy Corneille (1760-1805) à Volterra. En 1797 il se rend à Paris, fréquente l'atelier du peintre Jacques-Louis David (1748-1825) et celui du sculpteur François-Frédéric Lemot (1771-1827). Après avoir remporté le deuxième grand prix de l'Académie, en 1803, il travaille à la colonne érigée place Vendôme (1806-1810), pour laquelle il réalise le bas-relief de la *Bataille d'Austerlitz*. Il réalise également un buste colossal de Napoléon pour le portail du Louvre, et de nombreuses petites pièces pour Vivant Denon. En 1839 il est nommé professeur de l'Académie des Beaux-Arts de Florence.
[435] BARBARIN L.*, Étude sur Bosio, sa vie et son œuvre*, imprimerie de Monaco 1910. p. 38.

moins renommés, comme les frères Dantan[436], Barye[437], Duseigneur, Etex[438], Brion, Duret, Marochetti, Raggi, Colin, De Bay, Gechter, Elshoecht et également Desprez, qui est probablement le premier sculpteur à donner des restitutions crédibles de la statuaire du XIII^{e} siècle[439], à Saint-Germain-l'Auxerrois. Le statuaire alsacien André Friedrich passe également dans son atelier en 1821, et à l'École des Beaux-Arts[440] où il ne reste que neuf mois avant de se rendre à Rome. En fait, lorsque Grass va travailler dans l'atelier de Bosio, ce dernier est, « d'après l'opinion générale, le premier sculpteur français de l'époque »[441]. Bosio continue, après Ohmacht, à lui transmettre l'attrait pour l'idéalisation dans la sculpture, le désir de ne retirer de la nature que le beau. Bosio à l'instar de Canova, a tendance à adoucir ses œuvres, exprimant plus la tendresse et la grâce que la puissance. C'est ce que nous retrouvons dans les créations de notre statuaire alsacien, comme l'exprime Laugel : « L'œuvre de Grass est empreinte de délicatesse et de sentiment, plutôt que de force ; elle est toute pleine de cette langueur un peu fade qui caractérisait l'art de 1830, et peu d'artistes ont été plus que Grass pénétrés de l'esprit de leur temps ; c'est à ce titre surtout qu'il reste intéressant. Même quand il voulait être énergique, comme dans son *Prisonnier de Chillon*, dans ses *Fils de Niobé*, dans son *Penseur*, Grass était tendre et sentimental, et la note dominante de son idéal était la sensibilité chère à Rousseau, […]. L'ouvrage le plus vraiment

[436] Antoine-Laurent Dantan, dit Dantan l'aîné (1798-1878), entre à l'École des Beaux-Arts de Paris et suit les cours de Bosio à partir de 1816, jusqu'à ce qu'il soit récompensé par le prix de Rome en 1828. Son frère, Jean-Pierre Dantan, dit Dantan le jeune (1800-1869), entre à l'École des Beaux-Arts et dans l'atelier de Bosio le 6 avril 1823, commence déjà à exposer au Salon de 1827 et obtient une médaille de 2nde classe en 1831. Il se spécialise dans la caricature, *cf. Dantan jeune. Caricatures et portraits de la société romantique*, Collections du Musée Carnavalet, Paris-Musée, 1989, p. 26-31, et BARIDON Laurent, « Jean-Pierre Dantan, le caricaturiste de la statuomanie », in *Ridiculosa* n° 13 – sculptures et caricatures, Brest, UBO, 2006, p. 127-143.

[437] Antoine-Louis Barye est inscrit à l'École des Beaux-Arts le 7 juillet 1818, sur la recommandation de Bosio. Il tente chaque année sans succès, de 1820 à 1823, le concours du Prix de Rome de sculpture. Après quoi il renonce au cursus académique, *cf.* BRUGEROLLES Emmanuelle, « Barye à l'École des Beaux-Arts et au Muséum », in *Antoine-Louis Barye « Le Michel-Ange de la ménagerie »*, BRUGEROLLES Emmanuelle (dir.), Carnets d'études 28, Beaux-Art de Paris éditions, 2014, p. 17. Grass et Barye ne se sont donc pas côtoyés longtemps à l'École des Beaux-Arts et dans l'atelier de Bosio.

[438] Antoine Etex entre dans l'atelier de Bosio en 1823, puis rejoint celui de Charles Dupaty, où il travaille au côté de Pierre-Charles Simart. Par la suite, il prend pour seul maître James Pradier, sensible à son talent. Etex se forme également au dessin dans l'atelier d'Ingres. *Cf.* MANGEANT P. E., *Antoine Etex, peintre, sculpteur et architecte*, éd. Plon, 1894, p. 6-7.

[439] LAPAIRE Claude, *Renouveau médiéval et sculpture romantique. Le retour du Moyen Âge dans la sculpture européenne entre 1750 et 1900*, éd. mare & martin, 2017, p. 248.

[440] Présenté le 2 janvier 1821, *cf.* LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIX^{e} siècle*, T. II., D.-F., *op. cit*., p. 422.

[441] C'est du moins ce qu'écrivit Stendhal en 1824, *cf.* STENDHAL, *Salons*, éd. Gallimard, Le Promeneur, 2002, p. 144.

viril de Grass esson Kléber, et l'on chercherait en vain dans une autre de ses statues la fermeté et la force qu'il a mises dans celle-ci.[442] »

L'environnement de l'atelier de Bosio, dans lequel Grass se forme – proche de l'École des Beaux-Arts, du musée du Louvre situé juste de l'autre coté de la Seine, de la Sainte-Chapelle et à seulement seize minutes à pied de Notre-Dame – ne peut que favoriser l'inspiration de notre statuaire.

Pourtant nous ne connaissons presque plus aucune des œuvres qu'il façonne pendant sa formation. Nous savons toutefois qu'il fait un haut-relief en plâtre, *Tarquin l'ancien tué par les frères Marcius* (fig. 382, cat. 339), qui lui vaut le Prix du Concours de Composition, en 1825[443]. À cela s'ajoute probablement un bas-relief en bois, conservé dans une collection particulière, qui représente *Pâris et Hélène* –vraisemblablement une sculpture réalisée lors d'un concours pendant sa formation aux Beaux-Arts, comme l'indique Laurent Gilbert[444]. Mais il paraît évident que Grass, comme les autres élèves de Bosio, aide le maître dans la réalisation de ses commandes publiques durant cette période.

- Les concours préparés à l'école des Beaux-arts[445]

Le 4 octobre 1822, Grass est présenté à l'École des Beaux-Arts par Bosio, sous le n° 777[446]. Durant sa formation, il est amené à participer à plusieurs concours organisés par l'École, parmi lesquels figure le fameux Grand Prix de Sculpture qui permet aux artistes qui le remporte d'être pensionnaire de la Villa Médicis à Rome pendant plusieurs années, mais qu'il n'a malheureusement pas remporté.

---

[442] LAUGEL Anselme, *op. cit.,* p. 96.
[443] GILBERT Laurent, *Philippe Grass, sculpteur (Wolxheim 1801 - Strasbourg 1876)*, Université Marc-Bloch de Strasbourg, Mémoire de Maîtrise d'histoire de l'art, année 1999-2000, dirigé par Mme Christine Peltre, p. 16, et *Jacques DECASO Visual Archives*, School of Art & Art History, Collège of Liberal Arts & Sciences, The University of Lowa. URL : https://ovm.art.uiowa.edu/decaso/search?keywords=Kirstein
[444] GILBERT Laurent, *Philippe Grass, sculpteur (Wolxheim 1801 - Strasbourg 1876)*, *op. cit*., p. 16.
[445] Nous reprenons la liste établie dans *ibid*.
[446] CHAPPEY F., *Histoire de l'enseignement de la sculpture à l'École des Beaux-Arts au XIX^e siècle : Les concours de compositions et de figures modelées (1816-1863)*. Doctorat Paris-IV. B. Foucart 1992-93. Cité dans GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 16.

– **5 octobre 1822** : admis 20e élève sculpteur au concours des places à l' « École du Modèle » pour le semestre d'hiver.

– **9 novembre 1822** : admis 12e élève sculpteur au concours des places à la « salle de la Bosse » pour le semestre d'hiver.

– **7 avril 1823 :** admis 6e élève au concours des places de la « salle du Modèle » pour le semestre d'été.

- **12 mai 1823 :** admis 6e élève au concours des places à la « salle de la Bosse » pour le semestre d'été.
- **18 octobre 1823 :** admis 7e élève au concours des places de la « salle du Modèle » pour le semestre d'hiver.
- **27 décembre 1823 :** Obtention de la seconde Troisième médaille au « concours d'émulation » du quatrième trimestre.
- **13 mars 1824 :** admis 13e élève[447] au second essai du concours du « Grand Prix de Sculpture », après le jugement du 1er essai.
- **5 mars 1825 :** obtention du « Prix du concours de Composition », avec son *Tarquin l'ancien tué par les frères Marcius,* bas-relief en plâtre.
- **22 avril 1826 :** admis 6e au second essai du concours du « Grand Prix de Sculpture », après jugement du 1er essai.
- **17 mai 1828 :** admis 13e au second essai du concours du « Grand Prix de Sculpture », après jugement du 1er essai.

[447] Sur la liste du 13 mars 1824, signée par Dupaty, Bosio et Cartelier, le nom de Chaponnière figure en treizième place, mais il est rayé et remplacé par celui de Grass. Chaponnière est alors placé à la quinzième place, *cf*. RHODES Luba, *« Un romantisme mitigé ». La vie et l'œuvre du sculpteur Chaponnière (1801-1835), op. cit*., p. 54 et note 53.

II. L'homme, sa culture et ses fréquentations

1. Sa physionomie et son caractère

Philippe Grass, à l'instar de nombreux artistes du XIX^e^ siècle[448], reste célibataire sa vie entière, préférant se consacrer entièrement à son art, la sculpture étant pour lui un vrai sacerdoce, une profession de foi[449]. Une jeune Strasbourgeoise est pourtant tombée sous son charme, Amélie Weiler (1822-1895), qui rapporte ses rencontres avec l'artiste dans son journal intime[450]. Parmi de nombreuses anecdotes, elle raconte avoir souvent aperçu Grass au Théâtre place Broglie, qu'il fréquente assidûment ; à cette époque le statuaire serait domicilié rue Brulée[451], à proximité de la place Broglie. La jeune femme donne plusieurs descriptions du statuaire, qu'elle surnomme « mon hérisson »[452] à cause de ses cheveux et sa barbe à moitié gris à moitié noir. Il nous semble intéressant de les retranscrire ici pour constituer un portrait, certes subjectif, de l'artiste à cette époque. Amélie Weiler décrit, par exemple, une scène qui se déroule le mercredi 21 décembre 1853, au Théâtre Municipal : « La salle était passablement froide ce soir ; monsieur Grass garda son manteau. C'était bien lui : toujours cet air de nonchalance, toujours ce visage de marbre, cette chevelure taillée comme celle des rois dont les statues ornent le fronton de la cathédrale, toujours cette barbe qui, d'année en année, devient plus grisonnante et cet anneau d'or au quatrième doigt. Mais ce soir, le statuaire ne fut point immobile comme l'une de ses statues sorties de ses mains ; il s'anima, il causa, il rit. […] il n'adressait jamais la parole à qui que ce fût […] elle ne le voyait jamais sourire, [...] les autres le saluaient avec un sentiment d'épouvante comme un être abstrait que l'on ose tirer de ses méditations, mais [...] ce soir, ils lui faisaient tous les frais et [...] en un mot, monsieur Grass était fou de bonheur »[453].

Auparavant, le 17 août 1851, elle le décrit ainsi : « Ce soir-là, il avait fait des frais de toilette extraordinaires : un gilet blanc et long à la mode nouvelle, ses sous-

[448] MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 269-272, et HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, éd. Gallimard, 2005, p. 110-113.
[449] SITTLER Lucien, *Hommes Illustres d'Alsace*, Wettolsheim, éd. Mars et Mercure, 1976, p. 22.
[450] Publié en 1994, par les éditions de la Nuée Bleue.
[451] *Cf.* WEILER Amélie, *op. cit.*, p. 474.
[452] *Ibid.*, p. 299.
[453] *Ibid.*, p.363.

pieds rococo et comme rivés à ses éternelles bottes de cuir et à ses talons étaient remplacés par des brodequins légers […]. Il est vrai que les cheveux et la barbe de mon inconnu [Grass] sont d'une étrange nature et d'un singulier mélange et que le surnom de hérisson duquel il lui [sa sœur Emma] a plus de le baptiser ne paraîtrait peut-être pas hors ligne à tout autre qu'à un cœur épris. […]. Sa barbe chatoyante de gris et de noir ne m'empêcherait pas de monter dans sa voiture s'il en a et d'y étaler mes grâces[454] ». Le 4 juillet 1852, elle décrit son accoutrement, pensant qu'il s'est bien habillé pour elle : […] : « C'était un pantalon à grand carreaux comme n'en portent que les lions[455], un long gilet clair et un col de chemise d'une blancheur éblouissante rabattu à la jeune homme. La canne de l'année dernière, qui servait d'appui, a disparu ; sur cette canne se posait une main à la teinte cuivrée : la teinte de bistre a disparu comme la canne, il n'y a qu'une main blanche assez bien formée qui tient constamment et admirablement un cigare et qui, si elle est libre un instant, quand le cigare est au bout, glisse et remonte le long d'une chaîne. Au quatrième doigt est un anneau d'or, mais qui me fait plutôt l'effet d'une bague à chiffre que d'une alliance. Pourtant, je ne puis constater les faits. Cette pantomime muette qui touche la chaîne tout en montrant l'anneau signifierait-elle peut-être : ″Je suis lié″ ? Effrayante question pour une femme qui se leurre d'espérance[456] ».

Le 17 décembre 1853, elle se montre à la recherche de Grass, rue du Dôme : « Elle [Amélie Weiler] cherche sous un chapeau d'homme des traits fins et pâles, une barbe grisonnante et, quand le dieu des amours malheureux la prend en pitié et laisse tomber de sa corne d'abondance un grain de bonheur, quand elle a aperçu le visage du sculpteur, elle tressaille de joie. Elle regagne son foyer à pas rapide, et tout le soir, son imagination est occupée de cette apparition hâtive comme un tableau de fantasmagorie. Cette coupable, inutile de la nommer, on la devine ; le sculpteur, je l'ai dit ! Je l'ai vu deux fois dans l'espace de dix jours[457] ».

Le 30 janvier 1854, elle écrit : « […]. Toutes ses pantomimes, toutes ses manières et ses manœuvres pleines de malice [à l'égard d'Amélie Weiler] me font supposer que c'est un homme à bonnes fortunes et qui a la routine des aventures galantes. Sous cette enveloppe de vieillard, sous ces cheveux gris, sous ce pâle visage qui

[454] *Ibid.,* p. 299.
[455] Les lions désignent au XIX^e^ siècle des personnes qui portent un costume élégant et raffiné.
[456] WEILER Amélie, *op. cit.,* p. 324.
[457] *Ibid.,* p. 361.

conserve néanmoins des traces d'une ancienne beauté, sous ce corps qui parfois me semble de glace bat un cœur chaud, sensible encore à l'amour. Est-ce aux pieds d'une reine de théâtre qu'il exprime ses feux ?[458] ». Le 25 mai elle écrit des informations rapportées par son beau-frère, qui dit avoir entendu que « Monsieur Grass, le sculpteur » a inspiré une passion à une demoiselle Ehrhardt de Schilick[459]. Il reste pourtant célibataire ?

Le 7 juillet 1854, elle l'a rencontré. Chassée du parc des Contades à cause d'une forte pluie, elle prend le trottoir du Broglie, accompagnée de sa sœur Emma et de son beau-frère, passe devant le café Adam et là : « O surprise, ô bonheur ! je vis monsieur Grass rajeuni, embelli et engraissé, couleur de rose, en compagnie de deux hommes que je ne connaissais pas. […]. Je lui [à son beau-frère] expliquai la place qu'occupait le statuaire. Nous passâmes : c'était bien lui. Un moment je crus qu'il m'avait reconnue tant ses yeux noirs perçaient à travers la balustrade qui entoure le café. […]. Je l'ai vu, c'était tout ce qu'il me fallait[460] ».
Enfin, le 23 juillet, elle note que son beau-frère lui à dit de Grass : « il y a dans cette figure quelque chose d'infernal, de Bertram, de Méphistophélès ; cet homme est votre mauvais génie qui vous conduira au mal ». Elle poursuit : « Ne l'ai-je pas dit cent fois moi-même quand je voyais ses yeux noirs attachés à mon visage, quand à la nuit tombante il suivait mes pas, que cet homme me fait l'effet d'un démon guettant sa victoire[461] ». Elle rapporte ensuite une description de Grass faite par un certain monsieur Brandhoffer, qui l'a aperçu au café Adam en train de discuter avec un autre homme : « Teint espagnol, yeux très vifs, pas de type alsacien du tout, air noble, bien plus jeune que je ne le pensais[462] ». Le lendemain elle le croise à nouveau, toujours en compagnie de sa sœur et son beau-frère : « […]. Il tenait sa canne aussi négligemment que ses pieds et mon beau-frère partit d'un éclat de rire en disant que s'il tenait bien le cigare, il tenait furieusement mal la canne et qu'il faisait meilleur effet assis ». Elle consigne également un message que lui laisse son beau-frère, le jour suivant, au sujet de Grass : « Hérisson me rappelle le brigand calabrais fumant sa cigarette appuyé sur

[458] *Ibid.,* p. 369.
[459] *Ibid.,* p. 372.
[460] *Ibid.*
[461] *Ibid.,* p. 373.
[462] *Ibid.*

son espingole, mais pour Dieu, qu'il reste appuyé sans marcher ![463] ». Quelques jours plus tard, le mari de sa sœur a vu Grass au-delà de la porte d'Austerlitz : « yeux noirs et perçant, teint brun, cheveux noirs entremêlés de gris, cigare brûlant comme si c'était un charbon, canne mal tenue, pieds paresseux, chapeau mal brossé, pantalon mal fait, chaussures de même[464] ».

Le 7 août nouveau portrait : « Sa toilette était des plus soignées, quoique son tailleur l'habille parfois mal : il portait un paletot d'automne couleur souris à col de moire, un pantalon gris, des bottes brillantes. L'habit boutonné ne laissait voir que dessous la cravate une chemise fine de la plus éblouissante blancheur. Comme d'ordinaire, son chapeau était posé avec grâce sur ses magnifiques cheveux noirs parsemés de gris et bouclés avec soin, sa canne fidèle d'une main, le cigare de l'autre qu'il jeta après m'avoir aperçue[465] ».

2. Portraits photographiques

Avant la photographie, il existe déjà des portraits d'artistes en peinture. Autour de 1830, l'artiste est généralement représenté dans une pièce sombre, assis sur un fauteuil, à l'instar du *Philosophe en méditation* de Rembrandt[466]. Il s'agissait de figurer le génie méditant dans son atelier[467], et de rendre « visible l'activité intérieure de l'artiste romantique »[468]. C'est donc également la conception intériorisée de l'œuvre de génie qui est représentée, dans la perspective énoncée par Girodet dans ses *Considérations sur le génie particulier à la peinture et à la poésie* : « L'excitation, que réveille en lui la surabondance des puissances créatrices qu'il ne peut laisser oisives et dont il ne peut contenir la fougue, l'agite en tous sens, le concentre et l'absorbe enfin tout entier dans de profondes méditations. Un monde intellectuel remplace, dans sa pensée, le monde matériel qui s'éclipse à ses yeux. C'est en lui-même qu'il poursuit, sans cesse, ces types de beautés idéales dont la nature lui avait, il est vrai, révélé les premières traces, mais dont son imagination et son jugement peuvent seuls lui faire trouver la perfection.

[463] *Ibid.*
[464] *Ibid.*
[465] *Ibid.,* p. 375.
[466] LAUGÉE Thierry, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, éd. PUPS, 2016, p. 278-279.
[467] *Ibid.,* p. 281.
[468] *Ibid.,* p. 274.

Il en saisit, il en combine, il en étend les rapports, il invente réellement : c'est l'instant de la création, et il se passionne pour ce qu'il crée. Comme la vague qui se gonfle, comme la flamme qui s'allume, sa passion exaspérée s'accroît rapidement et par les succès et par les obstacles ; la lumière jaillit de ces grands chocs, et le chef-d'œuvre du génie est enfanté[469] ».

Cependant, l'atelier du sculpteur se prête moins que celui du peintre à fonctionner comme « lieu social », comme une sorte de salon, en raison de l'encombrement et de la poussière générée par les matériaux utilisés par le sculpteur. Ainsi les représentations peintes des ateliers de sculpteurs semblent assez rares sous la Restauration et le Second Empire[470]. Il n'y en a guère davantage sous la Monarchie de Juillet. Les seuls ateliers qui atteignent une réelle renommée en France, avant celui de Rodin, sont ceux de Canova et de Thorvaldsen[471]. On connaît toutefois le portrait de Houdon dans son atelier, qui consacre l'image du maître[472]. Il est en effet représenté en train de corriger l'épreuve d'un élève, d'après modèle vivant, tandis que d'autres élèves dessinent le même modèle. Beaucoup d'œuvres de Houdon figurent sur cette toile, dont de nombreux portraits en buste disposés sur des étagères ; parmi les grandes figures, on reconnaît son écorché, derrière lui le buste du comte de Cagliostro, et son Voltaire assis sur un fauteuil.

En fait les portraits de sculpteurs dans leur atelier se développent avec la photographie, suivant des codes précis, c'est-à-dire des conventions d'attitude et/ou vestimentaires[473]. Le sculpteur veut laisser à la postérité une « image à la fois ressemblante et idéale »[474], à l'image des portraits qu'il produit en buste ou en médaillon. Le sculpteur est photographié soit uniquement en portrait, ou avec les outils à la main, et une ou plusieurs de ses créations ; ce type de photographie est pris soit dans l'atelier de l'artiste soit dans le cabinet du photographe, qui arrange

[469] GIRODET-TRIOSON Anne-Louis « Considérations sur le génie particulier à la peinture et à la poésie », dans *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, suivies de sa correspondance ; précédés d'une notice historique*, éd. Pierre-Alexandre Coupin, Bruxelles, Delemer, 1829, t. II, p. 116, cité dans LAUGÉE Thierry, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, *op. cit.*, p. 274.

[470] DUREY Philippe, « L'atelier du sculpteur vu par les peintres », *La sculpture française du XIXe siècle, op. cit.*, p. 4.

[471] *Ibid.* p. 4.

[472] *Ibid.*

[473] PINET Hélène, « L'atelier du sculpteur vu par les photographes », *La sculpture française du XIXe siècle, op. cit.*, p. 10.

[474] *Ibid.*

le décor en fonction. D'autres fois, le sculpteur est photographié dans son atelier, avec un plan plus large sur son environnement de travail, et entouré de plusieurs de ses œuvres.

Mais le statuaire est le plus souvent représenté seul dans son atelier, comme un artiste génial, concepteur et réalisateur de son œuvre dans sa totalité. Ainsi les aides, que ce soient les praticiens qui permettent à l'artiste de produire des sculptures en pierre ou les mouleurs qui constituent les plâtres, ne sont généralement pas visibles sur les représentations d'ateliers aux XVII^{e}I et XIX^{e} siècles. Cela permet de nourrir le mythe du sculpteur produisant seul l'ensemble de ses créations, façonnant le marbre pour lui donner vie en se basant peut-être sur des modèles préalablement établis par ses soins. Ce n'est que dans le dernier quart du XIX^{e} siècle, notamment avec Carrier-Beleuse, Bourdelle et Rodin, que les artistes sont photographiés dans leur atelier avec leurs aides. Nous regrettons d'ailleurs qu'aucune photographie de Grass dans son atelier, avec Stienne et Werling, n'ait été prise ; cela aurait notamment permis de mettre un visage sur les deux derniers sculpteurs. De même, nous n'avons aucune représentation d'André Friedrich avec ses aides, ni même de mention de ses praticiens, comme s'il avait façonné seul ses nombreuses statues monumentales en grès.

En revanche, Philippe Grass est photographié au moins à quatre reprises. Il est également assez frappant de voir que les photographies de l'artiste dans son atelier, outre son simple portrait, le montrent en présence de l'esquisse de son *Icare*, œuvre de jeunesse, alors qu'il doit avoir une soixantaine d'années. L'une des deux photographies est d'ailleurs tout à fait conventionnelle - en effet, Grass y est présenté dans un décor probablement mis en place par le photographe (fig. 1). Il est assis sur une jolie chaise, dans de beaux habits, prenant appui sur une table où est posé le modèle en plâtre de son *Icare*, avec sa massette et un ciseau de sculpteur. Il replie son bras droit vers la hanche, avec le point fermé, un peu comme les photographies des statuaires François Jouffroy[475] et Jean-Baptiste Carpeaux[476], réalisées respectivement par Adam-Salomon en 1865 et Eugène

[475] Le statuaire François Jouffroy (1806-1882) a eu notamment pour élève le sculpteur alsacien Jean-Désiré Ringel d'Illzach (1849-1916). Ce dernier poursuivra sa formation auprès d'Alexandre Falguière (1831-1900), qui avait été auparavant également élève de Jouffroy et du maître de Rodin, Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887).

[476] Il existe bien d'autres photographies de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875). Mais nous pensons

Disdéri en 1875. À l'instar des portraits romantiques, Grass est sérieux et porte vers l'horizon son regard, fixe et perpendiculaire au corps : « la méditation rendue visible par ce regard absent est une méditation qui ne se rapporte à aucun élément extérieur, la vision en miroir, le réflectif »[477]. Il s'agit donc bien d'une représentation à la fois ressemblante et idéale. Ainsi que le préconise le photographe Disdéri, il s'agit de rechercher « la pose caractéristique, celle qui exprime non pas tel ou tel moment mais tous les moments, l'individu tout entier »[478]. Il faut donc confondre l'homme avec l'ensemble de ses actes.
La deuxième photographie de Grass (fig. 2), prise au même moment, nous présente l'artiste avec le même vêtement, cette fois-ci debout et de profil, sans le couvre-chef à l'orientale de sculpteur, qui rappelle le fez[479], qu'il porte sur la photographie précédente. À nouveau il est devant son *Icare*, avec ses outils et un livre, prend appui sur sa hanche avec la main droite et porte son regard vers l'horizon. Le cadre de la photographie coupe ses jambes au niveau des genoux.

À titre de comparaison, la photographie de Friedrich que nous connaissons suit les mêmes codes. Le statuaire, debout à coté d'une table sur laquelle il s'appuie, porte également son regard au loin, dans une autre direction que celle de l'objectif ; sur la table figurent les esquisses en plâtre de son *Erwin* et de son allégorie de *la ville de Ribeauvillé*, d'où il est originaire ; il tient son maillet dans la main droite appuyée sur la table, et porte autour du cou sa fameuse pipe qui descend jusqu'au nombril. Les deux artistes, Grass et Friedrich, prennent la pose devant leurs œuvres achevées, alors qu'ils auraient pu être représentés au travail. La différence fondamentale entre la photographie de Grass et celle de Friedrich est que ce dernier ne porte pas de beaux habits pour l'occasion. Il est vêtu en effet

---

à une photographie de Carpeaux datant de 1875, où on le voit dans sa tenue de sculpteur avec son couvre-chef, prenant appui sur sa main droite avec un air pensif, mais, il regarde droit dans l'objectif, avec un air grave et sérieux. Il existe par ailleurs une représentation peinte de l'artiste dans son atelier par Bruno Chérier en 1875, où il regarde également le spectateur avec son regard perçant. Assis sur une caisse à outils en bois, les jambes croisées, il tient sa massette dans une main et un ciseau dans l'autre. Devant lui, sur une table est posée l'esquisse de la *Danse* pour l'Opéra Garnier, avec un livret ouvert et une plume lui permettant de prendre des notes ou de transcrire ses idées. Le sculpteur semble porter cette fois des habits civils. Voir par exemple POLETI Michel, *Jean-Baptiste Carpeaux. L'homme qui faisait danser les pierres*, Gourcuff Gradenigo éditions, Montreuil, 2012. Enfin, nous connaissons encore l'*Apothéose de Carpeaux*, du peintre et graveur Louis Monziès, où l'on voit l'artiste mort, entouré de ses nombreuses créations qui s'animent.

[477] LAUGÉE Thierry, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, *op. cit*., p. 272.

[478] Cité dans PINET Hélène, « L'atelier du sculpteur vu par les photographes », *op. cit.*, p. 10.

[479] *Fez* en turc, *Φέσι* (*fési*) en grec et فاس (*fez*) ou طربوش (*tarbouche*) en arabe.

de son habit de sculpteur, c'est-à-dire de son tablier, ou plutôt de sa blouse portée par-dessus tailleur - néanmoins avec nœud de papillon. C'est donc davantage dans une posture d'ouvrier qu'il est montré, comme c'est le cas pour beaucoup d'autres sculpteurs, alors que Grass est plutôt rapproché de la classe bourgeoise[480]. Nous constatons au demeurant que les sculptures intégrées dans les photographies de Grass et Friedrich sont certainement les plus emblématiques, celles qu'ils estiment probablement emblématiser le mieux leur carrière artistique et leur personnalité. Nous devons cependant regretter de ne pas avoir de clichés de l'ensemble de leurs ateliers[481].

Il existe toutefois un dessin réalisé en 1846 par Ch. Kremer, qui donne sans nul doute un aperçu de l'atelier de Grass (fig. 6). On y voit, sur une étagère, le buste

[480] Il existe également un portrait peint du sculpteur de la cathédrale Jean-Etienne Malade, conservé par les descendants de la famille. Ce tableau représente dans une forme ovale le portrait en buste du statuaire, plutôt âgé, avec les cheveux gris, sans aucun attribut de sculpteur. Il est dans le goût du XVIII^{e} siècle, et Malade porte une tenue qui rappelle celle de la bourgeoisie du XVIII^{e} siècle. Un second tableau peint, conservé par la même famille, présente la femme de l'artiste. Nous n'avons, à ce jour, malheureusement, trouvé aucun portrait de Stienne et de Riedel, ce qui empêche de se faire une idée de leurs traits. En revanche, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve un médaillon, réalisé par Pierre Klein en 1928, représentant A. Klem vu de profil droit. Grâce à cela, nous avons pu l'identifier sur une photographie conservée par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, à côté d'un praticien. Nous avons fait publier cette photographie dans notre article « Les sculptures de la cathédrale de Strasbourg réalisée entre 1888 et 1930, ou la néogothisation du *Dom* ». Nous n'avons pas non plus de représentation de Vallastre, seule une petite description par David d'Angers peut aider à s'en faire une vague idée.

[481] Concernant la représentation de l'atelier de Friedrich, le musée des Beaux-arts de Strasbourg conserve également une huile sur toile d'August Wittmann, qui montre Friedrich tenant la pose dans son atelier. Le statuaire fumant la pipe, tenant son maillet dans la main droite qui prend appui sur un tasseau vide, fixe le spectateur d'un « air bourru », peut-être pour lui faire comprendre le caractère sérieux de la vie de sculpteur (*À qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, RECHT Roland et GEYER Marie-Jeanne (dir.), catalogue d'exposition, éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988, p. 207). Son atelier est en bois, à colombages, et il est entouré d'œuvres, d'un fainéant jonché au sol, et d'un grand compas d'épaisseur appuyé sur un grand bloc de grès qui vient juste d'être entamé. Parmi les œuvres qui l'entourent, sans doute en plâtre, nous reconnaissons notamment sa statue d'*Hora*, la déesse du temps, qui ornait autrefois une fontaine à Saverne, posée derrière lui sur un autre tasseau de sculpteur. Frédéric Kirstein est pour sa part représenté un peu différemment de ses deux compatriotes. Charles Winter le prend en photo probablement peu de temps avant sa mort, la photographie étant éditée l'année suivante, en 1866. Le statuaire est debout, mais la photographie est cadrée de sorte qu'on ne voit pas ses jambes. Il porte un costume noir avec une chemise blanche et un nœud de papillon. Il est sérieux, fixe l'objectif, et porte sa main droite au visage avec l'index relevé, suivant une représentation qui s'apparente à celle du mélancolique, ou peut-être davantage du penseur, étant donné que son bras plié vers le visage prend appui sur deux livres fermés. Il n'y a aucune de ses œuvres, ce qui pourrait le faire passer pour un lettré davantage que pour un artiste. Ce n'est donc pas une photographie de l'artiste dans son atelier, mais uniquement un portrait que nous avons de Kirstein.

d'*Erwin* qu'il a réalisé, ainsi que sa statue de *saint Barthélémy* pour la chapelle Saint-Laurent. Deux hommes, les bras croisés, semblent en pleine réflexion. L'un d'eux, assis sur un fainéant (tabouret à un pied, utilisé par les sculpteurs et tailleurs de pierre) et fumant la pipe, porte un béret et une blouse comme les sculpteurs ordinairement. Le deuxième, debout, avec la même blouse, tient le maillet du statuaire dans la main droite, il a une moustache, les cheveux détachés mi-long, et autour du cou le foulard que portent souvent les artistes. Il doit s'agir, selon toute vraisemblance, d'une représentation de Philippe Grass lui-même, en présence d'un sculpteur praticien, ou d'un autre artiste qui lui rend visite[482].

Par ailleurs, nous avons trouvé une carte de visite de Grass, avec son portrait en photographie (fig. 3), réalisée par Charles Winter en 1869, mais dont l'invention est de Disdéri[483]. La carte est datée et signée de la main de l'artiste : « P. Grass, 1869 ». L'artiste, dans un bel habit noir avec un nœud papillon, a ce caractère sérieux et sentencieux qu'il applique à ses nombreux portraits en buste, avec un regard intériorisé. Il a sa main droite dans son veston, à la manière de Napoléon Ier, et tient un mouchoir blanc. Remarquons qu'Eugène Delacroix adopte la même posture sur une photographie de Félix Nadar, en 1858 ; cependant Delacroix ne porte pas de mouchoir blanc, et c'est sa main gauche qui est dans son veston[484].

Une des peintures de sculpteur dans son atelier qui se rapproche le plus de l'intention de ces photographies, à la fin du XIX^{e} siècle, est peut-être celle de Frank Antoine Bail (1858-1924), représentant Geoffroy-Dechaume, le sculpteur de Notre-Dame de Paris. Celui-ci, en effet, figuré dans son atelier, entouré de moulages et de livres, est assis sur son bureau, plongé dans ses lectures. C'est un sculpteur philosophe que le peintre semble vouloir représenter[485].

---

[482] Régis J. Spiegler y voit deux sculpteurs praticiens dans la maison de l'Œuvre Notre-Dame, *cf.* J. SPIEGEL Régis, *Strasbourg romantique, au siècle des peintres et des écrivains voyageurs*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2010, p. 198.

[483] PINET Hélène, « L'atelier du sculpteur vu par les photographes »*, op. cit.*, p. 11.

[484] Photographie publiée notamment dans DUCROS François, « Aux limite du portrait photographique », *A qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, RECHT Roland et GEYER Marie-Jeanne (dir.), catalogue d'exposition, éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988, p. 45.

[485] LENFANT Carole, « Geoffroy-Dechaume dans son atelier du quai d'Anjou, par Franck Bail », *Dans l'intimité de l'atelier, Geoffroy-Dechaume (1816-1892) sculpteur romantique,* De FINANCE Laurence (dir.), éd. Honoré Clair, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Arles, 2013, p. 18-20.

Enfin, nous connaissons encore un portrait photographique de Grass (fig. 4), conservé au Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, qui le présente en buste dans son plus bel apparat avec un nœud papillon. L'artiste, qui semble avoir une soixantaine d'années, avec les cheveux mi-longs bien coiffés et la barbe grisonnante bien taillée, tourne lestement la tête vers sa droite avec le regard sérieux qu'il confère généralement à ses bustes en portraits.

3. Grass et le saint-simonisme

Grass à Paris s'est lié d'amitié avec plusieurs saint-simoniens, Souvestre, Saint-Germain, Suc, Roulin, Delasalle… et à l'instar de divers artistes et statuaires de son temps, il est, semble-t-il, marqué un temps par le saint-simonisme. Nous ne savons pas pour autant s'il y adhère foncièrement, mais il nous semble que la notion d'art social n'est pas ignorée par lui, bien au contraire. Dans cette perspective, il semble utile de rappeler certains aspects de cette doctrine et de ses variantes, pour percevoir ce qui pourrait avoir séduit notre statuaire et faire sens avec sa volonté artistique, notamment avec l'idée de Grass comme sculpteur spiritualiste du XIX^{e} siècle et avec la volonté de fusionner les contraires que nous pensons avoir perçue dans son art. Le saint-simonisme est un courant idéologique issu des concepts esthétiques et de la doctrine socio-économique et politique de Claude-Henri de Rouvroy de Saint-Simon (1760-1825). Ce dernier attribue à l'art et aux artistes, dans la société de son temps et dans sa transformation fondamentale (industrielle), une place capitale, liée à l'éducation esthétique et au rôle que peut jouer le sentiment. Même si la pensée de Grass, révélée par son art, ne semble pas rejoindre le positivisme d'un Auguste Comte[486] (1798-1857),

[486] La pensée de Saint-Simon devient le socle commun de conceptions très différentes, comme celle de la « doctrine de Saint-Simon » et le positivisme d'Auguste Comte, *cf.* PLÖTNER-LE-LAY Bärbel., « Émile Souvestre, un artiste saint-simonien au service de la poésie, du théâtre et du roman populaire » in *Emile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, actes du colloque de Morlaix, 3-4 février 2006, Saint-Thonan, 2007, p. 39. La doctrine fondée par Auguste Comte, le positivisme, a une double origine, celle des théories saint-simoniennes et celle des phrénologistes, notamment Charles Broussais. Cependant, Broussais acceptait une cause première de la nature, alors que l'auteur du positivisme voulait abolir toute idée de cause première. Auguste Comte souhaitait fonder, avec Saint-Simon, une société nouvelle sur les ruines de la société du Moyen Âge, « dont l'industrie serait la base, et le but unique la félicité sur cette terre ». Mais Comte n'a traité que la partie scientifique du système de Saint-Simon, qui donnait aussi un rôle important au sentiment, auquel il rapportait la religion. Sur ce terrain, Comte s'est éloigné de Saint-Simon, *cf.* RAVAISSON Félix, *La philosophie en France au XIXe siècle (1867), suivie du*

secrétaire de Saint-Simon, ni l'idée que le progrès industriel et le machinisme serait la condition du bonheur, de la liberté et de l'émancipation de l'humanité, même s'il est généralement qualifié d'artiste « spiritualiste » plutôt que matérialiste, nous pouvons imaginer qu'il doit être sensible, à l'instar de David d'Angers[487], à l'idée que l'artiste a une mission salvatrice dans la société, de prophète, de guide ou « de précepteur de l'humanité[488] ». L'idée de messianisme, ou de « mission providentielle » trouve par ailleurs son expression la plus complète en Joseph de Maistre (1753-1821), que doivent lire Saint-Simon, Comte et les saint-simoniens, en tirant toutes ses conséquences de cette phrase de *Soirée de Saint-Petersburg* publiée en 1821 : « Attendez que l'affinité naturelle de la religion et de la science les réunissent dans la tête d'un homme de génie ; l'apparition de cet homme ne saurait être éloigné, et peut-être même existe-t-il déjà. Celui-là sera fameux et mettra fin au XVIIIe siècle qui dure encore [489]». Un autre livre de Joseph de Maistre, *Du Pape* (1819), aurait également influencé les saint-simoniens[490]. Grass peut partager, en outre, avec Prosper Enfantin (1796-1864) qui transforme la « doctrine » saint-simonienne en véritable « religion », que le sentiment, dont l'artiste et le prêtre sont les plus purs représentants, a une fonction révélatrice. Que le sentiment, rival de la raison, modifie l'assise épistémologique de cette dernière, c'est-à-dire que le raisonnement inductif, *a posteriori*, est modifié avec la valorisation de la pensée déductive, *a priori*, ancrée dans le sentiment[491]. Il s'agit, pour Enfantin de trouver la synthèse entre le poète

---

Rapport sur le prix V. Cousin (le scepticisme dans l'Antiquité) (1884), Librairie Hachette & Cie, 4e édition, paris, 1895, p. 54.

[487] McWILLIAM Neil, « David d'Angers. La socialisation de l'exemplarité », dans *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, McWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine & RAMOS Julie (dir.), Presses Universitaires de Rennes – Institut National d'Histoire de l'Art, 2014, p. 97.

[488] Dans « Quelques réflexions sur la littérature et les Beaux-arts », *Le Producteur* 4, 1826, p. 204, P.-J.-B. Buchez écrivait : « Sentir le mal de son époque et l'exprimer, concevoir l'avenir, découvrir par inspiration ce que les sciences apprennent, et montrer au grand nombre cette voie de bonheur et d'immortalité, voilà ce qui appartient aux grands talents », cité dans McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),* traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, éd. Les presses du réel, Œuvres en sociétés, 2007, p. 83.

[489] Cité dans LEUILLIOT Paul, « Socialisme et religion en Alsace dans la première moitié du XIXe siècle : le docteur Paul Curie à Mulhouse », in *Archives de sociologie des religions*, n° 10, 1960, Socialisme et religion, p. 23.

[490] *Ibid*. L'auteur rappelle, au demeurant, que Joseph de Maistre était influencé, pour sa part, par Louis-Claude de Saint Martin, et ajoute que l'illuminisme et les « sources occultes » du romantisme ont perduré à travers la franc-maçonnerie à laquelle il était lié, « dans cette grande province mystique de Lyon à Strasbourg par le relais de Bâle », *ibid*.

[491] Mc WILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit.,* p. 79. Cela permettait de dire de Saint-Simon qu'il est « poète avant d'être savant », *ibid*.

et le savant[492], entre la révélation inspirée du sentiment et la recherche empirique de la science : « Enfantin, nous dit McWilliam, prévoit la synthèse ultime des deux facultés, la science prospérant grâce à l'exploration des modes inductifs du raisonnement, tandis que la religion et l'art atteignent à la connaissance quasi scientifique des émotions humaines[493] ». Le rôle du prêtre apparaît en effet également déterminant, car la foi met « les volontés individuelles en harmonie avec le but général, pour les faire concourir sympathiquement vers ce but[494] ». La fonction du prêtre et celle de l'artiste deviennent interchangeables aux yeux d'Enfantin et de certains saint-simoniens ; la mission de l'artiste étant, de manière très large et générique, comme l'écrit H. Carnot dans « Discours sur les beaux-arts » (publié dans *L'Organisateur* le 25 décembre 1830), d' « enrichir sa pensée d'une expression sympathique ; le cœur des autres hommes est son domaine ; il l'exploite en maître pour le profit de la société[495] ». L'artiste pouvait donc endosser un rôle éthique, et les saint-simoniens voulaient réconcilier le profane et le sacré, l'esprit et la matière, et bâtir un système de société où le prêtre et l'artiste se confondent : « la mission du poète, comme celle du prêtre, a toujours été d'entraîner les masses vers la réalisation de l'avenir qu'il chantait ou qu'il prêchait, dont ils étaient l'un et l'autre les plus puissants interprètes, parce qu'ils étaient les plus fortement animés : l'avenir confondra ces deux fonctions en une seule ; car la plus haute poésie sera en même temps la prédication la plus puissante[496] ». Cette relation étroite entre le prêtre et l'artiste montre l'association que les saint-simoniens font entre expression artistique et sensibilité accrue, l'expression artistique étant à leurs yeux un véhicule des impératifs moreaux et sociaux[497]. Ainsi l'artiste doit occuper une position d'intermédiaire entre le savant et l'industriel, et les saint-simoniens promettent aux artistes la notoriété et une grande influence auprès des classes populaires[498]. Le jeune enseignant et très bon

[492] Notons que pour le philosophe et saint-simonien Pierre Leroux, dans sa *Réfutation de l'éclectisme*, la synthèse de l'artiste et du savant donne le philosophe, *cf*. REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle. Pierre Leroux contre Victor Cousin*, éd. L'Harmattan, Paris, 2012, p. 222-235.
[493] Mc WILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit*., p. 79.
[494] *Ibid*., p. 80.
[495] Cité dans *ibid*., p. 81.
[496] Cité dans *ibid.,* p. 82.
[497] *Ibid*.
[498] *Ibid*., p. 84.

orateur, Émile Barrault (1799-1869), qui doit beaucoup à Victor Cousin[499] et a rejoint le mouvement en 1828, cherche le soutien des artistes et publie en 1830 un manifeste doctrinaire de 84 pages, *Aux artistes*, dans lequel il écrit : « Viennent, viennent donc à nous tous ceux dont le cœur sait aimer, et le front s'enflammer d'un nombre espérances ! Associons nos efforts pour entraîner l'humanité vers cet avenir ; unis entre nous, comme les cordes harmonieuses d'une même lyre. Commençons dès aujourd'hui ces hymnes saintes qui seront répétées par la postérité ; désormais les beaux-arts sont le culte, et l'artiste est le prêtre[500] ». De plus, Philippe Buchez (1796-1865) et Émile Barrault examinent l'influence des arts sur les pratiques sociales au cours de l'histoire, en usant de la notion de courants historiques opposés, repérés par Saint-Simon, qualifiés de *période organique* et *période critique*. Durant les périodes organiques religieuses, l'œuvre de l'artiste inspirée par le sentiment sert à « relier les cœurs et les esprits », alors que dans les périodes critiques irréligieuses le rationalisme prend le dessus, et s'ensuit une décadence des arts, comme ce serait le cas depuis la Renaissance. A leurs yeux les sociétés organiques par excellence sont l'art grec et son polythéisme ainsi que le christianisme du Moyen Âge, lequel fournit aux saint-simoniens le modèle idéal de l'artiste. L'architecture gothique est perçue comme l'accord parfait entre forme et signification. Barrault précise dans *Aux artistes* : « À la vue de ces édifices gothiques dont l'architecture hardie semble emporter jusqu'au ciel nos regard, nos vœux et nos espérances, pouvons-nous nous défendre d'une sorte de sainte ardeur ?[501] » Les saint-simoniens voient dans le gothique un style en harmonie avec son cadre social et religieux, et l'incarnation parfaite de la foi organique[502]. Ils distinguent dans ces deux sociétés organiques, la Grèce polythéiste et l'Europe au temps des cathédrales gothiques, une dichotomie entre esprit et matière, sentiment et raison, âme et corps qui doit se résoudre : « La vie, au Moyen Âge, n'était qu'une lutte perpétuelle entre l'âme et

[499] PLÖTNER-LE-LAY Bärbel., « Émile Souvestre, un artiste saint-simonien au service de la poésie, du théâtre et du roman populaire », dans *Emile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, Actes du colloque de Morlaix, 3-4 février 2006, Saint-Thonan, 2007, p. 45.
[500] BARRAULT Émile, *Aux artistes, du passé et de l'avenir des beaux-arts*, 1830, p. 84, cité dans McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit*., p. 85.
[501] BARRAULT Émile, *Aux artistes, du passé et de l'avenir des beaux-arts*, 1830, p. 17, cité dans *ibid*., p. 87.
[502] McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit*., p. 87.

le corps, l'esprit et la matière, l'esprit et la chair. Le corps, la matière, la chair, la richesse étaient choses viles, reprouvées, étaient le péché, étaient dévolus à Satan. La perfection chrétienne consistait à dompter la matière, à maîtriser la chair, à dégager le plus possible l'âme de ses liens avec le corps[503] ». De manière analogue, le matérialisme polythéiste et la spiritualité chrétienne, c'est-à-dire la raison et le sentiment, doivent abolir leur opposition : « L'UNION de l'*esprit* et de la *matière* » doivent déboucher sur « L'HARMONIE qui existera dans l'avenir entre les *idées* et les *actes*[504] ». Pour les saint-simoniens une synthèse doit être opérée entre l'esprit et la matière, la raison et le sentiment, la science et l'art. Saint-Simon a imaginé un triumvirat formé par l'artiste, le savant et l'industriel, comme attributs fondamentaux de la trinité divine. Dans cette trinité le sentiment a un rôle essentiel, puisqu'il opère la synthèse des deux autres éléments. Il s'agit donc d'un système théologique, donnant une place de premier ordre à l'artiste qui devient l'agent du rassemblement[505]. Cependant, dans ce fonctionnement, l'artiste perd peu à peu son statut de prophète, et cède la place au prêtre qui incarne le sentiment sous sa forme suprême, et devient l'intermédiaire entre le chef et le peuple : « […] l'artiste, en un mot, est le *verbe* du prêtre[506] ». Finalement, l'artiste se voit assigner un rôle de médiateur entre l'homme et Dieu, en tant qu'auxiliaire du prêtre, et également entre les couches supérieures de la société et le peuple, puis le présent et l'avenir[507].

C'est peut-être dans cette perspective que Grass s'attache à faire les portraits des savants de sa cité, d'une part pour laisser à la postérité leur image, qui se doit de faire transparaître la valeur morale du modèle, d'autre part pour éduquer le peuple à travers l'image de ces hommes dont son art révèle la valeur morale. On retrouve le concept de Victor Cousin selon lequel « la fin de l'art est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique[508] ».

Nous percevons donc, dans l'intention artistique de Grass et dans les commentaires de ses contemporains sur sa personne et son art, des correspondances possibles avec les idées saint-simoniennes. C'est peut-être ces idées qui l'ont rapproché de ses amis saint-simoniens.

---

[503] Cité dans *ibid*., p. 90, Anonyme, « Le Salon », *Le Globe* (12 mai 1831), p. 351.
[504] Cité dans *ibid*., p. 96.
[505] *Cf. ibid*., p. 97.
[506] Cité dans *ibid.,* p. 98.
[507] *Ibid*., p. 109.
[508] Cité dans *ibid*., p. 35.

De plus il apparaît évident à divers auteurs que pour Grass l'art, plus qu'une vocation, est un réel sacerdoce.
Il nous semble, par ailleurs, que dans sa représentation de maître Erwin, il est influencé par la notion d'art social et qu'il a voulu signifier, par opposition à l'idée goethéenne du génie individuel, que le maître d'œuvre n'a pas pu réaliser la cathédrale seul, et que la participation des nombreux ouvriers spécialisés qui gravitaient autour de lui, était nécessaire pour donner une œuvre d'art totale.

Nous verrons que Grass semble chercher, à l'instar des saint-simoniens, l'harmonie entre diverses dichotomies *a priori*, dont il veut effectuer la synthèse - entre le sentiment et la raison, l'esprit et la matière[509], l'idée et l'acte, les traits individuels et le caractère moral universel, l'emphase et la simplicité, l'idéal et le naturel, ou encore le classique et le gothique pour produire des statues en harmonie avec les époques de la cathédrale. Et en effet, comme l'écrit son ami Gustave Bergmann (1816-1891), industriel, député, conseiller d'état et membre du jury des expositions universelles (1850-1868), qui aimait passer du temps auprès du statuaire dans son atelier : « Grass considérait l'art comme une religion et la mission de l'artiste comme un sacerdoce ; il ne pouvait comprendre ni supposer qu'on parlât de l'art d'une manière frivole et qu'on pût l'ignorer[510] ». Gustave Fiscbach ajoutait : « Il était grand poète en un mot, car il sentait et faisait sentir, et par ses œuvres, élevait les cœurs et les esprits[511] ». Grass lui-même aurait dit à la fin de sa vie : « L'art a été pour moi une religion[512] ».

Au demeurant, notre statuaire, à l'instar de David d'Anger, cherche à représenter l'âme, le caractère moral, qu'il doit percevoir comme étant le message de l'art[513]. En effet, au lieu de vouloir faire de l'art pour l'art, à la manière de James Pradier,

[509] *Ibid*., p. 112.
[510] Dans FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres, op. cit*., p. 4.
[511] *Ibid*., p. 22.
[512] « […] L'artiste enfin, qui, n'ayant jamais voulu se prosterner devant le veau d'or pourra dire à la fin de sa vie, comme Philippe Grass, le statuaire de la cathédrale de Strasbourg : "L'art a été pour moi une religion"... », *cf. L'émancipation*, journal d'économie politique et sociale, organe des Associations ouvrières et du centre Régional coopératif du Midi, paraissant à Nîmes le 15 de chaque mois, 1er année, n° 6, 15 avril 1887.
[513] LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique, op. cit*., p. 185.

il doit estimer, comme l'écrit un penseur français à l'époque de la Révolution, que « la statue d'un héros est une leçon de courage, la statue d'un sage un traité de morale[514] ». Grass fait vraisemblablement partie des tenants de l'art comme pédagogie morale, la sculpture ayant pour lui une fonction sociale, « permettant d'éduquer et d'élever moralement ceux qui la contemplent[515] ». Le sculpteur comme le poète « a charge d'âme[516] » (Victor Hugo). Cela se vérifie dans son œuvre, que ce soit ses nombreux portraits de personnalités alsaciennes, ou ses sculptures, comme *Les fils de Niobé* et le *Prisonnier de Chillon*, qui expriment toutes leurs douleurs dans la tension des corps et dans l'expression pathétique des visages. Grass exprime la douleur avec virtuosité dans sa *Vierge douloureuse* de la chapelle d'Armuth, et cherche à donner un sentiment de piété à ses statues de la chapelle Saint-Laurent de la cathédrale. Avec *Suzanne*, c'est la transition de la surprise à l'effroi qui se lit dans son visage et qui transparaît dans son mouvement de pudeur. Comme le proclame David d'Angers, « la sculpture est grave et religieuse. Jamais elle ne doit oublier que ses compositions sont liées à ce qui inspire et conserve le culte des plus hautes vertus, au sentiment de la morale et de la pudeur publiques[517] ». Ces mots pourraient sortir également de la bouche de Grass. En effet, dans ses sculptures, il fait transparaître la valeur morale, qu'il allie à la pureté de la forme. L'âme et la matière doivent s'unir suivant une logique de consubstantialité (*hylémorphique*). Il le manifeste dans la posture des statues monumentales qu'il érige, notamment celle de *Kléber*, qui, avec son allure fière et son torse bombé, nous semble correspondre tout à fait à l'image d'un grand homme.

Pour autant nous ne saurions affirmer que Grass ait été foncièrement saint-simonien, comme le pense Marie-Françoise Bastit-Lesourd, même s'il s'approche

[514] Cité par BENOIST Luc, *La sculpture romantique, op. cit*., p. 4, et LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique, op. cit*., p. 185.
[515] LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique, op. cit*., p. 185.
[516] Cité dans *ibid.,* p. 186.
[517] Cité dans LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique, op. cit*., p. 186. Nous savons que la pensée de David d'Angers, fervent républicain, avait des attaches saint-simoniennes. Il réalise de plus, en 1835, le médaillon du philosophe Pierre Leroux. Mais à la fin de sa vie, dans une lettre à son fils, il renie cette doctrine, *cf*. BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts, physionomies et physiologies dans les arts visuels,* éd. L'Harmattan, Paris, 1999, p. 130. Le buste de Leroux, placé sur son monument funéraire au cimetière Montparnasse, Paris 14, est pour sa part réalisé par Antoine Etex en 1843, et fondu en 1872.

de ce mouvement au début de la Monarchie de juillet, sans doute sensible, comme certains de ses congénères, à *l'Appel des artistes* et à la mission qui leur est assignée, sachant qu'il accorde une haute position à l'art statuaire ; de plus il est soumis, comme les artistes de ce temps, à la pression d'un marché hautement concurrentiel et ce mouvement promet précisément aux artistes une intégration professionnelle et du prestige[518]. Il apparaît, par ailleurs, Laugel le souligne, que Grass était « une nature délicate et constante qui était demeurée fidèle à l'idéal qui avait inspiré ses premiers rêves de jeune homme[519] ».

Ainsi divers aspects de la doctrine saint-simonienne ont certes pu séduire notre statuaire spiritualiste. En effet, au-delà des questions de progrès social, de place prédominante du sentiment, du rôle de l'artiste dans la société, Grass s'est probablement intéressé à la volonté de fusionner les contraires que l'on trouve dans la pensée saint-simonienne, comme dans celle des philosophes spiritualistes, nonobstant le fait que la doctrine des premiers soit moniste (suivant le lexique actuel) car elle prône l'unité de substance. En effet, comme le relève le philosophe éclectique Paul Janet, l'école saint-simonienne « enseignait qu'après les religions de la nature (le paganisme), qu'après la religion de l'esprit (le christianisme), il y avait lieu de faire un nouveau progrès et, dans un dogme nouveau, de fondre dans une seule et même substance la matière et l'esprit »[520]. Janet le justifie par quelques éléments de la doctrine saint-simonienne : « Dieu est un ; Dieu est tout ce qui est ; tout est en lui ; tout est par lui ; tout est lui. L'être infini se manifeste à nous sous deux aspects principaux, comme esprit et comme matière, comme intelligence et comme force, comme sagesse et comme beauté[521]. » – « Dieu est tout ce qui est ; nul de nous n'est hors de lui… Chacun de nous vit de sa vie ; et tous nous communions en lui ; car il est tout ce qui est[522]. » Janet relève que ces principes se rapprochent de la philosophie panthéiste de Spinoza, et sont contraires à celui des spiritualistes qui considèrent l'esprit et la matière comme deux entités distinctes[523] (dualisme) - quoiqu'il existe aussi un monisme

[518] McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit*., p. 109.
[519] LAUGEL Anselme, *op. cit.,* p. 98.
[520] JANET Paul, *Les maîtres de la pensée moderne*, Calmann Lévy éditeur, Paris, 1883, p. 143.
[521] Cité dans *ibid*.
[522] *Ibid*.
[523] *Cf*. ABENSOUR Léon, *Le féminisme sous le règne de Louis-Philippe et en 1848*, préface de M.

spiritualiste « qui réduit la matière à l'esprit, le déduit de l'esprit ou le regarde comme une manifestation inférieure de l'esprit »[524]. Notons que Victor Cousin qui s'est rapproché de la philosophie de Hegel et de Schelling a lui aussi été accusé d'être panthéiste, ce qu'il s'est efforcé d'infirmer[525]. Pour Paul Janet, le panthéisme, le principe de l'unité de substance, chez Cousin, « paraissait encore alors sous une forme indistincte et voilée, et en quelque sorte inconsciente »[526] ; autrement dit, Cousin perçoit une « dualité incluse dans l'unité de substance[527] », ce qui s'énoncerait peut-être en langage actuel comme une forme de « monisme dialectique ».

- Ses relations saint-simoniennes

Nous l'avons vu, Grass a des amis saint-simoniens à Paris. Néanmoins, ce n'est pas parce qu'il a plusieurs amis saint-simoniens qu'il adhère pour autant complètement à une idéologie saint-simonienne. Du moins ces relations nous informent qu'il partage avec eux un penchant pour l'art social, et une vision commune sur la place du sentiment, et sur la mission essentielle de l'artiste dans l'éducation de l'humanité.

Nous savons, en outre, que l'un de ses condisciples répond à l'appel, et probablement à la volonté d'établir une synthèse entre l'art occidental et l'art oriental (entre l'Orient et l'Occident). Il s'agit de Jules Henri Alric (1803-1835). D'autres statuaires rejoignent également un temps les idées saint-simoniennes, comme David d'Angers et Antoine Etex[528].

BOIS Jules, Librairie Plon, Paris, 1913, p. 5. URL : (https://fr.wikisource.org/wiki/Le_f%C3%A9minisme_sous_le_r%C3%A8gne_de_Louis-Philippe_et_en_1848/I/1#cite_note-3)

[524] NYS D. « Le Monisme », in *Revue néo-scolastique de philosophie*, 19e année, n° 76, 1912, p. 521.

[525] *Cf.* REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle, op. cit.,* p. 151-178.

[526] JANET Paul, « Victor Cousin et son œuvre philosophique », *Revue des Deux Mondes*, 3e période, Tome 61, 1884, p. 315.

[527] COTTEN Jean-Pierre, « Victor Cousin et la "philosophie de la nature" (1818-1820) », in *Romantisme*, n° 88, 1995, *De Cousin et Renouvier une philosophie française,* p. 45.

[528] Antoine Etex réalise un buste d'Auguste Comte, dont le tirage en bronze est positionné dans une niche de l'immeuble du temple de l'Humanité, à Paris, dédié au positivisme.

Ce sont, par ailleurs, principalement les jeunes artistes, dont certains encore en formation, qui répondent à l'appel des saint-simoniens. L'architecte François Cendrier (1803-1893), gendre de l'architecte Charles Henri (Besnard ?) et élève de Léon Vaudoyer (1803-1872), lance en 1830 un cycle de conférences doctrinales destinées aux artistes parisiens. Avec le peintre Jules Laure (1806-1861) il recrute plusieurs artistes, parmi lesquels figurent les sculpteurs Jules (Henri) Alric, Antoine Etex (1808-1888)[529], et Théophile Bra (1797-1863), disciple de Swedenborg et promoteur de synthétisme[530]. D'autres sculpteurs comme Antonin Moine (1796-1849), et Antoine-Louis Barye (1795-1875) sont approchés par le saint-simonien Alexis Petit (1805-1871), en 1834 pour l'expédition d'Égypte. Cependant, la plupart de ces artistes promettent d'encourager leurs jeunes confrères, sans s'engager eux-mêmes[531]. Alric, qui a travaillé un temps auprès de Grass dans l'atelier d'Ohmacht, s'implique davantage qu'Etex, quittant l'atelier de Lorenzo Bartolini pour se joindre en 1833 à l'expédition d'Égypte, fomentée par Enfantin alors qu'il est emprisonné à Sainte-Pélagie et coordonnée par Barrault[532]. Cette expédition orientale manifeste le rejet du rationalisme européen en faveur d'une civilisation estimée plus sensible à l'émotion grâce à son héritage mystico-religieux[533]. Sa visée est d'aboutir à la fusion entre la tradition spirituelle de l'Occident et la sensualité matérialiste de l'Orient, pour former un renouveau esthétique[534]. L'expédition atteint

[529] McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit*., p. 130-131, 144, et PELTRE Christine, *Dictionnaire de l'Orientalisme*, éd. Hazan, Paris, 2008, p. 281.
[530] McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit*., p. 121-129, 177-189. Voir également RAMOS Julie, « Attractions de Théophile Bra : jeu de pistes et jeu de mots », in *L'écart absolu Charles Fourier*, GUIGON Emmanuel et BERNARD Sophie (dir.), musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, Les presses du réel, 2010, p. 83-84. Le statuaire Théophile Bra, qui était franc-maçon, était un ami de Victor Cousin, George Sand, Balzac, Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, l'astronome Arago, Guizot et le Dr François Broussais, disciple de Swedenborg et adepte de la phrénologie. Bra réalise un buste en marbre (1827) et un monument à la mémoire de Broussais, à Paris (1838-1841), *cf. Sang d'encre. Théophile Bra 1797-1863, un illuminé romantique*, (collectif), Paris musées, musée de la Vie Romantique, 2007, p. 23, 117-142, 163, 179. David d'Angers qui était membre de la Société de Phrénologie comme Broussais, réalise son portrait en médaillon, *cf.* LAUGÉE Thierry et VILLELA-PETIT Inès, *David d'Angers, les visages du romantisme, op. cit*., p. 55. Notons que David d'Angers fréquente également Victor Cousin à des salons et qu'il réalise son portrait en médaillon en 1829. Il le voit notamment en 1844, dans une soirée de Le Brun, avec Hugo, Mignet, Mérimée et Sainte-Beuve, *cf.* De MORANT Henry, *David d'Angers et son temps*, H. Siraudeau & Cie, Angers, 1956, p. 19.
[531] McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit*., p. 144.
[532] *Ibid*., p. 130.
[533] *Ibid.,* p. 141.
[534] *Ibid.,* p. 145.

Constantinople en avril 1833, menée par Barrault qui espère y trouver la « Femme messie », censée être le pendant du « Père suprême ». Il doit cependant quitter la ville à la suite de déconvenues, et se rend en Égypte où il est rejoint par des compagnons, dont Alric et Philippe-Joseph Machereau (1802- ?), peintre, dessinateur et lithographe. Le strasbourgeois Alric est l'un des premiers à prendre la route de l'orient. Il se rend dans les îles grecques fin 1833 pour une tournée apostolique[535]. Enfantin, sorti de prison, rejoint l'expédition en Égypte, et prend la tête de la campagne d'évangélisation, et du programme de travaux publics proposé aux autorités égyptiennes. Barrault entame un cycle de conférences sur l'esthétique à Alexandrie dès le mois de novembre 1833. Machereau donne des cours de dessin et peint des portraits afin de faire rentrer des fonds. Alric reçoit plusieurs commandes de bustes, dont celle du vice-roi Méhémet Ali ; le Pacha commande son buste après avoir vu celui qu'il avait réalisé de Soliman pacha (Alias le colonel Sève)[536]. Le groupe jubile pour des raisons idéologiques en apprenant cette commande, mais après un désaccord sur le prix, la commande est momentanément abandonnée. En 1834, le peintre Petit écrit : « L'Égypte touche à un de ces moments solennels dans l'histoire de l'humanité où l'avenir surgira du sein des ruines du passé… Dans une semblable époque l'art doit avoir un rôle à jouer. Il faut d'abord déraciner les préjugés religieux des Mahométans contre les images. Déjà quelques tentatives ont été faits (*sic*) par nous. Alric, sculpteur distingué, fait les bustes de plusieurs généraux. L'un de ces bustes donnera au Pacha le désir d'avoir le sien ; une fois attaqué dans ces sommités, ce préjugé s'affaiblira vite dans les masses, où vous le savez, tous les préjugés se trament[537] ». Alric et Machereau obtiennent chacun un poste de professeur de dessin à Abou Zabal et à Gizeh à l'école de cavalerie. Cependant, Alric n'y reste pas longtemps ; malheureusement emporté par le choléra, comme d'autres disciples, il meurt en avril 1835, alors qu'il venait de créer avec Cognat une fabrique d'ornements en « carton pierre »[538]. Machereau, plus heureux, reçoit des

[535] *Ibid*., p. 142.
[536] Alric réalise également un portrait en médaillon fondu en bronze du *Père Enfantin*. Un exemplaire de celui-ci était vendu à 650 euros, sur ebay, en février 2020.
[537] Cité dans McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit*., p. 143.
[538] *Cf.* ÉMERIT Marcel, « Les saint-simoniens à Strasbourg (1830-1836) », *Annale de l'Est*, 1976, n°1, p. 65-78. Sur Alric, voir également *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*. Volume 9, Paris, 1866. « Notices historiques, Enfantin II (suite), XXVII, (1833), (avril-juillet) », p. 234-235, 202, 79, 224, 81, 193, 148, 104, 73.

commandes, et, persuadé d'avoir vécu une vie antérieure en Orient, se convertit à l'islam sous le nom de Mohammed el Mahdi, épouse une égyptienne et reste en Orient après le retour de ses collègues en France[539].

L'ami intime de Grass, Émile Souvestre, déjà mentionné, découvre, pour sa part, la pensée de Saint-Simon en 1827, à l'issue de ses études de droits à Paris. Il se trouve alors en difficulté pour faire jouer son drame sur le *Siège de Missolonghi*, qui marque son philhellénisme[540], malgré le soutien des ses amis bretons installés à Paris. Il est pris sous l'aile protectrice de Paul-François Dubois[541] (1793-1874), franc-maçon et *carbonaro*, co-fondateur du *Globe,* journal d'inspiration libérale[542], qui lui permet d'entrer en contact avec les sociétés secrètes

[539] McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit*., p. 143.

[540] À l'instar de beaucoup de personnalités françaises, allemandes et anglaises qui se lèvent contre l'occupation ottomane de la Grèce, comme les écrivains Lord Byron, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Mme de Staël, Chateaubriand, Claude Fauriel, Benjamin Constant, le musicien Hector Berlioz, l'archéologue Niebuhr, le diplomate Jean-Gabriel Eynard, ainsi que des artistes renommés comme Eugène Delacroix, Hippolyte Flandrin, Alexandre Colin, Claude Bonnefond, David d'Angers, John-Étienne Chaponnière, Ary Scheffer etc.

[541] Paul Dubois est proche des philosophes spiritualistes de son temps, notamment de Cousin et surtout de Jouffroy et Damiron qui sont ses amis. Il en a laissé un témoignage dans DUBOIS Paul, *Cousin, Jouffroy, Damiron,* Souvenirs, publié avec une introduction par LAIR Adolphe, suivi d'un appendice par Charles WADDINGTON, membre de l'Institut, éd. Perrin, Paris, 1902, p. 1-242. Il fait partie en effet des cousinistes avec les philosophes éclectiques Théodore Jouffroy et Philibert Damiron, *cf*. VERMEREN Patrice, « Les têtes rondes du Globe et la nouvelle philosophie de Paris. (Jouffroy et Damiron), in *Romantisme*, 1995, n° 88, *De Cousin et Renouvier une philosophie française*, p. 23-34. Dubois communique également un temps avec Schelling, au sujet de Cousin notamment, « Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling-Cousin », réédition du n° 18/19 de *Corpus*, revue de philosophie, VERMEREN Patrice (dir.), éd. L'Harmattan, Paris, 2016, p. 243-246. Dubois a comme élève l'écrivain romantique Sainte-Beuve, *cf*. DUBOIS Paul, *Cousin, Jouffroy, Damiron…, op. cit.,* p. II,même si ce dernier aura un discours critique sur l'éclectisme cousinien par la suite, *cf*. BÉNICHOU Paul, « Le Sacre de l'écrivain », in *Romantisme français I*, éd. Gallimard, Paris, 2004 (1er éd. 1973), p. 240.

[542] Il fonde le journal le *Globe* en 1824, avec le philosophe et théoricien du Socialisme Pierre Leroux (« qui accorde un véritable pouvoir spirituel aux artistes, aux écrivains, aux œuvres de l'imagination », *cf*. VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2021, p. 245.), avec le philosophe Jean-Philibert Damiron (élève de Cousin de la première école éclectique spiritualiste, *cf*. VIEILLARD-BARON Jean-Louis, p. 115-120.), avec le libraire-imprimeur-éditeur Alexandre Lachevardière et le philosophe Théodore Simon Jouffroy. Le *Globe* est l'organe des doctrinaires avant la Révolution de 1830, puis devient celui des saint-simoniens. Des personnalités comme Ludovic Vitet, François Guizot, Sainte-Beuve, Adolphe Thiers, Augustin Thierry, Alexandre Bertrand, Charles de Remusat, Abel François Villemain, André-Marie Ampère, Charles Magnin et François Désiré Roulin ont également collaboré au *Globe* libéral (*cf*. REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle. Pierre Leroux contre Victor Cousin*, éd. L'Harmattan, Paris, 2012, p. 15). Certains auteurs, comme Victor Hugo, Benjamin Constant et Chateaubriand ont également contribué à la rédaction du journal, *cf*. JANET Paul, « Le Globe de la restauration et Paul-François Dubois », in *Revue des Deux Mondes*, 3e période, tome 34, 1879, p. 486-487. Parmi les principaux collaborateurs saint-simoniens du *Globe* nous trouvons Émile Barrault, Prosper Enfantin, Olinde Rodrigues, Pierre Leroux et les frères Pereire. Sur Pierre Leroux, voir également BÉNICHOU Paul, *Le Temps des prophètes*, in *Romantismes français I*, Éditions Gallimard,

parisiennes. C'est également grâce à l'appui de Dubois qu'il est nommé au collège municipal de Mulhouse en 1834[543].

Son autre ami breton et soutien à Paris, Ange Guépin (1805-1873), étudiant en médecine, conduit Souvestre dans les milieux proches de la charbonnerie, qui s'intéressent à l'héritage culturel de Saint-Simon[544]. Ainsi, au contact de Guépin, Souvestre est associé avec Saint-Armand Bazard et Philippe Buchez[545], figures de proue du *Producteur*, qui prône « l'industrialisme » qui ferait des poètes les chantres des machines, et qui influence l'esthétique des saint-simoniens[546]. Enfin, les héritiers spirituels de Saint-Simon, Olinde Rodrigues[547], Saint-Amand Bazard et Prosper Enfantin, transforment la « doctrine » en « religion », placée sous l'autorité de deux « Père suprêmes », assisté d'un « collège ». Ils font paraître, après 1828, l'*Organisateur*, qui sert de référence à tous ceux qui adoptent leurs idées. Il y a donc une expansion du saint-simonisme à la période où Souvestre et ses amis Prosper Saint-Germain et Philippe Grass sont à Paris. À la fin de 1828, Souvestre et Guépin quittent Paris pour s'installer à Nantes. Là Souvestre trouve son utilité sociale dans le militantisme conçu par Bazard et Enfantin, avec volonté de synthèse entre la République et le Christianisme[548]. Il cherche, en outre, avec ses réalisations artistiques, à répondre à son idéal philanthropique dans le monde

---

Paris, 2004 (1977, 1er éd.), p. 775-784.

[543] PLÖTNER-LE-LAY Bärbel., « Émile Souvestre, un artiste saint-simonien au service de la poésie, du théâtre et du roman populaire », dans *Émile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, actes du colloque de Morlaix, 3-4 février 2006, Saint-Thonan, 2007, p. 38.

[544] *Ibid*.

[545] Philippe Buchez (1796-1865) qui met en avant la primauté de la foi, avec l'idée que l'art doit remplir la mission sociale du christianisme, a des liens avec des peintres, des sculpteurs et des architectes comme Jean-Baptiste Besson, Louis Piel auteur de la "cathédrale synthétique", Jehan Duseigneur et Louis Steinheil qui travaille plus tard pour la cathédrale de Strasbourg. Ce serait, par ailleurs, en grande partie à Buchez que l'on doit le regain d'intérêt pour l'art gothique. Il fonde également la section parisienne de la Confrérie de Saint-Jean l'Évangéliste, dans laquelle se regroupent des artistes qui souhaitent ranimer la foi catholique. Cette confrérie attire les sculpteurs Jehan Duseigneur et Eugène Bion, et les peintres Louis Janmot et Claudius Lavergne, *cf.* McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),* traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, éd. Les presses du réel, Oeuvres en sociétés, 2007, p.155-176. Cette société, créée en 1839, est alors dirigée par le père Lacordaire. *Cf.* https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/du-seigneur-jehan.html

[546] PLÖTNER-LE-LAY Bärbel., « Émile Souvestre, un artiste saint-simonien au service de la poésie, du théâtre et du roman populaire », *op. cit.,* p. 39.

[547] Notons que le jeune frère d'Olinde Rodrigues (1795-1851), Eugène Rodrigues (1807-1830), saint-simonien qui croyait en la réincarnation, fut le premier traducteur en français de Lessing, et qu'il voyait en ce dernier « l'annonce d'une "régénération religieuse" basée sur la connaissance des vies successives. », *cf.* DÉTRÉ Jean-Marie, *La réincarnation et l'occident*, T.2, D'Origène à Lessing, éd. Triades, 2005, p. 2014-2018.

[548] PLÖTNER-LE-LAY Bärbel., « Émile Souvestre, un artiste saint-simonien au service de la poésie, du théâtre et du roman populaire », *op. cit*., p. 40.

de l'édition et le domaine de l'enseignement littéraire. Il répond par là à la conception saint-simonienne de l'artiste, suivant laquelle, comme il est écrit dans le *Producteur*, l'art ne suffit pas à lui-même, mais doit se faire utile pour conduire l'humanité à l'association universelle et à l'amélioration des plus pauvres[549]. Il proclame en 1830 que l'art doit être utile, et s'inscrit parfaitement dans la conception des artistes comme être actifs, par opposition aux savants qui sont davantage dans l'oisiveté.

Finalement, Souvestre s'éloigne de Prosper Enfantin pour se rapprocher des saint-simoniens républicains. Il rédige son propre manifeste esthétique intitulé *Desarts comme puissance gouvernementale, et de la nouvelle constitution à donner aux théâtres*, publié en 1832, mais sa pensée du progrès social reste empreinte du saint-simonisme[550].

Sur ce point, Grass rejoint probablement Souvestre, qui écrit en 1832, dans ce manifeste esthétique : « Voyez quel parti [providentiel] le christianisme sut en tirer au moyen âge ! comme il appela tous les arts à son secours, en les revêtant de son caractère qu'il voulait donner au monde ! architecture aérienne, mélancolique, mystérieuse comme ses croyances ; musique grave et foudroyante comme ses dogmes ; sculpture et peinture imprégnées de je ne sais quel caractère céleste comme ses espérances ; éloquence sacrée réunissant en elle seule toutes ces nuances, et tonnant avec saint Jérôme, ou rêvant avec saint Augustin ! Ah ! quelle force humaine eût pu résister à tant d'irrésistible sollicitation qui se présentaient sous la forme la plus puissance sur le cœur, pour appeler le genre humain à la religion du Christ.[551] » Il perçoit la cathédrale comme la synthèse de tous les arts et celle des contraires, que peuvent symboliser saint Jérôme et saint Augustin. C'est précisément, nous le verrons, ces contraires ou ces deux pôles que Grass a voulu fusionner dans sa figure d'*Erwin*.

Souvestre estime que l'artiste doit avant tout faire ressortir les grandes valeurs morales dans son art. Il partage vraisemblablement cette idée avec Grass, la totalité de son œuvre en témoigne. Souvestre rejoint finalement les idées de David

[549] *Ibid*., p. 41.
[550] *Ibid*., p. 48-54.
[551] SOUVESTRE Émile, *Des arts comme puissance gouvernementale, et de la nouvelle constitution à donner aux théâtres,* imprimerie de Mellinet, Nantes, 1832,p. 2.

d'Angers, pour l'art duquel il semble avoir beaucoup d'estime[552], au sujet de la représentation des Grands hommes, et de l'influence qu'elle peut avoir sur le peuple. Il affirme : « Oui, un jour viendra où les artistes ne seront plus de petits fabricants sans patente, débitant leur génie en détail et à l'enchère ; à eux sera donnée la tâche de moraliser le genre humain : ils deviendront les missionnaires de la civilisation ! Les produits de leurs inspirations seront exposés partout pour l'instruction de tous. Le peuple viendra chercher de hautes leçons dans galeries de tableaux, de statues, où la morale se développera sous une forme réelle. Là vous apprendrez à l'enfant à admirer, à aimer la représentation de ceux qui furent utiles à l'humanité et qui se furent grands, comme Dieu, par des bienfaits. Ce seront là les *saints* offerts pour exemple et pour adoration à la génération nouvelle, et ne vous inquiétez pas de la dévotion du peuple pour de telles images. Le peuple a des élans pour tous ce qui est noble et grand : voyez-le devant le souvenir de Napoléon !...[553] ». Souvestre poursuit avec les bienfaits de l'art dans l'ordre social ; accessibles à toutes les classes, « les arts sueraient l'association et la sympathie » et porteraient l'humanité vers le progrès en augmentant le bonheur général. Quant à la jouissance des arts, « en réveillant les sensations, dit Souvestre, elle donnerait plus d'énergie aux efforts, plus de gaîté au travail ; elle délasserait le corps et l'esprit. ». Enfin, « les arts en récréant les facultés intellectuelles détournent notre propre attention des facultés physiques et nous en font moins sentir la fatigue[554] ».

Souvestre insiste tout au long de son texte sur la puissance moralisante des arts. Il estime ainsi que le théâtre doit jouer un rôle déterminant pour donner « des idées de républicanisme », que les églises catholiques doivent jouer le même rôle, et que bientôt ce sera au tour des musées et des théâtres de son temps : « La civilisation aura ainsi ses temples où les arts développeront toute leur puissance moralisante […]. Là tout ce qui sera beau deviendra un objet de culte, parce que tout ce qui est beau attire et se fait aimer. Là se réveillera la vie morale qui sommeille maintenant dans les classes inférieures de notre société ; nos générations mécaniques, brutales et ignorantes se poétiseront […] et le monde entier

[552] *Cf.* SOUVESTRE Émile, « Salon de 1839 », in *Revue de Paris*, p. 37.
[553] SOUVESTRE Émile, *Des arts comme puissance gouvernementale…, op. cit.,* p. 5.
[554] *Ibid*.

s'animera d'une vie nouvelle, […] le progrès sera lent et imperceptible. C'est donc à nous d'essayer à en hâter la marche, en indiquant les moyens transitoires qui nous semblent propres à conduire au but, et en disant quel parti on pourrait tirer, dès maintenant, des arts comme *puissance moralisante*[555] ». Plus loin, Souvestre se dit convaincu que les artistes « peuvent améliorer la condition humaine ». Ces lignes montrent le lien évident de la pensée du romancier breton avec le saint-simonisme, et l'importance du rôle social de l'artiste, éducateur du peuple. Pour lui la morale dite *primitive*, et non pas la morale *factice*, « se ramène à deux objets : l'*intérêt* et la *sympathie*[556] », lesquels permettent aux hommes de s'unir en société. Il insiste aussi sur la nécessité sociale de concourir à la considération et au bien-être des artistes, pour l'État lui-même, qui doit les valoriser et prendre en compte l'aspect financier pour les artistes aux ressources trop faibles. Les maîtres-mots dans ce texte de l'ami de Grass sont donc : le sentiment moral, l'union et la sympathie !

Il nous semble, par ailleurs, que Grass, ainsi que les statuaires Colin et Suc, sont influencés pour certaines de leurs réalisations entre 1833 et 1840, par l'idée de « mission nouvelle de moralisateur des hautes classes de la société », attribuée par Souvestre aux *Artistes* (principalement aux poètes et aux compositeurs), en prenant pour sujet les jeunes femmes pures qui deviennent dépravées : « Qu'ils prêtent le charme de leur génie aux grandes vérités morales qui ont besoins d'être senties et aimées. Certes, le champ et vaste et la moisson est belle. Qu'ils nous peignent l'homme social dans ses misères, dans ses égarements : la jeune fille du peuple, pure d'abord, joyeuse, charmante, s'abattant dans la vie comme le rossignole du dernier printemps sous les feuillées d'automne, chantant son âme, épandant sa joie, puis bientôt arrachée à cette heureuse insouciance, échangeant sa vie d'oiseau des champs contre des enivrements passagers et trompeurs ; belle dame capricieuse et souffrante au milieu des profusions luxueuses, laissant tomber parfois un chant plaintif de souvenir, puis s'étourdissant emportée dans les tourbillons du monde… voyant s'étouffer lentement, année par année, plaisir, illusion, beauté… et arrivant enfin, courbée sous les ennuis et les repentirs, à la

[555] *Ibid*., p. 7.
[556] *Ibid*., p. 11-12.

porte d'un auspice et d'une maison de correction[557]. […] Vous avez à raconter les premiers rêves de l'âme qui s'épanouit au soleil de la vie ! Attristez vos modulations ! vous avez à dire la profonde mélancolie de cette âme brisée par le contact plus prolongé de cette existence… »

Enfin, on compte parmi les connaissances de Grass l'architecte de la cathédrale, Gustave Klotz, qui a été élève à Paris dans l'atelier de Léon Vaudoyer, farouche républicain socialiste, partisan des idées de Saint-Simon et d'Auguste Comte, et ardent défenseur de la supériorité nationale française. Il appartient au réseau des républicains socialistes saint-simoniens, et il est l'auteur d'une théorie saint-simonienne de l'architecture comme expression du génie éclectique d'une race[558]. Nous pouvons aisément imaginer que Klotz ait été, comme Grass, sensibilisé à certains idéaux proches de ceux véhiculés par le saint-simonisme. Cependant, l'engagement de Klotz se manifeste surtout dans ses actions de républicain, avec les « Démocrates du Rhin » en 1848[559], au côté du professeur de médecine et future maire de Strasbourg Émile Küss (1815-1871) - dont Grass fait un portrait en buste en 1870[560]. Ainsi Küss se rapproche un temps des saint-simoniens, avant de rejoindre les fouriéristes[561].

On peut ajouter que Grass est proche de l'avocat colmarien Ignace Chauffour, fouriériste et Républicain engagé[562], dont il fait le portrait en médaillon. Il semblerait donc que notre statuaire alsacien adhère à des idéaux socialistes et Républicains, même s'il n'est pas engagé politiquement.

---

[557] *Ibid*., p. 24-25.
[558] *Cf.* VAUDOYER Léon, « Études d'architecture en France ou notions relatives à l'âge et au style des monuments élevés à diverses périodes de notre histoire », in *Le Magasin Pittoresque*, Paris 1836-1850.
[559] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz…, op. cit.*, p. 27-31.
[560] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIX^e siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 93.
[561] *Cf.* « Les médecins dans l'aventure saint-simonienne », in *Société des études saint-simoniennes,* par Jean Guénel, professeur honoraire de la faculté de médecine de Nantes. URL : https://www.societe-des-etudes-saint-simoniennes.org/medecins#p15 Voir également : GUÉNEL Jean, « Les médecins dans l'aventure saint-simonienne », in *Société des études saint-simoniennes*, éd. Mare et Martin, Paris, 2009.
[562] *Cf.* DESMAR Barnard, « Chauffour, (Marie Antoine) Ignace », *Charles Fourier.fr, le site de l'Association d'études fouriéristes et des Cahiers Charles Fourier*, septembre 2018. URL : http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article2069

- Le sentiment

Peut-être plus que par la doctrine saint-simonienne globalement, nous pensons que Grass peut être séduit par la place privilégiée qu'accorde cette doctrine à l'artiste dans l'expression du sentiment,.

La question du sentiment et plus particulièrement des sentiments moraux, face à la raison, est déjà débattue bien avant que le saint-simonisme ne lui accorde une place aussi importante. Depuis le Siècle des Lumières, les philosophes se sont penchés sur la place du sentiment dans la pensée humaine. Ainsi Malebranche se demande si la raison peut et doit comprendre quelque chose du sentiment, étant entendu qu'il distingue sensibilité et le sentiment - ce qui est perçu par les sens et ce qui est ressenti par l'âme. Il estime que c'est l'existence d'un « sentiment naturel », qui, au travers des passions et des émotions, nous permet de voir la beauté spirituelle[563]. Pascal, quant à lui, associe le sentiment avec le « cœur », l'« instinct » et l' « expérience ». Il oppose le sentiment à la raison, pensant le premier comme une « vue immédiate et naturelle, une intuition, qui nous met en contact avec la réalité profonde », alors que la raison cartésienne ne concerne « qu'un ordre de connaissance secondes et artificielles »[564]. Pascal a un autre point de vue que Malebranche sur la valeur spirituelle du sentiment, mais les deux penseurs lui reconnaissent une nature propre, irréductible à l'intelligence[565]. Leibniz, pour sa part, estime que le terme sentiment est une notion vague mais immédiate[566]. Pour Jean Maisonneuve, trois conceptions du sentiment se distinguent au XVII^{e} siècle : 1° Un courant *métaphysique*, qui se rattache à Pascal. – 2° Un courant *psycho-physiologique*, qui se rattache à Malebranche. – 3° Un courant intellectualiste qui se rattache à Leibniz[567].

Au XVIIIe siècle, Montesquieu écrit dans *Essai sur le goût* (1757) : « Examinons donc notre âme, étudions-la dans ses actions et dans ses passions, cherchons-la dans ses plaisirs ; c'est là où elle se manifeste davantage. La poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, la danse, les différentes sortes de jeu, enfin

[563] *Cf*. JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Éditions Gallimard, Paris, 1997, p. 96.
[564] MAISONNEUVE Jean, *Les sentiments*, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1985 (1er éd. 1948), p. 7.
[565] *Ibid*., p. 8.
[566] *Ibid.*
[567] *Ibid.*

les ouvrages de la nature et de l'art, peuvent lui donner du plaisir : voyons pourquoi, comment et quand ils le lui donnent ; rendons raison de nos sentiments »[568]. Néanmoins le rôle du sentiment est ambivalent, et peut être perçu de façon négative, même si la nécessité de construire une philosophie du sentiment parait évidente, en ayant conscience du danger de « philosopher par sentiment ». Pour Kant, « ce sont ceux qui sont incapables de penser qui croient se tirer d'affaire avec le sentiment »[569]. La pensée du sentiment, au XVIII[e] siècle, lui accorde une reconnaissance progressive comme faculté de l'esprit humain, un rôle essentiel lui est alloué dans la cadre de la philosophie morale, et il est l'objet d'une réflexion capitale pour les jugements esthétiques[570]. Kant le place d'ailleurs parmi les facultés fondamentales de l'esprit ; il est mis sur un pied d'égalité avec les facultés que sont la connaissance et le désir. Le sentiment du beau, chez Kant, apparaît comme le sentiment par excellence[571]. La notion de sentiment et son rapport avec le goût, le beau et le sublime est étudié avec des nuances différentes aussi bien chez Boudhor, dans *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1688), l'abbé Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), et Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790). Enfin, parmi d'autres figures encore, on pense à Jean-Jacques Rousseau qui se présente comme le philosophe du sentiment, et qui estime dans l'*Émile*, que « notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre intelligence, et [que] nous avons eu des sentiments avant des idées »[572]. Schiller est également une figure essentielle pour la pensée du sentiment. Ce dernier, dont la pensée annonce une nouvelle dynamique, celle de l'idéalisme allemand et du romantisme, dans *Grâce et dignité* où il accorde à Kant le primat de la raison, souligne le besoin de repenser la notion de perfection morale, qui nécessite l'harmonie de la sensibilité et de la raison, afin d'assurer *in fine* le triomphe de la raison[573]. Dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme,* il définit le chemin qui mène à la

[568] Cité dans CALORI François, « "Rendre raison du sentiment" : l'invention philosophique du sentiment », in *L'invention du sentiment, aux sources du romantisme*, musée de la musique, (collectif), Paris, 2002, p. 23.
[569] Cité dans *ibid*.
[570] *Cf. ibid*.
[571] *Cf. ibid*., p. 31.
[572] Cité dans *ibid*., p. 33.
[573] *Ibid*., p. 35.

réconciliation harmonieuse de nos deux existences que sont l'instinct sensible et l'instinct formel ou rationnel, avec l'art et la beauté, par l'*éducation esthétique*[574].

Ce sont ces réflexions sur le sentiment au XVIII[e] siècle et aussi la sensibilité romantique, qui fondent les notions du sentiment du XIX[e] siècle, notions auxquels les artistes ne doivent pas rester insensibles. C'est d'ailleurs en s'appuyant sur la correspondance des sensations que les romantiques ont pu souhaiter l'union des arts, suivant un rapport synesthésique[575].

Cependant, concernant notre statuaire, Philippe Grass, et son rapport au sentiment, nous pensons qu'il est, au fond, peut-être principalement sensible à la mission de l'artiste détenteur du sentiment.
La place du sentiment dans les arts en général et dans l'art statuaire est traitée par Toussaint-Bernard Émeric-David avant les saint-simoniens, dans ses *Recherches sur l'art statuaire* (1805). La notion doit donc être abordée à l'École des Beaux-arts de Paris, dont l'académisme est profondément marqué par les théories sur l'idéal antique de Quatremère de Quincy et d'Émeric-David[576]. Ce dernier considère que le sentiment est indispensable au statuaire, mais qu'il n'est pas suffisant pour « imiter fidèlement les formes variées et mobiles du corps humain[577] », si l'artiste manque de goût, dont le sentiment est le premier élément. Le sentiment ne sait « rien produire de grand et de pur, si le goût ne le dirige[578] ». Il écrit : « L'artiste est imitateur. Il veut imprimer sur la matière qu'il travaille, l'idée dont il est rempli. On peut considérer par cette raison le sentiment dans l'artiste, on peut le considérer dans son ouvrage[579] ». Et poursuit : « Le statuaire qui s'abandonne à la véhémence du sentiment, ne voit pas toujours dans leur ensemble et en même-tems (sic) toutes les parties de l'objet qu'il doit imiter. Le

[574] *Ibid*.
[575] ROSEN Charles et ZERNER Henri, « L'union des arts, un idéal romantique ? », dans *L'invention du sentiment, aux sources du romantisme*, musée de la musique, (collectif), Paris, 2002, p. 40-42.
[576] Au sujet de *Recherche sur l'art statuaire* d'Émeric-David,nous savons que François Rude en faisait son livre de chevet, et disait qu'« il devrait être le bréviaire du sculpteur », *cf*. LANDOWSKY Paul, *Peut-on enseigner les Beaux-Arts ?*, avec huit illustrations et un dessin inédit par l'auteur, Éditions Baudinière, Paris, 1948, p. 111-112.
[577] ÉMERIC-DAVID Toussaint-Bernard, *Recherche sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes, ou Mémoire sur cette question proposé par l'institut National de France*, An XIII, Paris, 1805, p. 251.
[578] *Ibid*.
[579] *Ibid*., 1805, p. 250.

dieu qui l'agite, l'entraîne quelques fois et l'égare. Son émotion, ses vives jouissances peuvent l'induire en erreur. Il s'attache avec ardeur à de certaines parties, il ne voit pas les autres. Il néglige les masses, en se passionnant pour les détails. […] La figure palpite, elle souffre, elle crie ; qu'y manque-t-il ? Ce que la réflexion et le goût auroient dû y mettre, du choix dans les formes, de la justesse et de la fermeté dans les plans, du liant, de la grandeur, de l'harmonie[580] ». En réfutant la maxime, « le sentiment fait tout », qui selon lui accorde trop au talent naturel, il insiste sur l'idée que l'instinct qu'est le talent naturel n'est pas suffisent à l'artiste, il lui faut également l'étude : « sans l'étude, sans les principes, le sentiment, dans l'Art Statuaire, ne reproduit rien de parfait. Il faut, quelque science que l'artiste puisse avoir acquise, qu'il se livre assez au sentiment, pour imiter la nature avec simplicité ; il faut que, malgré la chaleur et l'énergie du sentiment, il ne cesse jamais de consulter le goût et de se soumettre aux règles[581] ». Pour Émeric-David, les statuaires doivent employer, à l'instar des statuaires Grecs, une certaine vérité qui se trouve entre « la force du sentiment et le secours de l'œil[582] » et les canons mathématiques, c'est-à-dire la règle qui donne « l'harmonie des proportions », la symétrie[583]. Sa démonstration est bien évidemment basée sur la recherche du beau. Il emploie à ce titre une maxime pleine de vérité, qu'il dit être enseignée par les artistes et les philosophes : « *la beauté du corps humain consiste dans la convenance de toutes les parties avec leur destination*[584] *»*.

Victor Hugo, qui fait également l'apologie du goût, estime par contre que « la règle impose le faux goût[585] », et ce dernier est, selon lui, essentiel au génie. Dans sa définition du goût, il affirme que « le goût est à la poésie [l'art] ce que la conscience est à la vérité[586] », et plus loin d'ajouter, « le goût, on le voit, est, comme la conscience, à la fois personnel et général. Il révèle à chaque individualité, sans la troubler, le mode d'harmonie qui lui est propre avec les grandes lois mystérieuses superposées à tout[587] ». Hugo précise encore que « le

[580] *Ibid*., p. 251-252.
[581] *Ibid*., p. 255.
[582] D'après Diodore de Sicile : « Απότῆςχατά τὴν ὅρασιν Φαντασίας », *cf. ibid*., p. 179.
[583] *Ibid*., p. 177-200.
[584] *Ibid*.,p. 191.
[585] HUGO Victor, *Utilité du beau et autres textes*, éditions Manucius, Paris, 2018, (1ére édition...), p. 54.
[586] *Ibid*., p. 55.
[587] *I bid*., p. 58-59.

génie et le goût ont une unité qui est l'absolu[588], et une rencontre qui est la beauté[589] ». Dans la *Dramaturgie de Hambourg*, Lessing estime que dans le combat du génie contre la règle, de l'imagination contre l'entendement, c'est le premier qui l'emporte, car le génie à sa propre règle. Kant, dans la *Critique de la faculté de juger* va dans le même sens en disant que « le génie est le talent (don de la nature) qui donne ses règles à l'art »[590].

Par ailleurs, en dehors des idéaux enseignés lors de sa formation, nous savons que Grass doit échanger avec son ami Louis Spach (1800-1879), qui fréquente Alphonse de Lamartine, Abel François Villemain[591], François Guizot et le philosophe Victor Cousin[592]. Grass expose en effet un buste de Spach au Salon de 1859[593], et ce dernier écrit un poème en hommage à l'*Icare essayant ses ailes* de notre statuaire. Les deux hommes se côtoient régulièrement à la Société pour la Conservation des Monuments historiques, dont ils font partie. Grass connaît donc sans doute les grandes lignes de la doctrine éclectique philosophique de Cousin, *a minima* par l'entremise de Spach et Souvestre[594].

Nous savons, à cet égard, que la philosophie de Victor Cousin a beaucoup influencé l'appel *Aux artistes* d'Émile Barrault, et que le philosophe, qui partage

[588] Selon Victor Hugo, pour l'artiste, l'absolu c'est le Beau ; pour le savant c'est le Vrai, pour le politique c'est le Progrès, pour le philosophe c'est l'idéal, et « ceux qui cherchent la condensation de toutes les idées dans un mot suprême, diront : Dieu. », *cf. ibid*., p. 60.

[589] *Ibid*., p. 90.

[590] *Cf.* VAN VLIET Muriel, *La forme selon Ernst Cassirer*, préface de MÖCKEL Christian, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 41.

[591] Le peintre Ary Scheffer réalise en 1855 un portrait de l'écrivain, universitaire et homme politique Abel François Villemain (1790-1870).

[592] RECHT Roland, *Penser le patrimoine II, op. cit*., p. 118, et RECHT Roland « L'Architecture », dans *La cathédrale de Strasbourg*, Éditions Publitotal, Strasbourg, 1973, p. 20. Le philosophe Victor Cousin qui contribue fortement à faire connaître les philosophes allemands en France, est également connu à Strasbourg, notamment par l'entremise d'un ami de Louis Spach, le pédagogue et philosophe Joseph Willm (1792-1853). Ce dernier, qui fait connaître les philosophes allemands en France (Hegel, Schelling, Kant, Ficht, Jacobi…) publie la traduction du jugement de Schelling sur Cousin, *cf.* http://pages.textesrares.com/index.php/Rubriques/Willm-Joseph-1792-1853-educateur-enseignant-historien-de-la-philosophie-allemande.html

[593] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, par VAPEREAU G., troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785, et *Les Stations du Salon*, août 1859, préface de George Sand, Paris, 1859, p. 328, 405. *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 93.

[594] SOUVESTRE Émile, *Causerie littéraire sur le XIXe siècle (1800-1850),* ouvrage inédit publié par Mme A. Beau, née Souvestre, préface de L. Dugas, professeur agrégée de philosophie Docteur ès lettres, Henry Paulin et Cie éditeurs, Paris, 1907.

avec Grass la recherche du beau idéal, accorde également une place particulière au sentiment du beau, à la mission de l'art et au génie artistique. Cousin dit notamment que les sentiments excités en nous « doivent toujours être tempérés et dominés par celui du beau », en ajoute : « par ce même motif, je ne puis accepter sans réserve une autre théorie qui, confondant le sentiment du beau avec le sentiment moral et religieux, met l'art au service de la religion et de la morale, et lui donne pour but de nous rendre meilleurs et de nous élever à Dieu. Il y a ici une distinction essentielle à faire, dit Cousin. Si toute beauté couvre une beauté morale, si l'idéal monte sans cesse vers l'infini, l'art qui exprime la beauté idéal épure l'âme en l'élevant vers l'infini, c'est-à-dire vers Dieu. L'art produit donc perfectionnement de l'âme, mais il le produit indirectement[595] ». Il précise : « […] l'artiste est avant tout un artiste ; ce qui l'anime est le sentiment du beau ; ce qu'il veut faire passer dans l'âme du spectateur, c'est le même sentiment qui remplit la sienne. Il se confie à la vertu de la beauté ; il la fortifie de toute la puissance, de tout le charme de l'idéal ; c'est à elle ensuite de faire son œuvre ; l'artiste fait la sienne, quand il a procuré à quelques âmes d'élite le sentiment exquis de la beauté. Ce sentiment pur et désintéressé est un noble allié du sentiment moral et du sentiment religieux ; il les réveille, les entretient, les développe, mais c'est un sentiment distinct et spécial. De même, l'art, fondé sur ce sentiment, qui s'en inspire et qui le répand, est à son tour un pouvoir indépendant. Il s'associe naturellement à tout ce qui agrandit l'âme, à la morale et à la religion ; mais il ne relève que de lui-même[596] ». Enfin, Cousin ajoute dans sa sixième leçon sur le Beau : « Tout œuvre d'art, quelle que soit sa forme, petite ou grande, figurée, chantée ou parlée, toute œuvre d'art, vraiment belle ou sublime, jette l'âme dans une rêverie gracieuse ou sévère qui élève vers l'infini. L'infini, c'est là le terme commun où l'âme aspire sur les ailes de l'imagination comme de la raison, par le chemin sublime du beau, comme par celui du vrai et du bien. L'émotion que produit le beau tourne l'âme de ce côté ; c'est cette émotion bienfaisante que l'art procure à l'humanité[597] ».

Mais malgré la place capitale accordée au sentiment, Cousin pense que celui-ci ne vient jamais avant la raison, mais l'accompagne toujours. Il estime même établir

[595] COUSIN Victor, *Du Vrai, du Beau & du Bien*, Didier et Cie, Librairies-Éditeurs, Paris, 1885 (Première édition 1853), p. 183.
[596] *Ibid*., p. 184
[597] *Ibid*., p. 186-187

la transcendance et la prédominance de la raison sur le sentiment[598]. Il considère que le sentiment est trop passager et subjectif pour révéler l'Absolu à lui seul ; pour cela la raison est nécessaire, qui nous permet de réfléchir, d'observer et d'interpréter le sentiment perçu spontanément[599]. Le philosophe distingue deux formes de raison, la « raison spontanée », qu'il appelle également « raison impersonnelle », qui permet de découvrir « la vérité d'une intuition pure et immédiate » et la « raison réfléchie » ou raisonnante[600]. Il attribue la prédominance de la première à la religion et celle de la seconde à la philosophie[601]. Le sentiment pour sa part « est vif et impétueux ; dans la mesure où il se développe ; il bouleverse l'être tout entier[602] ». Cousin estime donc que les sentiments que nous percevons sont le résultat des visions de la raison spontanée qui les précèdent[603]. Cependant, « le sentiment vient au secours du raisonnement qui chancelle ; il parle et toutes les incertitudes se dissipent. En écoutant ses inspirations on peut agir imprudemment, mais rarement on agit mal ; la voix du cœur c'est la voix de Dieu[604] ». Pour Cousin, la raison vient généraliser les données du sentiment qui nous aide à nous élever au bien absolu et à la beauté absolue. Nous connaissons donc d'abord le beau et le bien par le sentiment, qui est à l'origine de toutes les religions, et nous aide à arriver à la connaissance de Dieu, la raison seule étant incapable d'y parvenir[605] : « Regardez-y de plus près, vous verrez que ce qui nous révèle l'être infini et parfait, c'est précisément la raison elle-même, et que c'est ensuite cette révélation de l'infini par la raison qui, passant dans le sentiment, produit l'émotion et les ravissements que nous avons rappelés[606] ».

Enfin Victor Cousin, à la suite de Pierre Laromiguière (1756-1837), tente une synthèse psychologique du sentiment, pour aboutir à une classification tripartite des « facultés de l'âme » : sensibilité, volonté, intelligence[607], alors que le

[598] DUMAS Louis, *Victor Cousin et le Mysticisme*, (sans éd. sans date), p. 13.
[599] *Ibid*., p. 10, 14.
[600] *Ibid*., p. 11-13.
[601] *Cf*. REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle. Pierre Leroux contre Victor Cousin*, éd. L'Harmattan, Paris, 2012, p. 182-183.
[602] DUMAS Louis, *Victor Cousin et le Mysticisme*, p. 14.
[603] *Ibid*., p. 16.
[604] *Ibid*., p. 30
[605] *Ibid*., p. 16.
[606] *Ibid.,* p. 39.
[607] MAISONNEUVE Jean, *Les sentiments*, *op. cit*., p. 9.

philosophe socialiste, et un temps saint-simonien, Pierre Leroux (1797-1871), dans son pamphlet contre l'éclectisme cousinien[608] définit la triade *sensation-sentiment-connaissance*[609]. Leroux estime que l'espèce humaine est fondamentalement constituée de trois types qui participent à cette triade, c'est-à-dire l'industriel, l'artiste et le savant. Il utilise le concept de type, sans doute inspiré de la tripartition de l'âme platonicienne, pour définir une théorie de la composition de l'homme. Pour lui l'industriel est principalement l'homme de sensation, l'artiste l'homme de sentiment et le scientifique ou le savant l'homme de connaissance ; chacun est composé de la triade initiale, mais, par exemple, la composition de la sensation et de la connaissance donne le politique, alors que l'alliance du sentiment et de la connaissance donne le philosophe. Ainsi ces trois types ne sont pas des hommes réels, mais des tendances « pures » qui personnifient une faculté aux dépens d'une autre[610]. Il explique les différents courants philosophiques par la dominance de la tendance chez le philosophe[611], et par un dosage particulier entre ces tendances. En effet, si le sentiment domine, il sera idéaliste voire mystique, alors que si c'est la connaissance il s'orientera plus vers le sensualisme voire le matérialisme. Leroux considère également que l'inspiration prophétique s'accomplit par l'intermédiaire du sentiment[612], alors que pour Spinoza, dans son *Traité théologico-politique*, c'est à travers

[608] Notons que Leroux, Cousin et Damiron se sont connu dès l'enfance, lorsqu'ils étaient tous les trois dans une pension rattachée au Lycée Charlemagne, *cf.* DUBOIS Paul*, Cousin, Jouffroy, Damiron, op. cit.,* p. 27-28, 164.

[609] *Cf.* REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle. Pierre Leroux contre Victor Cousin*, *op. cit*., p. 222-235.

[610] *Cf. ibid*., p. 226.

[611] *Cf. ibid*., p. 229.

[612] Le « sentiment chez Leroux, c'est la faculté qui correspond à l'intuition ». Autrement dit la connaissance permet le raisonnement et la déduction, le sentiment permet l'intuition, et la sensation permet l'observation, avec la vue et nos quatre autres sens, *cf. ibid*., p. 289. Leroux voit « trois Révélateurs du Socialisme » ou prophètes modernes en Saint-Simon, Robert Owen et Fourier (*cf. ibid*., p. 337-351.). Il utilise l'idée de la Triade *Sensation-Sentiment-Connaissance* pour donner une formule psychologique, c'est-à-dire qu'il considère que Saint-Simon est la *Connaissance*, Robert Owen le *Sentiment* et Fourier la *Sensation*. Autrement dit Saint-Simon est le *Savan*t, Robert Owen l'*Artiste* et Fourier l'*Industriel.* Considérant également les notions de *Liberté-Égalité-Fraternité*, pour lui Saint-Simon incarne l'*Égalité*, Robert Owen la*Fraternité* et Fourier la *Liberté*, *cf. ibid*., p. 348. Leroux enfin est le révélateur qui tente l'acte de réunion, de fusion, c'est-à-dire la Synthèse afin de saisir le rapport et l'harmonie entre ses trois devanciers socialistes, *cf. ibid*. p. 349-351. Nous constatons une certaine parenté avec la « Triarticulation Sociale » développée plus tard par Rudolf Steiner, qui applique également l'idéal de la Révolution française : Liberté, Égalité, Fraternité. Cependant dans la tripartition de l'organisme social Steiner applique la Liberté à la vie spirituelle (l'éducation, la science, l'art, la religion…), l'égalité à la vie de droit (les lois, les règles au sein de la société) et la fraternité à la vie économique (la production, le commerce, la consommation des biens et des services). Voir par exemple COROZE Paul, *Rudolf Steiner et la tripartition sociale*, éd. Triades, Paris, 1968.

l'imagination[613]. Leroux critique Cousin, dans *Réfutation de l'éclectisme*, estimant qu'il « transforme la philosophie en pure matière de connaissance, méconnaissant la place centrale du sentiment dans la pensée »[614].

Enfin la notion du sentiment est également abordée par le philosophe spiritualiste Théodore Jouffroy (1796-1842), disciple de Cousin. Jouffroy fait sa thèse sur le sentiment du beau et du sublime : *Le sentiment du beau est différent du sentiment du sublime ; ces deux sentiments sont immédiats*, Paris, C. F. Patris, 1816 (thèse es lettres).

4. Grass et les francs-maçons (de l'Atelier à la Loge ?)

Au XVIII[e] siècle, à Strasbourg, sous l'épiscopat de Constantin Rohan, dans la pensée philosophique se dessine la quête d'une religion universelle, souvent recherchée dans les loges maçonniques de rite écossais comme celle de La Candeur[615]. Dans ce type de loge, templière et rosicrucienne à la fois, ce n'est pas l'esprit rationaliste qui règne, mais plutôt une forme de religiosité théosophique[616]. Tant il est vrai qu'une tendance dominante, à cette époque le rationaliste des Lumières, s'accompagne généralement d'une tendance opposée, même s'il existe également des loges maçonniques plus sensibles au rationalisme des Philosophes français. Mais La Candeur, loge de rite écossais, est marquée par l'influence de la maçonnerie réformée d'Allemagne[617] ; et il y a dans cette loge beaucoup de luthériens. Le Maître en est le baron Klinglin, le Vénérable le banquier Bernard-Frédéric de Turkheim, qui devient maire de Strasbourg, et y appartiennent également le baron de Durckheim, et le baron de Dietrich. Les princes Ferdinand de Rohan, futur archevêque de Bordeaux, et Camille de Rohan y sont admis comme visiteurs[618]. Ainsi se développe un enthousiasme pour

[613] *Cf.* REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle. Pierre Leroux contre Victor Cousin*, *op. cit*., p. 280-295.
[614] *Ibid*., p. 276. Leroux critique le rationalisme de Cousin, considérant que sa philosophie est marquée par l'absence de cœur (sentiment) qui guide la raison, *cf. ibid*., p. 174.
[615] MULLER Claude, *Le siècle des Rohan. Une dynastie de cardinaux en Alsace au XVIIIe siècle*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2006, p. 281.
[616] *Ibid.,* p. 282.
[617] *Ibid.,* p. 281-283.
[618] *Ibid.,* p. 284-285

« l'humanité régénérée », qui cimente ces esprits voyant dans la Franc-maçonnerie « un instrument efficace de préservation morale, apte à conduire les hommes à la plus haute conception de Dieu par Christ, en esprit et en vérité », comme le note le libraire Frédéric Rodolphe Saltzmann[619]. Ce dernier est également en 1770 le créateur d'une société philanthropique, qui suscite plusieurs filiales en vieille France[620]. Les frères Jean et Bernard-Frédéric de Turckheim, qui font partie de l'équipe dirigeante de la franc-maçonnerie européenne, sont également très influents dans cette société philanthropique[621]. En réalité, au XVIII[e] siècle, il y a un foisonnement de loges maçonniques à Strasbourg qui prend une dimension européenne. Il s'y trouve une quinzaine de loges, qui regroupent plus d'un millier de personnes. Elles sont créées en trois vagues successives, de 1763 à 1765, de 1770 à 1773, et en 1781-1782. Strasbourg apparaît comme « l'un des orients les plus pittoresques et les plus vivants du XVIII[e] siècle », au carrefour de cinq courants maçonniques : Londres (caractère symbolique et rationaliste), Göttingen, Drezden (davantage mystique et occulte, et plus aristocratique), Paris (Grand Orient) et Lyon (orientation chrétienne)[622]. Plusieurs Strasbourgeois jouent un rôle important dans la franc-maçonnerie au niveau européen, dont des juristes et condisciples de Goethe, ainsi que leur professeur Koch, et certains dans l'ordre secret des Illuminés (Illuminatis ou illuminés de Bavière - *Illuminatenorden*), auquel appartient le maire de Strasbourg, le baron Philippe-Frédéric de Dietrich, avec pour pseudonyme « Omarius »[623]. Enfin, précisons également que le comte Cagliostro, comme le cardinal de Rohan, se fait adopter pendant trois ans (1780-1783) par la loge La Candeur[624], lorsque qu'il est installé à Strasbourg. Plusieurs personnalités strasbourgeoises, affiliées à La Candeur, sont portraitisées par Landolin Ohmacht, le maître de Grass : le professeur Christophe-Guillaume Koch, Bernard-Frédéric de Turckheim et sa femme Lilie Schonenmann, le pasteur Laurent Blessig (ami de F. R. Saltzmann) et son ami Johann Kaspar Lavater. Nous pouvons y ajouter les

[619] LIVET Georges, « Le XVIIIe siècle et l'esprit des Lumières », in *Histoire de l'Alsace*, DOLLINGER Philippe (dir.) éd. Edouard Privat, Toulouze, 1970, p. 332.
[620] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace. Du Moyen Âge à nos jours, les très riches heures d'une région frontière*, éd. La Nuée Bleue, 1993, p. 149.
[621] *Ibid*., p. 165.
[622] *Ibid*.
[623] BEAUREPAIRE Pierre-Yves, « Un creuset maçonnique dans l'Europe des Lumières : la Loge La Candeur, Orient de Strasbourg », *Revue d'Alsace*, 1998, p.
[624] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace,…, op. cit*., p. 165.

frères Oberlin, non affiliés à des loges maçonniques ; parmi eux le pasteur Jean-Frédéric Oberlin, ami du maçon et théosophe Saltzmann, a montré un grand intérêt pour les sciences spirituelles[625] et aurait accueilli Cagliostro à plusieurs reprises dans sa maison du Ban de la Roche[626].

Enfin d'autres loges, moins occultistes, se développent au XIX^e siècle, comme la loge des Cœurs Fidèles activée entre 1820 et 1841, appartenant au Grand Orient de France, et la loge des Frères Réunis, constituée en 1811. Cette dernière absorbe, entre 1815 et 1870, deux autres loges (la Concorde et la Vraie Fraternité). Elle s'occupe d'œuvres sociales et cherche à rapprocher les loges françaises et allemandes en inaugurant à Steinbach en 1845 la statue d'Erwin, maître d'œuvre de la cathédrale, réalisée par le statuaire André Friedrich (*Cf. infra*, Troisième partie, *chapitre 3*). De nombreuses personnalités strasbourgeoises, fréquentées par Grass, sont affiliées à cette loge, comme l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Gustave Klotz et les statuaires André Friedrich et Frédéric Kirstein (*Cf. infra*, *ibid.*).
Grass sculpte les portraits de plusieurs d'entre eux, comme celui de Klotz, du Dr Eissen, de Renouard de Bussierre[627], et Théodore Ratisbonne[628], de Jean-Georges Humann et Jean-Baptiste Kléber. Mais au-delà de ces portraits, notre statuaire, à l'instar des francs-maçons, voue une sorte de culte à la figure mythique d'Erwin de Steinbach, dont il produit plusieurs représentations, auxquelles s'ajoute son *Buste de l'abbé Grandidier*, modelé en même temps que sa figure monumentale d'Erwin pour la cathédrale. Ce sujet sera approfondi dans *Les représentations d'Erwin et la franc-maçonnerie* au chapitre 3 de la Troisième partie.

Même si Grass n'est visiblement affilié à aucune loge strasbourgeoise, il doit éprouver une certaine sympathie à l'égard de la franc-maçonnerie, tout en

[625] Nous avons vu, en 2014, un livre du mystique Jacob Boehme annoté par J.-F. Oberlin, en vente chez un bouquiniste de livres anciens à Mulhouse. Nous savons également qu'Oberlin était un lecteur assidu du mystique suédois Emmanuel Swedenborg. *Cf.* PETER Rodolphe, « "Et plus bas, et plus haut !", principe théologique de Jean-Frédéric Oberlin », in *Jean-Frédéric Oberlin (1740-1826) le divin ordre du monde*, éditions du Rhin, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1991, p. 37-50.
[626] *Cf.* BERTRAND Michel, *Histoire Secrète de Strasbourg*, éd. Albin Michel, 1984, p. 253.
[627] DALTROFF Jean, *Les Ratisbonne Ratisbonne à Strasbourg, Paris et Jérusalem au XIXe siècle*. Regards croisés au début du XXIe siècle, I.D. l'Édition, Bernardswiller, 2017, p. 63.
[628] Grass réalise un portrait en buste de Théodore Ratisbonne (1802-1884), que nous avons identifié dans un modèle en plâtre conservé au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.

préférant garder ses distances. Sa vraie seule loge, c'est son atelier, ou plutôt ses ateliers, à Paris et à Strasbourg, où il se recueille, laisse libre court à son imagination, crée ses œuvres sublimes et reçoit ses amis fidèles avec lesquels il discute le plus souvent de l'art et des principes du Beau et du Vrai[629]. Il est toutefois sans doute empreint d'une certaine ferveur mystique et d'un attrait pour les cultes à mystères. C'est du moins ce que semble nous révéler plusieurs de ses créations. La posture de son *Erwin* le suggère, mais également son esquisse pour une *fontaine d'Orphée* et ses maquettes *d'Herrade de Landsberg* : Orphée fait songer aux cultes à mystères antiques, et Herrade de Landsberg peut-être aux mystères chrétiens.

[629] *Cf*. RIESLING Charles, *op. cit.,* p. 730.

Chapitre 2 : Paris et les œuvres d'inspiration antique

La « carrière parisienne » (1831-1873) et les premiers concours officiels

1. Ses débuts d'artiste sous la Monarchie de Juillet (1831-1835)

Après treize années de formation acharnée à copier des modèles antiques, à s'exercer sur des modèles naturels et à se familiariser avec les sujets antiques au travers de lectures assidues, ses efforts lui valent quelques récompenses, et le mérite d'être surnommé « Jean Goujon »[630], grâce à son talent reconnu par ses condisciples[631]. Grass commence alors à voler de ses propres ailes et à se lancer dans la compétition pour obtenir des commandes publiques. Il participe notamment à un concours pour la colonne Vendôme à Paris[632] en 1832[633], qui est remporté par Charles-Émile Seurre (1798-1858)[634]. Il se lance également dans des créations de qualité répondant aux goûts de son temps, afin de pouvoir exposer aux côtés d'artistes renommés aux Salons. C'est probablement le meilleur moyen de se faire remarquer par la critique et d'obtenir, avec la notoriété, d'éventuelles commandes. Mais la concurrence est rude et les commandes de plus en plus rares, le temps des riches mécènes est révolu. C'est sans doute la raison pour laquelle il se présente au concours pour le poste de statuaire de la cathédrale de Strasbourg en 1834 au risque de ne plus avoir assez de temps à consacrer à des créations personnelles, et à des concours visant à l'érection de monuments à Paris, ou ailleurs en France. Le sculpteur romantique Jean-Bernard Duseigneur (Jehan Du Seigneur), également élève de Bosio, qui manquait de travail, accepte après 1834

[630] Sculpteur et architecte français, né en 1510 et mort vers 1565. Il fut surnommé le « Phidias français », ou le « Corrège de la sculpture » (*cf*. MONTALBETTI Valérie, « Alexandre Lenoir, Jean Goujon et la création d'un imaginaire artistique national », *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, (dir. BRESC-BAUTIER Geneviève et de CHANCEL-BARDELOT Béatrice), éd. Hazan, Paris, 2016, p. 334-339.

[631] FISCHBACH Gustave*, Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit*., p. 10.

[632] Un protecteur de Grass écrit à Thiers pour le soutenir dans ce concours, en vain. Pourtant la réponse de Thiers est plutôt positive : « Monsieur, répondit celui-ci, vous avez renouvelé la recommandation que vous aviez adressé en faveur de M. Grass, sculpteur. L'intérêt particulier que vous portez à cet artiste sera à mes yeux un de ses meilleurs titres ; lorsqu'il me sera possible d'employer le talent des sculpteurs qui sollicitent des travaux du gouvernement, soyez assuré que son nom ne sera pas oublié et que je serai charmé de pouvoir répondre à votre désir et aux espérances de M. Grass. », *cf*. RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 358.

[633] Bosio avait déjà réalisé des bas-reliefs pour cette colonne, *cf*. BARBARIB L., *Étude sur Bosio, sa vie et son œuvre*, imprimerie de Monaco 1910.

[634] *Saisons d'Alsace, pour le deuxième centenaire de la naissance de Kléber,* n°20 – 1953, p. 413.

pour les mêmes raisons des commandes religieuses pour des églises, comme celles de la Madeleine, de Notre-Dame des Victoires et de St-Roch[635]. Duseigneur s'attache cependant au mouvement néo-chrétien puis devient historien de l'art et journaliste, administre avec son beau-frère Paul Lacroix, dit Jacob le bibliophile, la *Revue universelle des arts*, contribue à l'*Histoire de la sculpture* d'Émeri-David[636], et publie des articles sur la sculpture. Bien qu'il se tourne résolument vers l'art chrétien en fournissant de nombreux monuments pour les églises, il semble se rapprocher du gothique davantage comme historien de l'art que comme statuaire, ne pouvant se départir de l'idéal classique. Son intérêt pour l'art gothique se manifeste notamment par ces quelques phrases laissées par son ami Théophile Gautier : « laissons à son nom de Jean cet *h* du Moyen Âge qui le rendait si heureux et lui faisait croire qu'il portait le tablier d'Ervein de Steinvach (sic) travaillant aux sculptures du munster de Strasbourg »[637]. On imagine bien que Grass, également influencé par le romantisme ambiant de sa génération, voue une sorte de culte à la figure mythique d'Erwin, respecte profondément la statuaire gothique et éprouve une certaine fierté de pourvoir travailler pour la cathédrale du Maître légendaire.

Durant cette période, avant d'œuvrer à Strasbourg, il participe au concours pour la colonne Vendôme à Paris, mais aussi à des concours qui le rapprochent finalement de sa région natale, c'est-à-dire celui pour le poste de statuaire de la cathédrale (1833), et celui pour la réalisation de la *statue de Kléber* (1834) afin d'orner une place principale à Strasbourg. Il remporte ces deux derniers face à des concurrents exclusivement alsaciens pour le premier et aussi parisiens pour le second. Il ne quitte pas Paris et son modeste atelier pour autant, y réalisant la plupart des œuvres majeures présentées aux Salons, mais aussi sa statue monumentale de *Kléber* avec ses bas-reliefs, qui est acheminée à Strasbourg par voie fluviale. Par

[635] LEMAISTRE Isabelle, *Sculpture française au XIXe siècle*, (Collectif), Paris, 1982, p. 36. Duseigneur entre la même année que Grass à l'École des Beaux-arts et dans l'atelier de Bosio en 1822. Il commence à exposer au Salon en 1831 comme Grass, et reçoit une médaille de 2nde classe en 1834, pour son groupe représentant l'*Archange saint Michel vainqueur de Satan*, alors que Grass la reçoit pour sa *Suzanne surprise au bain*. Enfin, comme Grass, Duseigneur avait installé son atelier dans la rue de Vaugirard, au coin avec la rue du Regard (*cf.* BENOIST Luc, *La sculpture romantique, op. cit.*, p. 100). Nous ne savons pas cependant si les deux artistes se côtoyaient dans la vie privée. On sait également que le statuaire Francisque Duret (1804-1865), qui était élève de Bosio comme Grass et Duseigneur habitait au n° 4, rue de Vaugirard à son retour de Rome en 1834.

[636] BENOIST Luc, *La sculpture romantique, op. cit.*, p. 101-102.

[637] GAUTIER Théophile, *Histoire du romantisme, suivi de quarante portraits romantiques*, Préface d'Adrien Goetz, éd. Gallimard, 2011, p. 81.

la suite, il réalise également une statue du *Préfet de Lezay-Marnésia* à Paris où elle est fondue en bronze avant de rejoindre la capitale alsacienne. C'est également au début de sa carrière parisienne, en 1831, qu'il réalise l'une de ses œuvres maîtresses, *Icare essayant ses ailes* qui le fait remarquer par les spécialistes et par le public ; il poursuit sur sa lancée en présentant le *Centaure Nessus* en 1833, et l'année suivante sa *Suzanne au bain* qui lui vaut une médaille de 2nde classe. Il sculpte plusieurs portraits en buste souvent non identifiés, parmi lesquels nous connaissons celui de *Vernes de Luze*, et des statuettes de femmes. Enfin c'est également à Paris qu'il réalise son modèle en plâtre du *Prisonnier de Chillon* en 1835. Bien qu'à partir de cette date il doive commencer son activité à Strasbourg pour la restauration de la cathédrale, il reste en réalité occupé principalement par son activité parisienne, ne consacrant que peu de temps à ses travaux à Strasbourg, où il semble ne séjourner que sporadiquement avant 1840 au moins. Ainsi il fait les portraits de certains de ses amis saint-simoniens qu'il présente au Salon de 1839, en plus de sa *Jeune Bretonne* inspirée d'un roman d'Émile Souvestre. En 1840 il réalise une des *Victoires* pour le Retour des Cendres de Napoléons[638] et en 1841 une *Vierge immaculée* pour l'église Saint-Séverin (fig. 322-323, cat. 181) alors restaurée par Jean-Baptiste Lassus. Il nous semble qu'il tente encore de remporter le concours pour la réalisation d'une statue à l'effigie du *Maréchal Jean-de-Dieu Soult*, vers 1855 (fig. 7).

On constate, au demeurant, que les œuvres Grass réalisées à Paris et présentées au Salon sont le plus souvent d'inspiration antique et parfois littéraire, alors qu'à Strasbourg ses créations sont généralement d'inspiration religieuse et intime. C'est toujours à Paris, alors qu'il partage son temps entre les deux villes, qu'il réalise *Les fils de Niobé*, le *Buste de Lassus*, *Le Penseur*, *Le Moissonneur*, *L'Amour désarmé par l'Innocence,* et divers portraits en buste et en médaillon.

2. *Les Salons à Paris (1831-1873)*

Grass suit sa formation à l'École des Beaux-Arts et dans l'atelier de Bosio jusqu'en 1829, ce qui représente pas moins de douze années de formation au total. Ce temps lui permet de prendre de l'assurance et d'atteindre un niveau suffisant

[638] *Cf.* RIESLING, « Philippe Grass, une gloire alsacienne », *op. cit.,* p. 481.

pour commencer s'émanciper et présenter des œuvres au Salon de Paris[639], ce qu'il fait à partir de 1831[640], aux côtés de sculpteurs renommés, comme les trois grands prix de sculpture, David d'Angers[641] (en 1811), James Pradier (en 1813) et François Rude (en 1812)[642]. Bosio y est également présent, ainsi que la nouvelle génération de sculpteurs plus ou moins romantiques qui commencent à exposer à peu près en même temps que Grass, comme Etex, Barye, Clésinger, Duseigneur, Maindron, Préault, Félicie de Fauveau, Moine, Triqueti, les frères Dantan, les frères Seurre, Barre, Bra, Chaponnière etc., qui tiennent le devant de la scène. Ses œuvres côtoient aussi celles des sculpteurs Desprez, Jouffroy, Nieuwerkerke, Simart, Schoenewerk, Marochetti, Elschoecht, Desboeufs, Suc, Colin, Friedrich, Kirstein, etc. Quelques rares sculpteurs restaurateurs de cathédrales présentent également des œuvres aux Salons en même temps que Grass ; celui qui en présente le plus est Michel-Pascal, mais Toussaint, les frères Duthoit et Dujardin en présentent également, ainsi qu'Adolphe-Louis Geoffroy (fils de Geoffroy-Dechaume), qui expose au Salon de 1861. Enfin, d'autres sculpteurs qui marquent le dernier tiers du XIX^{e} siècle exposent des œuvres aux Salons en même temps que Grass : Carrier-Belleuse (maître de Rodin), Dalou, Carpeaux, Bartholdi, etc.

Le reste de la carrière de Grass se déroule entre Strasbourg, où il œuvre principalement pour la cathédrale, et Paris où il garde un atelier, et où il expose ses nombreuses créations aux Salons[643]. Le Salon en effet « favorisait [les] rapports avec les amateurs particuliers et les marchands ; il était aussi le lieu où les représentants de l'administration – division des Beaux-Arts et, en période de monarchie, liste civile – faisaient leurs achats et procédaient aux commandes

[639] Dans la première moitié du XIXe siècle, les œuvres étaient exposées dans le Salon carré du Louvre. La salle fut rapidement trop petite et les œuvres rejoignirent d'autres salles du Louvre, dont la galerie d'Apollon dans un premier temps, puis la Grande Galerie. A titre d'exemple, en 1800 le Salon exposait 542 œuvres, 2219 en 1835, et jusqu'à 5180 en 1846. La sculpture était néanmoins souvent reléguée dans les sous-sols. C'est pourquoi, en 1838, David d'Angers demanda, dans une lettre publiée dans le *Journal des Artistes*, un édifice réservé au Salon, *cf.* MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, *op. cit.,* p. 143.

[640] Il continue à exposer au Salon de Paris jusqu'en 1873.

[641] David d'Angers exposait davantage au Salon entre 1817 et 1827. A l'époque où Grass expose, il est beaucoup moins souvent présent. Il y expose tout de même en 1833, 1834, et surtout en 1839 avec plusieurs œuvres.

[642] LEROY-JAY-LEMAISTRE Isabelle, « François Rude et les Salons romantiques », in *Un couple d'artistes au XIXe siècle, citoyens de la Liberté. François & Sophie Rude*, musée des beaux-arts de Dijon, Somogy Éditions d'art, Paris, 2012, p. 98.

[643] Notons que les Salons ont une grande importance économique pour les artistes. *Cf.* MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle, op. cit.*, p. 146.

publiques[644]. Par conséquent, bien que très occupé par ses tâches à la cathédrale, Grass continue à se rendre plusieurs mois par an à Paris, ce dont témoignent les notes écrites par Amélie Weiler : « Les journaux annoncent, me dit-il, que monsieur Grass va se rendre à Paris pour faire le modèle [de la statue de Lezay-Marnésia[645]] et qu'il y sera coulé en bronze. D'ailleurs, me dit mon père, il y va tous les ans. Ces artistes n'en sont jamais au bout de leurs études et il faut que le nôtre reste toujours en relation avec les grands maîtres de Paris »[646]. Elle ajoute que notre artiste séjournait tous les ans à Paris, de mars à fin mai.

Pourtant selon René Ménard, Grass a habité toute sa vie à Strasbourg, et sa grande réputation dans sa ville natale n'a guère dépassé la province où il a vécu et travaillé[647]. Il oublie donc que l'artiste est aussi présent sur le devant de la scène parisienne, où il vit et travaille une partie de l'année. D'ailleurs, Grass, membre honoraire de la *Société des Amis des Arts de Strasbourg*[648], figure sur les comptes rendus de la société comme résidant à Paris jusqu'en 1853[649], alors qu'il loge également à Strasbourg une partie de l'année.

---

[644] *Ibid.,* p. 146-147.

[645] Cette statue en bronze inaugurée en août 1857 est toujours à sa place initiale, sur le quai qui porte son nom, face à l'Opéra du Rhin. Cette dernière a subi des dommages lors des bombardements de 1870, ce qui obligea l'artiste à la restaurer. Voir GILBERT Laurent*, Philippe Grass, sculpteur (Wolxheim 1801 - Strasbourg 1876)*, *op. cit.,* p. 66-69.

[646] WEILER Amélie, *Journal d'une jeune fille mal dans son siècle, 1840-1859*, *op. cit*., p. 383.

[647] MÉNARD René, *L'Art en Alsace-Lorraine*, éd. J. Rouam, Paris, 1876, p. 156.

[648] Il sera rejoint sur la liste par un autre éminent statuaire alsacien, F.-A. Bartholdi, *cf. Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu, gestion de 1866, Strasbourg, typographie de G. Silbermann, 1867, p. 2.

[649] Dans les comptes rendus de la *Société des Amis des Arts de Strasbourg*, Grass est désigné, de 1841 à 1852, comme membre honoraire habitant à Paris. Les comptes rendus des années suivantes n'indiquent plus où il habite. Précisons que Grass dut se rendre à Paris en calèche pendant plus de vingt ans, car le chemin de fer entre Paris et Strasbourg n'est inauguré qu'en 1852, voir par exemple : JORDAN Benoît, *Histoire de Strasbourg,* éd. Jean-Paul Gisserot, 2006 ; p. 89. Par ailleurs, Grass a déménagé à plusieurs reprises dans Paris. Nous savons qu'il habitait, en 1847, rue Buci : « Enfin, un statuaire alsacien, Philippe Grass, médaillé en 1834, décédé en 1865 [sic], y habitait en 1847. Il avait acquis déjà une certaine célébrité par une œuvre restée populaire : la statue de Kléber, érigée en 1840 sur la place d'Armes de Strasbourg. », *Cf*. FROMAGEOT P., *La rue de Buci, ses maisons et ses habitants*, (extrait du bulletin de la Société Historique du VIe arrondissement de Paris, Typographie Firmin-Didot et Cie, Paris, 1907, p. 109.). Dans d'autres documents, il est indiqué que Grass habitait, ou avait son atelier, au 16 rue de Bussy [il s'agit vraisemblablement de la même rue orthographiée différemment]. Il y était en tout cas de 1844 à 1847, *cf. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royal, op., cit*., de 1844 à 1847. Il aurait également habité au n°74 rue de la Seine, *cf. Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690.

À la sortie de l'École des Beaux-Arts, il loue un petit atelier, probablement déjà celui de la rue Vaugirard, où il peut commencer à créer des œuvres pour les exposer aux Salons. Après deux années de travail acharné, il présente enfin l'une de ses productions majeures, son *Icare essayant ses ailes,* en plâtre. Avec celui-ci il expose également un *Buste d'homme* en plâtre et un *Médaillon avec deux portraits d'homme,* en plâtre[650]. Le jeune Grass n'a pas les moyens de faire couler ses œuvres dans le bronze, ou de payer un sculpteur praticien pour les reproduire en marbre. Pour cela, il faut obtenir des commandes, et, à cette fin, l'exposition au Salon est justement déterminante.

La statue *d'Icare essayant ses ailes*, qui reçoit visiblement de nombreux éloges et contribue à sa renommée, n'est peut-être pas sans rapport, nous le verrons plus loin, avec la première œuvre que François Rude expose au Salon en 1827, son *Mercure rattachant ses talonnière après avoir tranché la tête d'Argus,* en plâtre, après son exil à Bruxelles pendant une quinzaine d'années. Grass, encore en formation à l'École des Beaux-Arts et dans l'atelier de Bosio, ne peut pas en effet ignorer cette statue remarquée favorablement par la critique en ces termes : « figure dont le mouvement est plein d'élégance et de grâce, et dont plusieurs parties ont été parfaitement étudiées »[651]. Au Salon de 1833, Grass reste attaché au thème antique, avec *Le Centaure Nessus mourant*, en plâtre[652]. Il s'inscrit cependant dans la nouvelle mouvance, à ce premier vrai Salon romantique, en présentant en plus une *Étude de cheval*, en plâtre[653], et une *Petite statue de femme*[654].

---

[650] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1831, p. 258,LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785.

[651] LEROY-JAY-LEMAISTRE Isabelle, « François Rude et les Salons romantiques », in *Un couple d'artiste au XIXe siècle, citoyens de la Liberté. François & Sophie Rude*, musée des beaux-arts de Dijon, Somogy Éditions d'art, Paris, 2012, p. 100-101. Cependant, c'est grâce à la présentation de son chef-d'œuvre, le *Jeune pécheur napolitain jouant avec une tortue*, au Salon de 1831, puis au Salon de 1833, que Rude reçoit la Légion d'honneur, *cf. ibid*., p. 99, 102.

[652] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1833, p. 191.

[653] http://salons.musee-orsay.fr/index/salon/90?offset=1

[654] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, p. 690, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit*., T. 3, G-M, p. 91.

Même si la sculpture romantique apparaît effectivement au premier Salon ou Grass expose, en 1831, avec la présentation du *Roland Furieux* de Duseigneur[655], et d'autres œuvres romantiques de Triqueti, et de Barye avec ses sculptures animalières, c'est au Salon de 1833 que sont présentés le plus d'œuvres à caractère romantique, avec des figures pittoresques ou littéraires remplaçant petit à petit les héros de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*[656]. Barye s'illustre à nouveau, Duseigneur se fait remarquer avec un buste de *Victor Hugo,* (n° 2527), et une *Larme pour une goutte d'eau (Esméralda et Quasimodo)*, groupe en plâtre rehaussé d'or inspiré par *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (n° 3250)[657]. Duseigneur fréquente le Cénacle de Victor Hugo, avant d'accueillir chez lui le Petit-Cénacle[658]. Etex, pour sa part est remarqué avec son groupe en plâtre de *Caïn et sa race maudits de Dieu*, (n° 2539), Chaponnière expose *Une captive de Missolonghi au tombeau de Lord Byron* (n° 2480), statue en plâtre, qui rappelle par son thème la *Jeune Grecque au tombeau de Botzaris* par David d'Angers en 1823, et Pradier se fait remarquer avec ses *Petites statues*. Grass, quant à lui, fait figure de sculpteur romantique avec les statuettes qu'il expose aux Salons de 1833 et 1834[659], mais surtout avec *Le prisonnier de Chillon,* tiré d'un poème de Lord Byron, refusé au Salon de 1835[660], et finalement présenté en plâtre au Salon de 1839[661]. Il y présente également la *Petite paysanne*, statue en plâtre[662], d'après un

[655] Il nous semble assez significatif de souligner ici que le sculpteur alsacien Auguste Bartholdi s'est sans nul doute fortement inspiré du *Roland furieux* de Duseigneur, tiré d'un poème de l'Arioste, pour composer *Le Martyr moderne* avec l'allégorie du mythe de Prométhée, présenté au Salon de 1864. Deux ans plus tard, Jehan Duseigneur décède, et en 1867 son *Roland furieux* est fondu en bronze.

[656] LEROY-JAY-LEMAISTRE Isabelle, « François Rude et les Salons romantiques », *op. cit*., p. 103.

[657] Ce plâtre est cependant commencé le 21 août 1831, *cf.* LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit*., T. 2, D-F, p. 273.

[658] *Cf.* GAUTIER Théophile, *Histoire du Romantisme, suivi de Quarante portraits romantiques*, préface de Goetz Adrien, éd. Gallimard, Paris, 2011, p. 68-91, et BÉNICHOU Paul, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*, éd. Gallimard, Paris, 1996, p. 427-462.

[659] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, p. 690, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit*., T. 3, G-M, p. 91.

[660] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit*., T. 3, G-M, p. 92.

[661] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit*, p. 690, VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, *op. cit*., 1865, p. 785, LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit*., T. 3, G-M, p. 92, et *Revue de Paris*, IV, 1839, p. 35.

roman d'Émile Souvestre ; et à nouveau son *Étude de cheval*, mais en bronze cette fois-ci[663]. C'est donc au Salon de 1839 que Grass apporte le plus d'œuvres romantiques.

Mais ce n'est pas avec ses œuvres romantiques que Grass remporte le plus de succès auprès du jury, celui-ci étant toujours guidé par l'idéal néo-classique[664]. Les Salons de Grass sont illustrés principalement par les portraits en buste qu'il expose presque à chaque fois. À partir de 1857, alors qu'il semble passer plus de temps à Strasbourg qu'à Paris, il présente presque exclusivement des bustes de personnalités alsaciennes.

- Les Salons de Grass avec ses compatriotes statuaires alsaciens

Durant les expositions de Philippe Grass, ses deux congénères strasbourgeois, André Friedrich et Frédéric Kirstein, sont également présents à quelques rares reprises. À partir de 1857, un autre statuaire alsacien, Auguste Bartholdi, y présente aussi régulièrement des œuvres, en même temps que Grass. Cependant, lorsque le jeune sculpteur colmarien commence à exposer au Salon, Grass n'y présente plus que des portraits en buste, sauf en 1873[665], où il présente une petite statue en bronze de l'écrivain *Émile Souvestre* (n° 1696)[666].

Nous constatons que Grass ne présente aucune de ses œuvres pour la cathédrale au Salon à Paris. Il aurait pourtant pu, suivant la mouvance romantique, montrer les modèles en plâtre de sa *Sabine* et plus tard de son *Erwin*, mais il n'en fait rien. C'est d'autant plus étonnant que le statuaire Friedrich et le peintre Théophile

---

[662] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit*, p. 690, VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, *op. cit*., 1865, p. 785, et *Revue de Paris*, IV, 1839, p. 34.

[663] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit*., T. 3, G-M, 1919, p. 91, et *Revue de Paris*, IV, 1839, p. 37.

[664] Il reçoit néanmoins une médaille de seconde classe, en 1834, avec sa *Suzanne au bain*, statue en plâtre *(n° 2073), ainsi que Barre avec son Ulysse reconnu par son chien et Duseigneur avec son Archange Saint-Michel vainqueur de Satan, cf.* « Jean Du Seigneur, statuaire », in *Revue universelle des arts*, volume 23, publié par LACROIX Paul (bibliophile Jacob), Paris, 1866, p. 87.

[665] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, p. 690.

[666] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit*., T. 3, G-M, p. 93.

Schuler ont présenté des œuvres en lien avec le mythe romantique d'Erwin ; que l'œuvre *de* Schuler, *La construction de la cathédrale de Strasbourg* (Salon de 1845) est remarquée par Théophile Gautier[667] ; et que le diptyque de Schuler *Erwin de Steinbach dessinant la grande rose de la cathédrale* et *Erwin de Steinbach donnant ses dernières instructions à ses enfants* figure au Salon de 1846. Il semble que Grass fasse le choix de réserver ces œuvres-là exclusivement à la cathédrale et au milieu strasbourgeois ; il ne présente en fait au Salon aucune œuvre à caractère chrétien, alors même qu'il en produit dans son atelier de Strasbourg. Il sait aussi que le jury privilégie les créations académiques inspirées des mythes antiques au moins jusqu'en 1848. Pourtant en 1864 lorsqu'il crée sa statue d'*Erwin*, on peut penser que le jury du Salon aurait été plus enclin à l'accueillir, à moins que le thème n'ait déjà été trop traité par ses congénères.

André Friedrich et Frédéric Kirstein (1834-1842)

Le statuaire André Friedrich, qui semble davantage tourné vers l'Allemagne, pour laquelle il réalise plusieurs statues, que vers Paris, ne présente des œuvres qu'à deux reprises au Salon de Paris. En 1835, il expose un bas-relief en marbre figurant une *Jeune femme pleurant la perte d'un objet chéri* (n° 2259), œuvre qui sera détruite par les Allemands en 1870. Grass présente à ce Salon un buste en plâtre de *M. B.* (n°2269)[668]. Plusieurs statuaires romantiques sont exclus du Salon de 1835, comme Maindron, Préault et Moine. Le *Prisonnier de Chillon* de Grass est également refusé[669].

Au Salon de 1842, Friedrich présente *La Nuit*, groupe en marbre (n° 1949) et *Erwin de Steinbach, architecte de la cathédrale de Strasbourg*, bas-relief en plâtre (n° 1950)[670]. Friedrich fait encore une tentative au Salon de 1843, avec deux

[667] *Cf. Un romantique alsacien Théophile Schuler 1821-1878*, Strasbourg. Château des Rohan, 7 avril-5 juin 1979, p. 11, 35-36, 56. Schuler donna également à Théophile Gautier un dessin inspiré de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, *Esméralda en prison*, *cf.* HAUG Hans, « Un romantique Alsacien, Théophile Schuler », extrait de *La Vie en Alsace*, 1928, p. 26-28.
[668] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1835, p. 220.
[669] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit.*, T. 3, G-M, p. 92.
[670] *Ibid*., T. II. D.-F., *op. cit*., p. 422-423.

statues qui sont refusées[671]. Sans doute déçu, il n'y présentera plus aucune œuvre. Notons que le Salon de 1843 est l'un des rares auquel Grass ne présente rien.

Le deuxième concurrent de Grass dans le Bas-Rhin, le statuaire et orfèvre Frédéric Kirstein, qui a quitté l'atelier d'Ohmacht pour rejoindre celui de David d'Angers à Paris, expose pour sa part à trois reprises des œuvres d'inspiration romantique au Salon. En 1834 il présente *Laure et Pétrarque*, Groupe en plâtre (n° 2090) ; *La chasse calydonienne*, bas-relief en argent ciselé et repoussé (n° 2091) ; *Buste d'homme*, plâtre (n° 2092) ; *Portrait de Benjamin Constant,* sans doute rencontré à Strasbourg vers 1830et *plusieurs portraits, médaillons en albâtre*, sous le même numéro (n° 2023)[672]. Grass pour sa part y présente sa *Suzanne au bain*, statue en plâtre, un buste en plâtre de *M. Vernes de Luze* (n° 2074), un *médaillon en plâtre* (n° 2075), et une Petite statue en plâtre de *M. B...* (n° 2076)[673].

Au Salon de 1838, Kirstein est présent avec deux bas-reliefs en marbre, dont*La Mélodie et l'Harmonie* (n° 1886)[674] ; un troisième, en plâtre, est refusé[675].Grass présente cette fois-là un *Buste de Mme***,* marbre (n° 1874), un second *Buste de Mme****, plâtre (n° 1875) et une *Statuette de M.**** , bronze *(n° 1876)*[676].

---

[671] http://humanities-research.exeter.ac.uk/salonartists/works/page/5?searchTerms=Friederich&newSearch=Search&order=id&direction=ASC

[672] LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit.*, p. 222.

[673] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1834, p. 189.

[674] LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 222. Au sujet de ce bas-relief de Kirstein, on lit dans *Le Ménestrel : journal de musique*, Paris, 29 avril 1838, p. : « […] arrivons au bas-relief de M. Kirstein. La *Mélodie et l'Harmonie*, tel est le sujet qu'il a audacieusement personnifié. L'harmonie composée d'accords impalpables et indéfinis, mélanges de sons et de nuances, alliances mystérieuses de soupirs : il manque quelque chose à celui qui n'a pas le sentiment de l'harmonie, a dit Mme de Somery. La mélodie, langage de grâce et de passion, hymne des cieux, modulation séraphique ; l'harmonie est un centaure moitié homme, moitié cheval ; la mélodie est une femme complète, ravissante, divine ; celle-ci c'est la pensée, celle-là c'est la forme ; la mélodie c'est l'âme, l'harmonie c'est le corps. La mélodie a toujours été l'hosanna du cœur, a dit Glaveston. M. Kirstein de Strasbourg sait tout cela, et il l'a traduit sur le marbre. Si son bas-relief n'est pas l'ouvrage dont ont parlera le plus, qu'il s'en console : son œuvre est au moins une des meilleures inspirations de la salle des sculptures ».

[675] http://humanities-research.exeter.ac.uk/salonartists/works/page/5?searchTerms=Kirstein&newSearch=Search&order=id&direction=ASC

[676] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1838, p. 210.

Enfin, au Salon de 1842 Kirstein expose *Le Christ bénissant les enfants*, bas-relief en marbre (n° 1968), œuvre détruite par les Allemands en 1870[677].

Nous le voyons, ces deux statuaires strasbourgeois sont beaucoup moins présents aux Salons de Paris que Grass, mais le sont avec des œuvres essentiellement romantiques. Le seul Salon auquel les trois statuaires sont présents en même temps est celui de 1842. Friedrich avec *La Nuit* et *Erwin de Steinbach, architecte de la cathédrale de Strasbourg,* Kirstein avec *Le Christ bénissant les enfants*, et Grass avec un buste en marbre du *statuaire Landolin Ohmacht*, qui a formé les trois artistes en question à Strasbourg.

Auguste Bartholdi (1852-1873)

Friedrich et Kirstein ne présenteront plus rien par la suite aux Salons. Mais à partir de 1857, un autre Alsacien, originaire du Haut-Rhin, le jeune Auguste Bartholdi, formé dans l'atelier du peintre Ary Scheffer puis du statuaire Antoine Etex à Paris, expose aux Salons à plusieurs reprises en même temps que Grass. En 1857, en effet, le jeune Bartholdi s'y présente pour la première fois avec *La lyre chez les berbères, souvenir du Nil*, groupe en bronze (n° 2729) et *Le colonel J. M...*, buste en bronze (n° 2730)[678]. Grass présente la même année un *Portrait de J. B. Schwilgué*, buste en marbre[679] et le *Portrait de M. Émile Souvestre, romancier* (n° 2922) - il s'agit du buste en marbre[680] qui figurera sur la tombe du défunt au Cimetière du Père-Lachaise (fig. 210, 211, cat. 121), alors que Grass avait présenté au Salon de 1839 un *Buste un plâtre de Souvestre* (n° 2218) (fig. 208, cat. 120) dont un tirage en bronze est au Musée de Morlaix[681] (fig. 212, cat. 120).

[677] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 222.
[678] *Ibid*., T. 1, A-C, *op. cit*., p. 64.
[679] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit*, p. 690. Au Salon de 1857, (l'un des frères Duthoit, qui restaurent la cathédrale d'Amiens depuis les années 1840, et qui ont déjà fait un *saint Vincent de Paul* pour l'intérieur de la même cathédrale en 1838), expose un *Portrait de feu Auguste Leprince, l'un des fondateurs de la Société des Antiquaires de Picardie*, buste en bronze, commandé par la Société. Salon de 1857, (n° 2876), cf. LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 2, D-F, *op. cit.,* p. 280.
[680] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, T. I, 1882-1885, p. 690.
[681] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 93.

Au Salon de 1859[682], Grass présente un buste en plâtre de l'historien et archiviste en chef du département du Bas-Rhin, *M.L. Spach archiviste*[683] (n° 3270)[684] et le buste en bronze de *M. Ch. Robert maître des requêtes* [685]*(n° 3269)*[686] . La critique alsacienne dira que le portrait « de M. Spach est très ressemblant, au dire de ceux qui connaissent ce savant archiviste ; du reste, cette figure, sans prétention, qu'on me permette cette expression, respire la douceur, la patience éprouvée du paléographe, et l'on ne peut s'empêcher de dire, en la contemplant, que ce doit être celle d'un excellent homme »[687]. Alors qu'au Salon de 1846, Baudelaire qualifiait la sculpture d'ennuyeuse[688], selon certains critiques, la statuaire du Salon de 1859 était supérieure à l'Exposition de peinture[689]. Auguste Bartholdi[690], âgé de 25 ans, présente à ce Salon un buste en bronze de *M. le premier Président R....* (n° 3074*)*[691] et un groupe en plâtre représentant *Le Génie dans les griffes de la Misère* [692] (n° 3073).

---

[682] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, p. 690 ; VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, *op. cit*., p. 785, et *Les Stations du Salon*, août 1859, préface George Sand, Paris, 1859, p. 328. À ce Salon, étaient également présents les sculpteurs Etex, Dantan, Carrier-Belleuse, De Nieuwerkerke, Carpeaux, Bartholdi, Maindron et Clésinger et d'autres encore, *cf. Les Stations du Salon, op. cit.,* p. 405-406. Dans cette dernière publication, il est précisé que Grass y exposa également un *buste en bronze* ; il s'agit vraisemblablement de celui de Charles Robert, *cf. ibid*. p. 336.

[683] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, p. 690 ; VAPEREAU G*., Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, *op. cit.,* p. 785, et *Les Stations du Salon*, août 1859, préface George Sand, Paris, 1859, p. 328, 405.

[684] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 93.

[685] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, p. 690, et VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, *op. cit*., p. 785, et « L'Alsace à l'Exposition de 1859 », in *Revue d'Alsace*, 1859, p. 239.

[686] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 93.

[687] JOLIBOIS Émile, « L'Alsace à l'exposition de 1859 », in *Revue d'Alsace*, 1859, p. 319.

[688] BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art*, Les Classiques de Poche, p. 228-232.

[689] AUVRY Louis, *Expositions des Beaux-Art, Salon de 1859*, p. 74.

[690] Au début du XXe siècle, Grass et Bartholdi sont perçus comme les deux grands statuaires alsaciens du XIXe siècle : « La fécondité de l'Alsace en artistes dignes d'éloge et quelques-uns admirables, n'a pas besoin d'être démontrée […] ; la sculpture, Grass et Bartholdi. C'en est assez pour convaincre que l'arbre n'a rien perdu de sa sève vigoureuse », *cf. Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, fondé par Abel Hovelacque, quinzième année – 1905, avec 182 figures dans le texte, Félix Alcan éditeur, Paris, 1905, p. 205.

[691] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 1, A-C, *op. cit*., p. 65.

[692] JOLIBOIS Émile, in *Revue d'Alsace*, 1859, p. 239, et LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 1, A-C, *op. cit.,* p. 64.

En 1861, Bartholdi expose au Salon un *Monument à Martin Schongauer, peintre, graveur et orfèvre du XVe siècle*, (n° 3169) et *Le général comte Schramm*, buste en marbre (n° 3170)[693]. Grass présente un *Portrait de M. F. Schützenberger, ancien maire de Strasbourg*, buste en marbre (qui appartient à la ville de Strasbourg)[694] et un *Portrait de M. E. H...*, buste en plâtre[695] (n° 3386)[696].

Au Salon de 1863 Bartholdi présente le *Monument de l'Amiral Bruat,* bronze, (n° 2237)[697], qui est élevé à Colmar, et Grass un *Portrait de J. L...*, buste plâtre[698] (n° 2395)[699] et un *Portrait de A. L...*, buste plâtre[700]*(2396)*[701]. À celui de 1864 Bartholdi présente *Le martyre moderne (la Pologne),* statue en plâtre, (n° 2500)[702]. Grass présente pour sa part *Le général Reibel,* buste en plâtre[703] *(n° 2632)*[704].

En 1869, Bartholdi présente son *Jeune Vigneron alsacien* (n° 3239)[705], exposé à Colmar, et *Grass un Portrait de M. Schimper, conservateur du Cabinet d'histoire naturelle de Strasbourg, b*uste en plâtre[706] (n° 3471)[707]. L'année suivante, pour

[693] LAMI Stanislas *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 1, A-C, *op. cit.*, p. 65.
[694] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, p. 690, et VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, op. cit., p. 785.
[695] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, p. 690.
[696] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 93.
[697] *Ibid*., T. 1, A-C, p. 65.
[698] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, p. 690.
[699] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit.*, p. 93.
[700] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.*, p. 690.
[701] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 93.
[702] *Ibid.,* T. 1, A-C, p. 65. *Pour composer cette œuvre romantique avec l'allégorie de Prométhée, Bartholdi s'est inspiré du Roland furieux de Jehan Duseigneur, tiré d'un poème de l'Arioste.*
[703] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.,* p. 690, et VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, *op. cit*., p. 785. Il était exposé sous le n° 2632, alors que Bartholdi exposait Le martyre moderne sous le n° 2500, cf. MORPAIN Adrien, *L'Alsace à l'Exposition des Beaux-Arts de Paris (1864)*, p. 46-48.
[704] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 93.
[705] *Ibid*., T. 1, A-C, p. 65.
[706]*Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.,* p. 690.

Bartholdi ce sont *Le Maréchal Vauban,* statue en plâtre (n° 4263) et *Vercingétorix,* statue équestre en bronze, (n° 4262)[708] ; et pour Grass un Portrait *de Mlle ...,* médaillon plâtre[709]*,* un Portrait de *Mlle L....,* médaillon en plâtre (n° 4569)[710]*,* et le buste en marbre de *M. Kuss, maire de Strasbourg*, exécuté pour l'une des salles de l'Hôtel de Ville de Strasbourg[711].

Enfin, au Salon de 1873 Bartholdi présente *Les loisirs de la paix*, en bronze, (n° 1512)[712] et *Lafayette arrivant en Amérique,* statue en plâtre, (n° 1511) ; et Grass un buste en bronze, hors concours, de *M. Charles Robert*[713] (n° 1695)[714] et une statuette en bronze *d'Émile Souvestre*[715] (n° 1696)[716]. Il est précisé dans la notice *:* « On doit à cet artiste la statue de Kléber, érigée en bronze sur la place d'Armes de Strasbourg (1840) ; la statue du marquis de Lezay Marnésia, ancien préfet du Bas-Rhin ; la statue de sabine de Steinbach, à la cathédrale de Strasbourg ; la statue de la Vierge au pignon de l'église Saint-Séverin, à Paris »[717]. À ce dernier Salon auquel Grass expose, un autre jeune sculpteur alsacien se montre pour la première fois, il s'agit de Jean-Désiré Ringel d'Illzach (1847-1916), formé à Paris dans l'atelier des sculpteurs François Jouffroy (1806-1882) et Alexandre Falguière (1831-1900), avec *L'Exécuteur de Salomon*, figure en plâtre[718].

---

[707] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit.*, p. 93.
[708] *Ibid*., T. 1, A-C, p. 65.
[709] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690.
[710] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 93.
[711] *Ibid*.
[712] *Ibid.,* T. 1, A-C, p. 65.
[713] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.,* p. 690, et VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, *op. cit*., p. 785.
[714] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit.*, p. 93.
[715] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.,* p. 690.
[716] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1873, p. 269, et LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit.,* p. 93.
[717] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit*, p. 690.
[718] *Cf*. GAY-MAZUEL Audrey, « Ringel d'Illzach Jean-Désiré », in *Dictionnaire culturel de Strasbourg (1880-1930)*, RECHT Roland et RICHEZ Jean-Claude (dir.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, p. 456-458.

Les deux artistes sont également à l'Exposition universelle de 1867. Auguste Bartholdi, tout juste âgé de trente-trois ans, y présente un buste en plâtre de *M. Lorentz, directeur de l'École des eaux et forêts* (n° 2129)[719], alors que Grass présente *L'Amour désarmé par l'Innocence, g*roupe en plâtre (groupe I, classe 3, n° 110)[720]. Nous savons pourtant que deux ans après avoir été décoré de la croix, Grass a été nommé en août 1867, par arrêté du maréchal Vaillant, membre du Comité départemental du Bas-Rhin pour la préparation de l'Exposition universelle de 1867 au Champ de Mars ; et qu'en 1866 un arrêté du Commissaire général de l'Exposition, M. Le Play, l'a déjà nommé membre-adjoint du Comité d'administration de la classe 90[721].

Très heureux d'apprendre la décoration du statuaire, peut-être plus que Grass lui-même, son ami le Dr Hergott lui écrit le 17 août : « Mon ami, pendant que la foule acclame son souverain et l'impératrice qui viennent d'arriver dans nos murs, je me retire dans mon cabinet d'où je leur adresse mes félicitations d'avoir enfin donné à mon ami Grass, l'éminent et laborieux artiste, cette marque extérieure d'estime[722] ». Grass avait déjà présenté plusieurs œuvres à l'Exposition universelle de Paris en 1855, et à celle de Metz en 1861.

3. *Vie à Paris*

Nous ne savons pas où Grass loge durant sa formation, mais après son départ de l'École des Beaux-Arts en 1829, il trouve un atelier, vraisemblablement celui situé dans une mansarde de la rue Vaugirard, qu'il garde jusqu'à la fin de sa vie. Ayant remporté en 1835 le concours de statuaire de la cathédrale de Strasbourg, Grass doit revenir s'installer dans la ville où il a commencé sa formation. Il le fait progressivement sans toutefois jamais abandonner sa ville de prédilection. Cela signifie qu'il doit effectuer le trajet entre Parie et Strasbourg, séparées de presque cinq cent kilomètres, au moins deux fois par an, afin de mener à bien ses différents travaux dans les deux villes.

[719] LAMI Stanislas*, Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*., T. 1, A-C, *op. cit*., p. 65.
[720] *Ibid*., T. 3, G-M, *op. cit*., p. 93.
[721] RIESLING, *op. cit.,* p. 729.
[722] *Ibid.*

Selon le bibliothécaire strasbourgeois Frédéric Piton, avant l'arrivée du chemin de fer, le voyage Paris-Strasbourg, qui se faisait en malle-poste tirée par quatre ou cinq chevaux (plus rapide que la diligence), durait trente-six-heures et coûtait 82 fr. 95 c. En 1855 « grâce à la vapeur » le prix n'était plus que de 29 à 52 fr., et le trajet que de douze heures[723]. En 1839, la veille du jour de l'arrivée de Victor Hugo à Strasbourg, est inaugurée la première ligne de chemin de fer alsacien, entre Mulhouse et Thann ; en 1841 la ligne Strasbourg-Bâle est mise en place, mais en réalité elle relie Koenigshoffen à Mulhouse ; enfin le 18 juillet 1852, la gare de Strasbourg, qui consacre le début de la ligne Paris-Strasbourg[724], est inaugurée en grande pompe par le Prince-Président Louis Napoléon Bonaparte. Pour marquer l'évènement, Grass réalise une statue monumentale, posée sur un piédestal au milieu de la place où ont lieu les festivités, devant la gare de la capitale alsacienne[725].

La vie de Grass entre Strasbourg et Paris, outre les frais ds trajets, l'oblige à payer plusieurs loyers, à Paris pour l'atelier et le logement, et à Strasbourg le logement, un atelier étant mis à sa disposition pour réaliser les statues de la cathédrale. Sur ce point Fischbach écrit que l'une des raisons pour lesquelles il se résout à quitter et détruire son atelier parisien à la fin de sa vie est le coût du trajet, difficile à payer avec le salaire modeste que lui allouait l'Œuvre Notre-Dame[726].

Grâce aux notices des Salons, nous sommes en mesure de connaître les différentes adresses de Philippe Grass à Paris[727] entre 1831 et 1873. Bien que son atelier soit semble-t-il toujours au n° 89 de la rue Vaugirard[728], il apparaît qu'il déménage à plusieurs reprises, et que son logement n'est pas toujours situé dans la même rue que son atelier. Les différentes adresses sont toujours sur la rive gauche de la Seine, principalement dans le 7e arrondissement sauf celle de la rue Vaugirard dans le 15e arrondissement. Cette adresse est celle qui l'éloigne le plus du Louvre,

[723] *Cf.* PITON Frédéric, *op. cit.,* vol. 2, p. 50. Cité dans J. SPIEGEL Régis, *Strasbourg romantique.., op. cit*., p. 53.
[724] J. SPIEGEL Régis, *Strasbourg romantique.., op. cit*., p. 50.
[725] La gare se trouvait alors à l'emplacement de l'actuelle place des Halles.
[726] *Cf.* FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 26.
[727] Dans son mémoire, Laurent Gilbert fait déjà remarquer ces changements d'adresses observables dans les registres du Salon. *Cf*. GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 18-24.
[728] FISCHBACH Gustave, *op. cit.*, p. 26-27.

donc des Salons où il expose et de l'île Saint-Louis où Notre-Dame de Paris et la Sainte-Chapelle sont en cours de restauration après 1845[729]. Il peut cependant rejoindre facilement l'île Saint-Louis où logent beaucoup d'artistes, comme les sculpteurs Barye, Clésinger, Geoffroy-Dechaume, Michel-Pascal, Moine, Feuchère, Carrier-Beuleuse, Préault et Daumier. Il peut aussi se rapprocher facilement du chantier de Notre-Dame, et voir les nombreux sculpteurs qui travaillent avec Geoffroy-Dechaume et Michel-Pascal dans l'atelier installé au pied de la cathédrale. Nous n'avons malheureusement aucune information sur la relation qu'il pourrait avoir avec ces sculpteurs-restaurateurs du gothique, ni même sur ses impressions face à leurs travaux de restauration de la statuaire de la cathédrale Notre-Dame de Paris et de la Sainte-Chapelle. Mais Grass ne semble pas avoir nettement subi l'influence de ces derniers, même s'il fréquente un temps Jean-Baptiste Lassus, l'un des deux architectes des chantiers parisiens.

Quoi qu'il en soit, nous savons que Grass habite à Paris aux adresses suivantes :

– 1831 à 1833 : 15 *rue Guénégaud*

– 1834 : 9, *rue de l'Abbaye*[730]

– 1835 à 1852 : 16, *rue de Bussy* (*de Buci)*

– 1855 : 113, *rue de Vaugirard* et à Strasbourg, *Place de la cathédrale*

– 1857 à 1859 : 113, *rue de Vaugirard*[731]

[729] Lorsque Grass est rue de Buci et rue de la Seine, il se trouve qu'à 25 minutes à pied du 13 quai d'Anjou où Geoffroy-Dechaume a installé son atelier à partir de 1848, lui permettant notamment de restaurer la statuaire de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle, *cf.* GATIER Pierre-Antoine et DE CILLIA Audrey, « Les ateliers de Geoffroy-Dechaume », *Dans l'intimité de l'atelier. Geoffroy-Dechaume (1816-1892) sculpteur romantique*, éd. Honoré Clair, p. 25. C'est également là que Grass peut éventuellement rencontrer Louis Steinheil qui travaille plus tard pour la cathédrale de Strasbourg, où encore le sculpteur Michel Pascal, présent aux Salons, qui sont de grands amis de Geoffroy-Dechaume, *cf. ibid.*, p. 26, et CHAPPEY Frédéric, « Une société philanthropique d'artistes : le groupe de la rue des Amandiers Popincourt (1837-1839) dans *De plâtre et d'or, Geoffroy-Dechaume (1816-1892), sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, 1998, p. 38-47.

[730] Pradier loue son premier atelier en rentrant de la Villas Médicis, en 1819, dans l'ancien Palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés, rue de l'Abbaye. Le peintre romantique Hippolyte Flandrin, qui doit travailler pour la cathédrale de Strasbourg, s'y établit en 1839, *cf.* LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique*, catalogue raisonné, SIK ISEA, Genève, p. 99. Le sculpteur Jean-Étienne Chaponnière était enregistré à deux adresses différentes dans le livret du Salon de 1833. Selon la section peinture il était établi au 3, rue Neuve Saint-Georges, et selon la section sculpture au 11, rue de l'Abbaye, au Palais abbatial. Selon Luba Rhodes, il se pourrait qu'il ait habité à la première adresse, et que son nouvel atelier se soit trouvé au Palais abbatial, *cf.* RHODES Luba, *« Un romantisme mitigé »…, op. cit*., p. 77.

[731] Vers 1830, David d'Angers habite au 20 rue de Vaugirard, et Ramey père au 38, *cf.* LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique*, catalogue raisonné, SIK ISEA, Genève, p. 99. Jehan Duseigneur avait son atelier au coin de la rue Vaugirard et de la rue du Regard (*cf.* BENOIST Luc, *La sculpture romantique, op. cit.*, p. 100), et Auguste Préault

– 1861 à 1865 : 74, *rue de Seine*
– 1869 : 113, *rue de Vaugirard*
– 1870 à 1873 : 74, *rue de Seine*

Il apparaît que sa dernière adresse est rue de Seine et non rue de Vaugirard, qu'il quitte après 1869. Il est assez étonnant d'observer qu'il habite au 113, rue de Vaugirard à partir de 1855, puis rue de Seine de 1861 à 186, pour être à nouveau au 113 rue de Vaugirard en 1869 et à nouveau au 74, rue de la Seine de 1870 à 1873.

Lorsqu'il est à Paris, Grass voit la ville se transformer, devenir une « ville de l'âge industriel » avec les travaux d'Haussmann (1853-1870). Il voit émerger l'Opéra Garnier (1861 - inauguré en 1875) et peut suivre les travaux de restauration de la Sainte-Chapelle (1840-1862), commencés par Félix Duban et Jean-Baptiste Lassus qui lui a commandé en 1841 une *Vierge immaculée* pour l'église Saint-Séverin. Cependant, en sus des travaux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle, au niveau de la statuaire, de grand chantiers sont menés, depuis l'époque où Grass étudiait dans l'atelier de Bosio et aux Beaux-Arts jusqu'en 1873. Ainsi il a pu voir s'ériger à Paris des monuments importants exigeant la participation de nombreux statuaires, comme l'Arc de triomphe, le Tombeau de Napoléon Ier aux Invalides, le rattachement des Tuileries au Louvre, les sculptures pour l'église de la Madeleine, etc. Précisons toutefois que ces derniers étaient soumis à des concours, pour lesquels il fallait faire des esquisses et présenter la maquette du projet – s'il était celui-ci était retenu, le lauréat pouvait produire le monument moyennant finances[732]. Nous savons que Grass a fait des tentatives pour des monuments à

---

avait un atelier rue de Vaugirard et un second rue Campagne-Première. Il pouvait se rendre dans ses deux ateliers en une même journée (*cf.* SILVESTRE Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers : études d'après nature*, Paris, E. Blanchard, 1856, p. 289.) Francisque Duret y avait également son atelier, et entre 1880 et 1885, son élève le sculpteur Jules Dalou (1838-1902) occupe lui aussi un atelier rue Vaugirard, au n° 95, *cf. Jules Dalou le sculpteur de la République*, catalogue des sculptures de Jules Dalou conservées au Petit-Palais (collectif), Paris, 2013, p. 13. Quant au sculpteur alsacien Auguste Bartholdi, en 1859 il est installé au 40 de la rue Vavin, située à 10 minutes à pied de l'atelier de Grass au 89 rue de Vaugirard. Il avait à ses débuts un atelier rue Carnot à Levalois Perret, qu'il partageait avec un autre sculpteur alsacien, Eugène Dock. Nous savons qu'Eugène Dock travaillait dans le même atelier que Bartholdi. Il est donc tout à fait probable que les trois sculpteurs alsaciens se soient « côtoyés » un temps à Paris et peut-être également dans l'atelier d'Ary Scheffer, rue Chaptal, où le peintre recevait de nombreuses personnalités du milieu romantique parisien.

[732] *Cf.* MARTINET Chantale, « Le concours », *La sculpture française au XIXe siècle, op. cit*., p.

Paris, mais sans succès - seules trois œuvres de Grass ont été posées à Paris : le *Buste de Souvestre* en marbre au cimetière du Père-Lachaise (fig. 210, 211, cat. 121), la *Vierge immaculée* en marbre (aujourd'hui disparue) au pignon de l'église Saint-Séverin (fig. 322, 323, cat. 181), et la *Victoire* pour le retour des Cendres de Napoléon (cat. 180).

- Les fréquentations de Grass à Paris

Il est difficile de savoir avec précision qui Grass fréquente à Paris. Il nous semble qu'il fait partie d'un groupe d'amis qui se côtoient régulièrement, et que le statuaire d'origine alsacienne est dans ses débuts principalement entouré d'amis bretons et de saint-simoniens. Le nom de l'un de ses amis intimes, que tous les biographes de Grass citent est celui de l'écrivain breton Émile Souvestre (1806-1854). Nous ne connaissons pas la date à laquelle les deux hommes se sont rencontrés, ni dans quel contexte particulier. Cependant, comme Souvestre s'installe une première fois à Paris entre 1826 et 1828, c'est peut-être déjà alors que Grass rencontre l'écrivain morlaisien. Cependant ce dernier quitte Paris en 1829 pour Nantes jusqu'en 1832, année où il épouse la femme de lettres Nanine Papot (1806-1886). Le couple quitte Nantes pour Morlaix puis Brest et en 1835, s'installe à Mulhouse avant de retourner définitivement à Paris en 1836[733]. Nanine Papot-Souvestre, engagée dans le mouvement féministe, y écrit un roman, tout en aidant son mari dans la rédaction de ses articles. Souvestre écrit les *Derniers Bretons*, publié en feuilleton dans la *Revue des Deux Mondes* (1836) et devient rédacteur à la *Revue de Paris*. Il tient salon les jeudis soirs à Belleville, probablement à partir de 1840 et jusqu'à sa mort en 1854, avec ses amis républicains, artistes, musiciens, écrivains, et notamment le sculpteur breton Étienne Suc[734]. Il dit y recevoir également Grass, Saint-Germain, Roulin, Delasalle[735] etc. Il semble donc évident que Grass a rejoint ce groupe, composé de diverses personnalités qui se sont approchées du saint-simonisme. Nous savons du

216-218.

[733] Nous avons pris pour l'essentiel ces informations dans BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Émile Souvestre (1806-1854) », in https://ouestfigureshistoriques.wordpress.com/famille-souvestre/emile-souvestre-1806-1854/

[734] *Cf.* https://lesamisdesouvestre.wordpress.com/etienne-nicolas-suc/

[735] Nous tenons à remercier Madame Marie-Françoise Bastit-Lesourd, qui a un lien de parenté avec la famille Souvestre et nous a aidé à mener l'enquête concernant les personnes qui pouvaient entourer Souvestre et Grass à Paris.

reste que Grass rencontre Souvestre avant 1836, car le premier portrait en buste qu'il fait de celui-ci est daté de 1835, même s'il n'est présenté qu'au Salon de 1839[736] (fig. 208, cat. 120). Au même Salon, Grass expose également le buste (daté de 1838) d'un ami d'enfance de Souvestre qui fait également partie du groupe, le lithographe breton Prosper Saint-Germain[737] (1804-1875) (fig. 213-215, cat. 122). Il présente en outre sa *Jeune bretonne* (fig. 35-39, cat. 29, et fig. 40-44, cat. 176) tirée des *Derniers Bretons* de Souvestre. Ce dernier, dans sa critique du Salon pour la *Revue de Paris*, n'oublie évidemment pas de décrire les œuvres de Grass et de Suc, dont la *Jeune Bretonne*[738]. Saint-Germain rend également hommage à ses deux amis, en publiant la même année dans le *Magazine Pittoresque* une lithographie de la *Jeune bretonne* de Grass[739] (fig. 382) ; en 1842, il publie une lithographie du *buste d'Ohmacht* d'après Grass dans *l'Artiste* [740] (fig. 224), et en 1845 une lithographie de la *Sabine* de Grass dans le *Magasin Pittoresque* [741] (fig. 365). Il semble par ailleurs assez évident que ces trois artistes continuent à se fréquenter au-delà de cette date, peut-être dans l'atelier de Grass, de la rue Vaugirard, dans un café littéraire parisien ou encore au salon des jeudis de Souvestre[742]. Grass réalise d'autres portraits de Souvestre, un médaillon en 1841, un autre buste en 1857, et une statuette en 1873[743].

Quoi qu'il en soit, d'autres personnalités, souvent affiliées au mouvement saint-simonien, fréquentent ces trois artistes. Nous savons que le poète Paul Delasalle (1812-1845), dont notre statuaire réalise le portrait en médaillon en 1843[744], fait

---

[736] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.,* p. 690, et VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, *op. cit*., p. 785.

[737] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.,* p. 690, et LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op.cit*., p. 92.

[738] SOUVESTRE Émile, « Salon de 1839 », in *Revue de Paris*, 1839.

[739] *Magasin Pittoresque*, t. VII, avril 1839, p. 16.

[740] *L'Artiste,* 3e série, t. II, Paris, 1842, p. 117.

[741] *Magasin Pittoresque*, t. XIII, mai 1845, p. 22.

[742] Renseignements donnés par Marie-Françoise Bastit-Lesourd.

[743] Nous évoquons tout cela par la suite, avec les références précises, mais nous signalons que ces informations sont mentionnées dans DELOUCHE Denise, « À la recherche des sculptures d'inspiration bretonne au XIXe siècle », in *Arts de l'Ouest*, PUR, 1993, p. 51-52, et dans BLANCHERD Nelly, « Le succès d'Émile Souvestre dans le monde germanophone », in *Émile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, actes du colloque de Morlaix, 3-4 février 2006, Saint-Thonan, 2007, p. 250.

[744] « Il existe un excellent portrait de Paul Delasalle modelé par le sculpteur Grass », *cf*. MANCEL Georges, « Paul Delasalle », in *Les normands illustres, ou biographies historiques et raisonnées des poètes normands*, Orné des portraits de Corneille et de Casimir Delavigne, BARATTE L.-H. (dir.), Paris, 1845, p. 8. Également mentionné dans BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Émile

partie de l'équipe. Une famille d'artistes, la famille Colin, est aussi liée avec eux. Il est d'ailleurs assez probable que ce soit le statuaire Paul Hubert Colin (1801-1873) qui ait fait se rencontrer ces hommes. Paul Hubert Colin et Grass se côtoient dans l'atelier de Bosio[745] pendant quatre ans et à l'École des Beaux-Arts ; tous deux présentent leurs premières œuvres au Salon de 1831. Il est donc fort probable que les deux statuaires se soient stimulés mutuellement pour s'émanciper de leurs maîtres et de l'École afin de commencer une carrière professionnelle. Par ailleurs, Paul Hubert Colin et son frère le peintre Alexandre Colin (1798-1875) sont les cousins germains de Prosper Saint-Germain[746], qui se forme chez Alexandre. Ce dernier est proche de Delacroix[747] et réalise des œuvres inspirées de Lord Byron. Nous pouvons penser que, par l'entremise d'Alexandre Colin, Delacroix et Grass ont pu se rencontrer au moment où ils font respectivement une toile et une sculpture représentant le *Prisonnier de Chillon* en 1835 d'après l'œuvre de Lord Byron (*cf. Troisième partie, chapitre 1, III, 2. Le prisonnier de Chillon*). Cela pourrait justifier les concordances visibles dans leurs créations. Delacroix a-t-il également rencontré Grass lors de son séjour à Strasbourg et de son passage à la Maison de l'Œuvre Notre-Dame pour dessiner les statues de la cathédrale ? Quoi qu'il en soit, il n'en dit mot dans son *Journal*. Pourtant, durant son séjour à Strasbourg en 1855, avec la cousine Lamey, Delacroix est invité par Klotz à dessiner les moulages de statues de la cathédrale exposés à la maison de

---

Souvestre (1806-1854) », in https://ouestfigureshistoriques.wordpress.com/amis-et-allies/prosper-saint-germain/ et https://lesamisdesouvestre.wordpress.com

[745] Ce sculpteur, en effet, est élève dans l'atelier de Bosio, qui le fait rentrer à l'École des Beaux-Arts le 26 septembre 1820 (*cf. Dictionnaire de l'École française au XIXe siècle,* T.I., A-C, *op. cit.,* p. 409.). Il reste dans l'atelier de ce maître jusqu'en 1826, avant de rejoindre celui de Louis-Alexandre Romagnési (1776-1852), dont il épouse la fille un peu plus tard (Cf. *Dictionnaire général des artistes de l'École française…, op. cit*., p. 276, et LAMI Stanislas, *Dictionnaire de l'École française au XIXe siècle,* T.I., A-C, *op. cit.,* p. 409.). Paul Hubert Colin est le fils de Pierre-Marie-Hubert Colin et d'Adélaïde-Marie-Françoise Saint-Germain. Il débute au Salon de 1831, où il expose jusqu'en 1840. Il quitte Paris en 1836 pour rejoindre son frère Alexandre à Nîmes où il devient professeur à l'École de dessin. *cf. Dictionnaire de l'École française au XIXe siècle,* T.I., A-C, *op. cit.,* p. 409. Il habite au 12 bis, rue de Paradis-Poissonnière à Paris. Il fait des bas-reliefs représentant les trois *Vertus théologales*, Salon de 1833 ; *Femme endormie* et *Ange servant de console*, Salon de 1834 ; *Apparition de la Vierge au scapulaire à saint Simon Stock*, Salon de 1835. Il présente également des Bustes et Médaillons aux Salon de 1831 (critiqués par G. Planche, *cf.* GUYOT DE FÈRE, *Annuaire des artistes français*, janvier 1836, p. 49.), en 1833 une *Petite fille trouvant un nid*, et une *Jeune italienne* au Salon de 1840.

[746] *Cf.* BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Prosper Saint-Germain (1804-1875) », in https://ouestfigureshistoriques.wordpress.com/amis-et-allies/prosper-saint-germain/ Par ailleurs, Alexandre Colin, étudie la peinture dans l'atelier d'Anne-Louis Girodet puis de Pierre-Narcisse Guérin où il côtoie déjà son cousin Saint-Germain. Le peintre Alexandre Colin fait en 1828 un portrait de Prosper Enfantin qui est lithographié.

[747] BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Prosper Saint-Germain (1804-1875) », in https://ouestfigureshistoriques.wordpress.com/amis-et-allies/prosper-saint-germain/

l'Œuvre Notre-Dame. Il visite également l'église Saint-Thomas, où il découvre le tombeau du Maréchal de Saxe par Pigalle, dont il donne une description[748]. En tout cas, il apparaît qu'Alexandre Colin, Delacroix et Grass ont en commun d'être des admirateurs de Byron ; tout comme Souvestre d'ailleurs, qui écrit un drame en cinq vers, *Le Siège de Missolonghi,* en 1828[749].

Parmi ces artistes et écrivains, il y a aussi, comme nous l'avons dit plus haut, la présence du statuaire breton Étienne-Édouard Suc[750] (1802-1855)[751], qui commence sa formation auprès de Joseph Louis Hubac (1776-1830), avant de partir en 1828 dans l'atelier d'Henri Lemaire (1798-1880) à Paris. Suc est proche des milieux saint-simoniens de Nantes[752], et réalise des portraits en médaillon de certains d'entre eux. Nous constatons que l'influence de Souvestre se fait sentir sur Suc comme sur Grass. En effet, au Salon de 1838, Suc expose une *Jeune mendiante bretonne* en marbre[753] (n° 1917)[754], déjà présentée en plâtre en 1836, dont le thème est proche de celui de la *Jeune bretonne* de Grass de l'année

[748] *Cf. Journal de Delacroix (1822-1863)*, Avant-propos et notes de JOUBIN André, La Palatine, Genève, p.296-300.
[749] *ÉMILE SOUVESTRE, écrivain breton porté par l'utopie sociale, op. cit.,* p. 154.
[750] Étienne-Édouard Suc connaît essentiellement une carrière nantaise. Il présente cependant régulièrement des œuvres aux Salons de Paris de 1834 à 1848. Il obtient d'ailleurs une médaille de 3eme classe en 1838. Il réalise les portraits de nombreuses personnalités comme *Le Général Dumoustier*, *Le Général Cambronne*, *Debuisson*, le député *Adolphe Billaud* ou le buste du *Docteur Ange Guépin*, écrivain, saint-simonien et homme politique, réalisé en 1836 en marbre, dont le modèle en plâtre figure au Salon de 1834 (n° 2141). *Cf. La sculpture au musée des beaux-arts de Nantes. Canova, Rodin, Pompon…*, Catalogue sommaire des sculptures XVIIIe-XIXe siècles, SCIAMA Cyrille et PAPET Édouard (dir.), Sylvana Éditoriale, Nantes, 2014, p. 238-241, 276. Ange Guépin était également l'ami de Souvestre et de Delasalle. Sa *Jeune mendiante* en marbre et *L'Enfant prodigue rentrant en lui-même*, présentés au Salon de 1838, lui valent la médaille d'or.
[751] Suivant les sources, il est né soit en 1802 (*cf.* LAMI Stanislas, *Dictionnaire de l'École française au XIXe siècle,* T.IV., N-Z, *op. cit.,* p. 277.), soit en 1807 (*cf. L'Art en Province*, 1843, p. 47, et *La sculpture au musée des beaux-arts de Nantes.., op. cit.,* p. 276.)
[752] Il est possible que dans le groupe d'amis de Souvestre se trouve également le statuaire nantais Amédée Ménard (1806-1879), formé dans l'atelier de Dominique Molknecht (1793-1876), puis à l'École des Beaux-Arts à Paris et à l'atelier de Jules Ramey (1796-1852) en 1825. Souvestre l'évoque avec Suc dans sa critique du Salon de 1839 : « Pourquoi le *Saint Paul* de M. Suc ne parle-t-il point debout ? Ses lèvres semblent s'ouvrir, non pour arranger le peuple, mais pour jeter un cri. En revanche le chien qui a perdu son maître, du même artiste, est une composition remarquable par la vérité et le sentiment. Nous préférons de beaucoup la *Sara* de M. Mesnard au *Forban* et au *Condamné*, qu'il avait exposés (sic) aux salons précédents ; le dessin en est plus naturel et plus pur. MM. Mesnard et Suc habitent Nantes, ils y ont travaillé sans modèles, sans encouragemens (sic), sans maîtres ; ils ne doivent leur talent qu'à une persévérance soutenue par leur piété pour le beau ; cette glorieuse nouveauté mérité d'être signalée dans l'histoire de l'art contemporain », *cf.* SOUVESTRE, Émile, « Salon de 1839 », in *Revue de Paris*, 1839, p. 36.
[753] Voir par exemple *L'Art en Province*, 1843, p. 49. Suc avait également réalisé un *Jeune pécheur breton*, présenté au Salon de 1834, *cf.* LAMI Stanislas *Dictionnaire de l'École française au XIXe siècle,* T.IV., N-Z, *op. cit.,* p. 277.
[754] *Cf.* LAMI Stanislas, *Dictionnaire de l'École française au XIXe siècle,* T.IV., N-Z, *op. cit.,* p. 277.

suivante. Nous savons également que Suc et Nanine Papot-Souvestre sont liés avec le lithographe saint-simonien Peter Hawke (1801-1886), dont Suc fait un portrait en buste présenté au Salon de 1839[755], en même temps que ceux de Souvestre et Saint-Germain par Grass. Ainsi, les deux amis statuaires présentent au même Salon les portraits de leurs amis communs Souvestre, Saint-Germain et Hawke. Ce dernier fréquente un « Petit Cénacle », ou « Cénacle de saint Laud » à Nantes[756]. Il est proche un temps du saint-simonien Michel Chevalier (1806-1879) et de Casimir Broussais (1803-1844), fils du phrénologue et saint-simonien François Broussais (1772-1838), et du statuaire Théophile Bra (1797-1863)[757], qui est également lié à François Broussais[758]. Nous devons à Hawke une lithographie de la cathédrale de Strasbourg réalisée en 1835[759], lors de son voyage dans le Nord-est de la France. Notons que Hawke est aussi ami avec le statuaire angevin Hippolyte Maindron (1801-1884), élève de David d'Angers. Nous ne savons pas si Hawke et Grass se sont vus à Strasbourg, mais il semble assez évident que les deux hommes se connaissaient. Quant à Maindron, faisait-il également partie du cercle d'amis de Grass à Paris ? Nous connaissons, à ce jour, une seule mention de Maindron par Grass, dans un courrier (du 17 mars 1834) adressé à l'architecte de la ville de Strasbourg, Félix Fries, concernant le concours pour la statue de *Kléber* que Grass vient de remporter. Il estime que ce concours, remporté face à des concurrents redoutables, dont Seurre qui a quelque difficulté à accepter sa défaite, pourrait justifier le refus d'une figure en plâtre qu'il souhaite présenter au Salon de 1834. Il ajoute « que c'est un système adopté cette année car on a refusé plus de cent ouvrages et la plupart de premier ordre, entre autres un groupe de dix figures de M. Mindron (*sic*) (une barque et des baigneurs). »[760] C'est pourtant en 1835 que sont refusées toutes les œuvres des sculpteurs romantiques, celles de

[755] « M. Hawke, dessinateur et graveur à Angers. Buste en plâtre. Salon de 1839 (n°2267) », *cf. ibid.,* T.IV., N-Z, p. 278. Au Salon de 1841, Suc présente également son *Saint Paul*, commenté par Souvestre dans la *Revue de Paris*. Au Salon de 1844, il présente la *Mélancolie,* déjà présentée en 1842 à demi-grandeur, et un *Moïse* et l'*Innocence* en 1848, *cf. ibid.,* T.IV., N-Z, p. 278.
[756] BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Peter Hawke 1801-1886 », p. 5.
[757] *Ibid*., p. 3.
[758] *Cf.* CASO de Jacques, et PULS Michael, « Zwei Ansichten des unvollendete, Kölner Domes von Pierre Hawke in Angers », *Kölner Domblatt, Johrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, Verlag Kölner Dom*, Köln 2013, p. 237-259, cité dans BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Peter Hawke 1801-1886 », p. 15.
[759] Nous ne savons malheureusement pas si Grass, Souvestre et Hawke se sont rencontrés à Strasbourg cette année-là, mais cela est fort probable, puisque Souvestre vivait alors à Mulhouse. Le buste en plâtre de Souvestre, par Gass, est d'ailleurs daté de 1835.
[760] AVES, Division 6, Liasse 180.

Maindron, Moine, Préault, etc. Il est cependant assez curieux de remarquer que Grass nomme uniquement Maindron. Cela se justifie-t-il par le fait que Grass a de l'estime pour cet artiste, et que les deux statuaires se fréquentent ou se croisent à Paris ? Ils ont visiblement des amis en commun, et se connaissent donc au moins par personnes interposées.

Il nous semble que l'architecte de la cathédrale, Gustave Klotz, ne doit pas être étranger à ce groupe d'amis, même si nous ignorons s'il se rend souvent à Paris. En effet, l'ami de Klotz, le peintre et architecte Gabriel Toudouze[761] (1811-1854), avec lequel il fait un voyage en Orient en 1843-1844[762], épouse la fille d'Alexandre Colin, Adèle-Anaïs Colin (1822-1899) en 1845. Gabriel Toudouze expose des œuvres au Salon du Palais-royal, organisé par la Société des Amis des arts de Strasbourg en 1843, où il est désigné comme élève d'Henri Labrouste et habitant à Strasbourg[763]. Ensuite ils exposent tous les deux en 1846 et en 1847. Dans les notices, Anaïs est « Toudouze, née Colin », et il est précisé qu'ils habitent à Paris[764] ; ils doivent donc faire des allers-retours entre Paris et Strasbourg. Il est avéré que Gabriel Toudouze fut installé un temps à Strasbourg comme architecte, et qu'il s'est chargé de la première restauration des portes de bronze de la cathédrale[765]. Il apparaît ainsi que ces artistes se côtoient régulièrement entre 1835 et 1845. En outre, lorsque Alexandre et Paul-Hubert Colin s'installent à Nîmes à partir de 1836, comme directeur et professeur d'une école de dessin, Paul-Hubert continue à présenter des œuvres aux Salons, jusqu'en 1840[766]. C'est aussi le cas, très régulièrement, de Gabriel Toudouze et Anaïs Toudouze-Colin , respectivement jusqu'en 1853 et 1865[767].

[761] Il existe un portrait en médaillon de Gabriel Toudouze réalisé par François Rude.
[762] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz…, op. cit*., p. 115-116.
[763] *Cf. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, exposés au Château-royal, juillet 1843, p. 19.
[764] *Cf. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, exposés au Château-royal, 1846, p. 21, et *ibid*. 1847, p. 11-12. Il est à noter qu'Alexandre Colin expose également des peintures à Strasbourg en 1840, 1846 et 1847, et Grass présente son buste en marbre d'*Humann* en 1846.
[765] Voir par exemple DUPUIS André, *Une famille d'artistes. Les Toudouze-Colin-Leloir 1690-1957*, éd. Grund, 60 rue Mazarine, Paris, 1957, p. 6.
[766] LAMI Stanislas, *Dictionnaire de l'École française au XIXe siècle,* T.I., A-C, *op. cit.,* p. 409.
[767] *Cf. Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin…, op. cit.,* p. 581.

Enfin, Héloïse Colin, sœur d'Adèle Anaïs Colin-Toudouze, épouse le peintre Auguste Leloir (1820-1873). Mais auparavant elle est tombée sous le charme du peintre Louis Roulin (1821-1839), fils du médecin, illustrateur et naturaliste François-Désiré Roulin (1796-1874)[768] ; et la famille de ce dernier appartient au groupe qui se rassemble chez Souvestre, en tout cas à partir de 1840[769]. Cela nous semble confirmé, car nous avons trouvé un portrait en médaillon en bronze, signé « P. GRASS, 1848 PARIS », qui est sans nul doute un portrait de François-Désiré Roulin[770].

Grass fréquente à Paris les familles Roulin et Colin, proches et reçues par Souvestre, ainsi que des saint-simoniens comme les frères Émile et Isaac Pereire, proches des frères Olinde et Eugène Rodrigues, avec Joséphine Bachellery et son mari qui utilisent la méthode Jacotot[771] et militent pour l'éducation des femmes[772]. Ajoutons à cette liste, la cousine du sculpteur Théophile Bra, la poétesse Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), proche de Souvestre[773] et dont Bra réalise un portrait en buste, David d'Angers un portrait en médaillon en 1832, ainsi que Carle Elschoëct en 1843[774]. Le fait que Souvestre et sans doute également Grass aient des liens avec Marceline Desbordes-Valmore permet de supposer qu'ils en ont eu avec Théophile Bra.

Il apparaît qu'en dehors des affinités saint-simoniennes, ce petit groupe s'accorde sur la cause de la femme, qu'ils défendent. Ils ont tous par ailleurs un désir

[768] DUPUIS André, *Une famille d'artistes. Les Toudouze-Colin-Leloir 1690-1957*, *op. cit.,* p. 5-15, et p. I-XXXII. François-Désiré Roulin était en outre très proche de François-Marie Ampère et de Prosper Mérimée, *cf. Bulletin de section de géographie*, t. XLIV, année 1929, p. XCIII.
[769] Renseignements donnés par Marie-Françoise Bastit-Lesourd.
[770] David d'Angers réalise un portrait en médaillon de François-Désiré Roulin en 1832. Si l'on compare ces deux médaillons, la ressemblance s'impose, abstraction faite de la coupe de cheveux s'expliquant par les seize ans de différence d'âge.
[771] Joseph Jacotot (1770-1840) est un pédagogue français qui crée la méthode d'enseignement universel dite « méthode Jacotot », qui repose sur « la révélation de la capacité d'apprendre par lui-même à l'individu plutôt qu'au transfert du savoir du maître à l'étudiant ». *Cf.* https://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Jacotot
[772] Nous remercions Madame Marie-Françoise Bastit-Lesourd pour ces renseignements.
[773] *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, « Littérature et idéologies », PLANTÉ Christine (dir.), éd. Presses Universitaires de Lyon, 2022, p. 140, et *Cf.* *https://lesamisdesouvestre.wordpress.com/2014/12/07/marcelline-desbordes-valmore-1786-1859/* . Marceline Desbordes-Valmore écrivait notamment dans *La Muse française*, comme Sophie Gay et Delphine Gay, Victor Hugo, Alfred de Vigny et Charles Nodier.
[774] *Cf.* LAUGÉE Thierry et VILLELA-PETIT Inès, *David d'Angers, les visages du romantisme*, éditions Gourduff Gradenigo, 2011, p. 99.

d'ouverture sociale et démocratique, avec une place déterminante à accorder à l'art comme vecteur du sentiment du Beau et de la recherche du sublime.

En dehors de son cercle d'amis avérés et supposés, Grass louant un atelier au 89 rue Vaugirard, quartier où se sont établis de nombreux artistes, il a pu les rencontrer ou les côtoyer.
Ainsi Eugène Devéria a son atelier rue de l'Ouest, à quinze minutes à pied de la rue de Vaugirard, « dans la maison Petitot, où logeait aussi le statuaire Cartelier, et l'artiste [l'] occupait de moitié avec Louis Boulanger[775] ». Et il se trouve que la famille Devéria est assez proche du sculpteur Maindron. Selon Gautier, « Eugène Devéria demeurait dans sa famille, rue Notre-Dame-des-Champs, tout près de Victor Hugo, dans la maison duquel se réunissait ce qu'on a depuis appelé le Cénacle[776] ». Gautier ajoute que « la maison des Devéria était donc un des foyers du romantisme ; on y voyait Sainte-Beuve, Alfred de Musset, Fonteney, David d'Angers, Planche, Louis Boulanger, Abel Hugo, Paul Foucher, Pétrus Borel, Pacini, Plantade et bien d'autres. Le grand maître (Victor Hugo) y venait lui-même souvent[777] » - ceci à une vingtaine de minutes à pied de l'atelier de Grass.

Nous ne savons pas si Grass fréquente les statuaires de la rue de Vaugirard. Nous savons en revanche que s'y trouve l'atelier de Jean Duseigneur[778], qui habite également au n° 61[779] de cette rue. Duseigneur entrant le 11 mai 1822 à l'École des Beaux-Arts et dans l'atelier de Bosio[780], alors que Grass est présenté par Bosio le 4 octobre 1822 à l'École des Beaux-Arts[781], les deux artistes se sont nécessairement rencontrés, puisqu'ils travaillent un temps dans le même atelier. L'atelier de Duseigneur est, en outre, un lieu de rencontre pour le *Petit Cénacle* où

[775] GAUTIER Théophile*, Histoire du Romantisme, suivi de Quarante portraits romantiques*, éd. Gallimard, préface Adrien Goetz, 2011, p. 107, p. 424.
[776] *Ibid.*
[777] *Ibid.,* p. 425.
[778] *Ibid*., p. 555, note 4.
[779] Jehan Duseigneur est enregistré à cette adresse sur le *Livret du Salon* de 1831, cf. *Ibid*., p. 555, note 4. Francisque Duret, également élève de Bosio, habite 4, rue de Vaugirard en 1834. Duseigneur 16, rue de l'Ouest, puis en 1859 il est au n° 52, rue de Bourgogne.
[780] *Cf. Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin…, op. cit.,* p. 501.
[781] Nous savons également qu'André Friedrich est présenté le 2 janvier 1821, et qu'il quitte l'École des Beaux-Arts et l'atelier de Bosio lorsque Grass arrive. Étienne Chaponnière est inscrit par Gros le 4 octobre 1822, comme Grass, et Barye le 7 juillet 1818, sur la recommandation de Bosio.

se réunissent les hommes de lettres et artistes dont s'entoure alors Victor Hugo[782]. Or, l'atelier de Grass est à cinq minutes de celui de son ancien condisciple de l'atelier de Bosio. Parmi les personnalités de cette *Camaraderie*, avec Duseigneur se trouvent le sculpteur romantique Auguste Préault, mais surtout Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Joseph Bouchardy, Pétrus Borel, Augustus Mac-Keat, Philothée O'Neddy, et Théophile Dondey[783], qui se livrent à des discussions passionnées sur des œuvres artistiques et littéraires[784]. Jehan Duseigneur fait d'ailleurs les portraits en médaillon des membres du *Petit Cénacle*, qui sont exposés au mur de la salle où ils se regroupent. Il présente du reste, avec le buste de *Victor Hugo*, un cadre avec médaillons intitulé *Camaraderie*, au Salon de 1833[785].

N'oublions pas au 20 rue de Vaugirard, près de l'Odéon, le café Tabourey, café littéraire, lieu de rendez-vous des cénacles romantiques, fréquenté par de nombreuses personnalités, artistes et écrivains, notamment Auguste Préault[786], qui a par ailleurs son atelier (une « pépinière d'artistes ») au 68 rue d'Assas, de 1867 à 1877[787], à dix minutes à pied de celui de Grass, et en 1862 au 24 rue Notre-Dame-des-Champs, près du collège Stanislas, à six minutes de l'atelier de Grass. Préault a un atelier au 131 rue de Vaugirard en 1874[788], alors que notre statuaire abandonne définitivement le sien en 1875.

Il est fort probable que Grass fréquente parfois le café Tabourey à Paris, au même titre que le café Adam à Strasbourg. Comme nous savons qu'il va souvent au théâtre de la place Broglie à Strasbourg, il est légitime de penser qu'il fait de même à Paris, au Théâtre de l'Odéon par exemple, qui se trouve à quinze minutes de son atelier.

---

[782] Il semble, en effet, que l'un des principaux lieux de rassemblement du *Petit Cénacle*, ou de la *Camaraderie*, se trouve dans l'atelier même de Duseigneur, au coin de la rue Vaugirard et de la rue du Regard, ou du moins dans une pièce adjacente, *cf.* GAUTIER Théophile, *Histoire du Romantisme, op. cit.*, p. 533, note 1, p. 555, note 4.

[783] *Ibid*., p. 68-83.

[784] W. MILLARD Charles, « La vie d'Auguste Préault », in *Auguste Préault. Sculpteur romantique (1809-1879)*, gallimard/Réunion des musées nationaux, Paris, 1997, p. 15.

[785] Voir par exemple GAUTIER Théophile, *Histoire du Romantisme, op. cit.*, p. 335, note 2.

[786] W. MILLARD Charles, « La vie d'Auguste Préault », *op. cit.,* p. 36.

[787] Il habitait au n° 26, rue de Madame *cf. ibid*., p. 66, 91. Celui du sculpteur Alexandre Falguière est situé au n° 68 de la même rue.

[788] *Cf. Auguste Préault. Sculpteur romantique (1809-1879)*, Gallimard/Réunion des musées nationaux, Paris, 1997, p. 289. En 1862, il a un atelier au 24 rue Notre-Dame-des-Champs, près du collège Stanislas, et en 1866 au 36 bis rue de l'Ouest, cf. *ibid.*, p. 181, 282.

Nous l'avons vu, c'est également à Paris que Grass rencontre l'architecte Jean-Baptiste Lassus, mais nous ne savons pas dans quelles circonstances exactes ils ont fait connaissance. Nous savons qu'ils présentent tous les deux des œuvres aux Salons, de 1833, 1835 et 1836[789]. Lassus est élève de Labrouste en même temps que Gustave Klotz, qui peut être à l'origine de la rencontre des deux artistes - en effet Klotz est depuis 1837 l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, où il travaille avec Grass à la restauration de la cathédrale de Strasbourg. Un lien peut aussi exister avec Gabriel Toudouze, ami de Klotz, qui suit les cours de Labrouste avec Klotz et Lassus. Ce dernier fait d'ailleurs appel à Toudouze pour le seconder sur le chantier de restauration de la Sainte-Chapelle[790], à et Klotz pour le projet de restauration des ventaux du portail central de la cathédrale. Par ailleurs Lassus et Grass se retrouvent peut-être dans un même cercle d'amis, au-delà de 1841, puisque le sculpteur fait encore un buste en plâtre de Lassus pour le Salon de 1846[791] sous le n° 2185[792]. Il est du reste tout à fait imaginable que les deux hommes se rencontrent dans l'île Saint-Louis, à proximité de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame de Paris, et que, par la même occasion, notre statuaire alsacien ait pu croiser le sculpteur Geoffroy-Dechaume et son équipe, qui travaillent dans l'atelier situé au pied de la cathédrale.

Grass rencontre-t-il l'ancien groupe de la rue des Amandiers Popincourt, Société philanthropique d'artistes (1837-1839) composée des peintres Joseph Louis Trimolet (1812-1843) et François Daubigny (1817-1878), avec Louis Steinheil (1814-1885) et Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume[793]. Ces artistes restent amis après la dissolution du groupe et rejoignent les sculpteurs Michel-Pascal (1810-1882) et Jean-Louis Chenillon (1810-1875) dans l'île Saint-Louis[794]. Quoi qu'il

[789] *Cf.* LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus…,op. cit.*, p. 49.
[790] *Cf.* LE CŒUR Marc, « « Mon cher maître et ami… ». Parcours croisés de Labrouste et de ses élèves », *Le siècle de Labrouste, un élève, un ami, un maître*, textes réunis par GARRIG Jean-Philippe & LE CŒUR Marc, Editions des Cendres, 2020, p. 181.
[791] En 1847, Grass réalise également le portrait en médaillon Klotz, et plus tard il fait une statuette-portrait de Klotz, fondu en bronze et un buste en marbre de sa femme Octavie Klotz.
[792] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Royal*..., Salon, Paris, 1846, p. 251-252.
[793] CHAPPEY Frédéric, « Une société philanthropique d'artistes : le groupe de la rue des Amandiers Popincourt (1837-1839) », *De Plâtre et d'Or. Geoffroy-Dechaume (1816-1892), sculpteur romantique de Viollet-le-Duc, op. cit.,* p. 38-47.
[794] *Ibid.,* p. 39.

en soit, l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, Gustave Klotz, fait appel à Steinheil, originaire de Ribeauvillé en Alsace, pour la restauration des verrières de la cathédrale (1854) et des vantaux du portail central du massif occidental (1859 et 1868-1869), après la mort du peintre romantique Hippolyte Flandrin[795]. Nous ne savons pas si Grass s'est approché de tous ces artistes à Paris, mais il ne fait aucun doute qu'il va voir les travaux de restauration en cours de la cathédrale.
Enfin, nous imaginons qu'il a pu également côtoyer Barye, Daumier ou d'autres artistes de l'île Saint-Louis.

Nous savons aussi que Grass voit à Paris Louis Batissier, archéologue, inspecteur des monuments historiques et critique d'art, car il réalise son portrait en médaillon pour le Salon de 1841[796], mais nous ignorons comment les deux hommes se sont rencontrés et s'ils fréquentaient ensemble d'autres personnalités à Paris. Néanmoins, nous savons que Batissier collabore de 1836 à 1841 au journal *L'Artiste*, dans lequel figurent plusieurs œuvres de Grass présentées aux Salons. Lorsqu'il rencontre Batissier, ce dernier a repris le poste d'Adolphe Michel, de correspondant du Comité des Arts et Monuments, depuis 1838[797].

C'est également à Paris, en 1858, que Grass fait le portrait en médaillon d'Antoine Honoré Frégier[798] (1789-1860), chef de bureau à la Préfecture de Police des départements de la Seine. Nous n'avons aucune information sur les liens entre les deux hommes ; faisaient-ils partie d'un cercle d'amis communs ? En tout cas, Frégier comme d'autres amis de Grass s'intéresse à la question sociale, à la place des ouvriers dans les entreprises et à leurs rapports avec les patrons.

Enfin, Grass a fait le portrait en médaillon d'autres personnalités rencontrées ou côtoyées à Paris, malheureusement sans indiquer le nom de ces personnes. Il s'est contenté de noter « Paris » en-dessous de la date et de sa signature. Il se peut, par

[795] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz…, op. cit.*, p. 389-390.
[796] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Royal*..., Salon, Paris, 1841, p. 244.
[797] https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/batissier-louis.html
[798] GIBERT Honoré, *Musée d'Aix (Bouches-du-Rhone), première partie comprenant les Monuments Archéologiques les sculptures et les objets de curiosité*, Achille Makaire Imprimeur-éditeur, 1882, p. 307-308.

conséquent, que des personnages que nous évoquons plus haut soient identifiés un jour comme modèles de ces médaillons.

4. *La « Mansarde », atelier de Grass à Paris (1831-1875)*

« Dans le monde de petit intérêts et de grande bassesses, de luttes ardentes et d'amères déception, l'atelier de l'artiste est une sorte de champ neutre, un sanctuaire sacré pour tous les partis, où l'on aime, après la bataille, à se retremper dans une atmosphère nouvelle et commune, à oublier un instant les bruits de la foule, à fermer les yeux sur ce théâtre de grandeur et de misère qu'on appelle la société.

L'atelier de l'artiste, c'est l'oasis dans le désert de la vie, le temple grec dans les bois du Péloponèse [*sic*], l'arbre sacré dans la forêt druidique, l'étape sur le grand chemin de l'avenir ; l'atelier de l'artiste, c'est le puits symbolique de la fable où se réfugia la Vérité nue, tremblante et poursuivie par les clameurs intéressés des sophistes, les clabauderies stupides de la multitude.

L'artiste, avec une simplicité antique, lui a donné une hospitalité généreuse ; il lui a ouvert son atelier, son cœur et sa bourse, et s'est fait envers et contre tous son chevalier, son écuyer, son vassal. Il la défend partout et toujours, il la réhabilite à ses risques et périls, et pour la produire dans le monde et la faire accepter de tous, il n'est sorte de moyen qu'il n'emploie, sorte de ruse qu'il n'invente. Pauvre Vérité, pauvre artiste !

O sublime Vérité ! Que l'artiste fait bien de te défendre en te montrant sous toutes ses formes, dans tous les temps, dans tous les lieux. Tantôt richement couverte, tantôt nue ou en haillons, tour à tour sévère ou gracieuse, onctueuse ou terrible, chantant avec le poète, écrivant avec l'historien, prêchant avec l'apôtre.

[…] L'artiste qui peut regarder la Vérité en face, loin de la corruption et des intrigues de la société, est à la fois, quand il comprend bien sa mission, l'historien du passé, le chantre du présent, le grand prêtre de l'avenir. Ce triple fleuron n'est pas trop lourd pour sa couronne. C'est lui qui doit rappeler aux générations ce qu'elles furent, ce qu'elles sont et ce qu'elles doivent être un jour[799] ». En guise

[799] *Une visite dans l'atelier d'E. E. Suc, statuaire-sculpteur à Nantes*, imprimé par William Busseuil, Nantes, 1846, p. 3-5.

d'introduction, cette évocation de l'atelier du statuaire Étienne Suc, proche de Souvestre et probablement de Grass, exprime très bien, nous semble-t-il, le rapport de notre artiste à son art et à son atelier.

En 1829, Grass quitte l'atelier de Bosio et l'École des Beaux-Arts et prend un petit atelier, au 89 rue de Vaugirard. Il garde cet atelier presque jusqu'à la fin de sa vie, jusqu'en 1875, et continue à s'y rendre chaque année, malgré son activité prenante à Strasbourg. Différents auteurs s'accordent à dire que le 89 rue de Vaugirard est à Paris le seul atelier de Grass. Celui-ci aimait le qualifier de « mansarde »[800], et Adolphe Pick l'évoque dans un poème, où il écrit que malgré ses échecs et ses déceptions Grass passe de « la mansarde au Panthéon »[801]. Il apparaît donc que l'atelier parisien du statuaire occupe une mansarde. Son ami Souvestre, qui s'y rend probablement régulièrement, le confirme dans sa notice sur le Salon de 1839 : « M. Grass est […] un de ces courageux travailleurs vivant uniquement pour l'art, et peu soucieux de célébrité, parce qu'ils sont pleins de leur amour. Et voyez comme les destinées des hommes de volonté se ressemblent ! A la même époque où M. Étex modelait son *Caïn* dans une cave de Rome, M. Grass modelait sa *Suzanne* dans un grenier à Paris ! La maison était vieille, le plancher fléchissait sous l'énorme statue, et le jeune sculpteur s'éveillait chaque nuit en sursaut, rêvant que son œuvre s'abîmait dans l'étage inférieur. *Suzanne* parue pourtant à l'exposition sans encombre[802] ». La *Suzanne* en plâtre est présentée au Salon de 1834, il la réalise sans doute l'année précédente. Cependant, Souvestre parle au passé, ce qui peut laisser supposer qu'en 1839 il n'était plus dans cet atelier.

Charles Riesling écrit pour sa part que, « stimulé par ce premier succès (*Icare essayant ses ailes*), Grass se crut assez fort pour rejeter les lisières de l'École et prendre son élan dans un atelier à lui, au 89 de la rue Vaugirard. Il y a fourni un travail de bénédictin en menant la vie de labeur et de privation à laquelle sont

[800] Comment ne pas songer à l'avant-propos de son ami Émile Souvestre : « Nous connaissons un homme qui, au milieu de la fièvre de changement et d'ambition qui travaille notre société, a continué d'accepter sans révolte son humble rôle dans le monde, et a conservé, pour ainsi dire, le goût de la pauvreté. Sans autre fortune qu'une petite place, dont il vit sur les étroites limites qui séparent l'aisance de la misère, notre philosophe regarde, du haut de sa mansarde, la société comme une mer dont il ne souhaite point les richesses et dont il ne craint pas les naufrages. » ?, *cf.* SOUVESTRE Émile, *Le philosophe sous le toit*, Nelson éditeurs, Paris, 1931 (1er éd. 1854), p. 5.
[801] PICK Adolphe, « À Philippe Grass », in *Recueil de pièces jointes*.
[802] SOUVESTRE Émile, « Salon de 1839 », in *Revue de Paris*, T. IV, 1839, p. 35.

voués tous les artistes qui veulent arriver à la gloire et à la fortune, non par la faveur mais par eux-mêmes. En effet, il ne croyait pas qu'il n'eût plus rien à apprendre ; comme le grand physicien Chevreul qui se plaisait à s'appeler le doyen des étudiants de France, Grass était convaincu qu'un artiste n'a jamais fini d'étudier, surtout dans les débuts de son indépendance. Non content d'étudier les chefs-d'œuvre de l'antiquité, il voulut remonter à la source même de l'art, à la nature. Il fit de l'anatomie et copia des modèles vivants ; il acquit ainsi une connaissance exacte de la structure de l'homme, et il en fit preuve dans toutes ses œuvres[803] ». C'est dans cet atelier de Paris, selon Anselme Laugel, « qu'il revenait se retremper et rêver ; c'est là peut-être aussi qu'il pleurait ses déceptions, car en somme, la carrière de Philippe Grass a été triste …. [804]». Enfin, Gustave Fischbach rapporte que « jamais il n'avait pu se décider à quitter entièrement son pauvre et modeste atelier de Paris, situé rue de Vaugirard, 89, au fond d'une cour silencieuse. Il continuait à en payer la location, et quelques fois y revenait pour se plonger dans ses rêveries du passé. Assis sur un vieux divan tout délabré, il voyait les esquisses de sa *Rose des Alpes*, de sa *Suzanne*, de son *Icare*, sujet de tant d'angoisses et de tant d'ivresses, et dont les bras étendus touchaient cet humble plafond ; là aussi étaient exposés le modèle de sa *Jeune Bretonne*, une maquette de *Lezay-Marnésia* et de *Kléber*, quelques bustes, la photographie des bas-reliefs du *Général Abatucci*, les *Fils de Niobé*…

Ce n'est qu'à la fin de l'année dernière qu'il renonça à conserver ce cher théâtre de ses premiers efforts, de ses premières luttes. Les fatigues de l'âge, la modestie excessive du budget que l'Œuvre Notre-Dame allouait à ce grand talent, ne lui permettait plus d'entreprendre bien souvent le voyage à Paris, et il abandonna son atelier de la rue Vaugirard[805] ».

On peut se demander si, lorsque Grass acquiert enfin une modeste notoriété et commence à présenter des œuvres taillées dans le marbre aux Salons, il a les moyens de payer un sculpteur praticien à Paris pour s'en charger. Nous ne sommes malheureusement pas renseigné sur ce sujet, mais nous savons que, même si bon nombre de ses œuvres en plâtre sont réalisées dans son atelier à

[803] RIESLING Charles, *op. cit*., p. 263.
[804] LAUGEL Anselme, *op. cit.,* p 8, et cité dans RIESLING Charles, *op. cit*., p. 263.
[805] FISCHBACH Gustave*, Philippe Grass, sa vie et ses œuvres, op. cit*., p. 26.

Paris, la copie en pierre est souvent produite par ses praticiens à Strasbourg. Il paraît toutefois assez difficile d'imaginer qu'il procède ainsi systématiquement, sachant que les œuvres doivent être ensuite acheminées à Paris. On peut par conséquent envisager qu'il fasse également exécuter ses créations par un sculpteur praticien dans son atelier parisien ou dans un autre atelier, pour répondre à une commande. Lorsque le maître est à Strasbourg, ce sculpteur doit travailler avec d'autres sculpteurs installés à Paris, ou peut-être faire les moulages et les copies des créations du dit sculpteur, ou encore réaliser des créations personnelles. Parmi les nombreuses créations de Grass dans cette ville, qui n'ont probablement pas rejoint son atelier à Strasbourg, nous pensons à la *Vierge immaculée* en marbre pour l'église Saint-Séverin, à plusieurs bustes, aux moulages de *Suzanne*, des *Fils de Niobé,* de la *Jeune Bretonne,* du *Penseur,* aux statues monumentale de *Kléber* et de *Lezay-Marnésia* etc.

Il semblerait bien qu'un des sculpteurs praticiens de notre statuaire aurait obtenu, dans les années 1850-1860, au grand désespoir de Grass, une commande de statue pour les nouvelles constructions du Louvre. À ce sujet, le président de la Société des amis des arts, M. Blanck écrit : « […] Est-ce à dire que notre pauvre ami n'a pas connu la déception ? Malheureusement il n'en est pas ainsi, et je me rappelle encore avec émotion ce qu'il me confia avec tristesse, un jour, à son retour de Paris. C'était au moment où les nouvelles constructions du Louvre se peuplaient de statue sans nombre. Grass avait été omis sur la liste des statuaires, tandis que son aide à lui, son praticien, avait reçu la commande d'une statue »[806]. Nous n'avons pas retrouvé avec certitude le nom de ce sculpteur. Nous savons néanmoins que le sculpteur ornemaniste alsacien, Émile Knecht[807], originaire de Strasbourg et aussi ancien élève d'Ohmacht, réalise plusieurs ornements pour le

[806] Extrait du discours de M. Blanck, lors des obsèques de Grass, *cf. Journal d'Alsace*, 16 avril 1876.

[807] Émile Knecht, né à Strasbourg le 28 juillet 1808 et mort à Paris en 1883, se forme d'abord auprès d'Ohmacht, avant de rejoindre Paris en 1828. Il s'y rend avec une lettre de recommandation pour David d'Angers « qui l'accueillit avec bienveillance » et l'aida à rentrer dans l'atelier de Jean-Baptiste Plantar (1790-1879), sculpteur ornemaniste. Il est admis à l'École des Beaux-Arts en 1832, mais n'y reste pas longtemps, préférant se livrer à la sculpture d'ornement. Après avoir acquis suffisamment de succès, il travaille à la chapelle funéraire d'Orléans à Dreux, au Tribunal de commerce, au palais Royal, au Français, au nouvel Opéra, au Louvre, au Château de Blois, au Château de Rougemont, sur le lac de Thoun, Maintenon, la Roche-Beaucourt, Saint-Aignan, Thoiry, Caumartin et à la chapelle de Chante-morte (Deux-Sèvres), *cf.* SITZMANN Édouard, *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace : depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, t. II, 1909-1910, p. 48-49.

Louvre[808], entre 1852 et 1857, si bien que « lors de l'inauguration du Louvre, cet artiste reçut, de la main de l'empereur Napoléon III la médaille d'or distribuée aux meilleurs modèles de sculpture d'ornement exécutés dans ce palais, sur la désignation et à la majorité des votes de ses collègues »[809]. Knecht expose également ses ouvrages aux Salons de 1855 et 1857 et présente des sculptures sur bois aux Expositions universelles de Paris en 1855 et 1867, auxquelles Grass est présent, et de Londres en 1851 et 1862. Enfin, au Salon de 1878, il présente une *Sainte Famille* en bois[810]. Cet artiste aurait également prétendu, de manière semble-t-il un peu malhonnête, avoir inventé les papiers de sûreté pour la gravure en relief sur pierre (Tissiérographie), vers 1841[811]. Knecht a-t-il pu travailler pour Grass comme sculpteur praticien à un moment de sa carrière[812] ? Ou M. Blanck a-t-il fait un amalgame avec cet ancien élève d'Ohmacht, comme Grass, le confondant avec un de ses praticiens ? Nous ne sommes malheureusement assuré de rien à ce jour, mais il est tout à fait possible que Grass ait envié Knecht d'avoir eu des commandes pour le Louvre, et non lui. Et nous ne voyons pas, parmi ses sculpteurs praticiens, lequel aurait pu travailler pour le Louvre, à moins que l'un d'eux se soit fixé un temps à Paris, en travaillant à la mise aux points des créations de Grass dans son atelier parisien. Ceci est néanmoins peu probable et nous ne connaissons aucune mention d'un sculpteur praticien de Grass à Paris. Nous savons juste que Werling réalise avec l'aide de Stienne le moulage du Pilier des Anges de la cathédrale de Strasbourg pour le musée du Trocadéro à Paris, après 1880, mais cela se fait à Strasbourg[813].

---

[808] http://louvre.sculpturederue.fr/page290.html. Voir également : http://www.getty.edu/art/collection/objects/239796/edouard-baldus-la-science-moderne-sculpture-by-emile-knecht-decoration-of-the-louvre-paris-french-1852-1857/

[809] SITZMANN Édouard, *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace : depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, t. II, 1909-1910, p. 49.

[810] *Ibid*.

[811] En réalité il aurait seulement contribué à l'élaboration de cette technique en faisant de la mise en œuvre avec Louis Tissier, *cf.* TISSIER Louis, *Mémoire sur les nouveaux papiers de sûreté présentés à M. Lacave-Laplagne*, *Ministre des finances,* Paris, 1843, p. 19-21.

[812] Knecht travaille visiblement avec le sculpteur Michel Liénard (1810-1870), de 1838 à 1855, sur ses chantiers les plus importants. Il mène également une carrière seul qui semble mal connue, *cf.* DERROT Sophie, dans *École Nationale des Chartres, position des thèses soutenues par les élèves de 2008, pour obtenir le diplôme d'Archiviste Paléographe*, Paris, 2008, p. 114, et DION-TENENBAUM Anne, « Michel-Joseph-Napoléon Liénard », dans *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion. Des premiers temps chrétiens au XXe siècle*, édité par Alain Erlande-Brandenbourg et Jean-Michel Leniaud, avec la collaboration de Xavier Dectot, École des Chartres, Paris, 2001, p. 251, 256.

[813] « Boeswillwald fut chargé de prendre des contacts en Alsace, alors territoire étranger, avec l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, Klotz, qui choisit le mouleur Werling, sculpteur de l'Œuvre Notre-Dame. », *Cf.* BERCÉ Françoise, « Le Musée de sculpture comparée de Viollet-le-

Nous sommes sûr en tout état de cause, que lorsque Grass abandonne définitivement son atelier à Paris en 1875, il le fait à contre-cœur et dans la douleur. Fischbach restitue une lettre de Grass très émouvante, révélatrice de son état d'esprit d'alors : « "La fin de l'année à été bien triste pour moi, écrivait-il le 20 janvier dernier à un de ses amis. Pendant deux mois, j'ai fait mon possible pour me décider à quitter cet atelier. Mon âge, mes intérêts me forçaient de prendre un parti. Enfin, comme un fou, j'ai, de ma main, brisé toutes les œuvres grandes et petites, et me suis sauvé comme un homme qui aurait mis le feu à sa maison. Je croyais mourir, tant j'ai éprouvé d'émotion… Je travaille tous les jours pour oublier l'idée d'avoir quitté Paris..." »[814]. À cela Laugel ajoute : « Que de poignante tristesse dans ces lignes ! *Les fils de Niobé* tombent sous les coups de leur auteur plus mortellement frappés que sous les flèches que leur décocha la jalousie des dieux immortels, et le *Penseur* alla rejoindre dans le sombre néant les illusions, les chimères et les rêves que, depuis le commencement du monde, se forgent les artistes et les poètes »[815].Au demeurant, les œuvres qui se trouvaient dans son atelier parisien, indiquées essentiellement par Fischbach, figuraient également dans son atelier strasbourgeois.

Duc à Anlart », in *Le Musée des Monuments Français*, PRESSOUYRE Léon (dir.), éd. Nicolas Chaudun, Paris, 2007, 69. Pour plus de détails, *cf.* HOFMAN Jean-Marc, « Anatomie d'un plâtre. Le Pilier des Anges de la cathédrale de Strasbourg au Musée des Monuments français », *BCS*, 2020, p. 52-54.

[814] FISCHBACH Gustave, *op. cit.*, p. 26-27.

[815] LAUGEL Anselme, *op. cit.*, p. 10.

Chapitre 3 : Strasbourg et les œuvres d'inspiration religieuse et intime

I. La carrière strasbourgeoise (1836-1876)

Fort de sa formation auprès de maîtres reconnus et de l'École des Beaux-arts de Paris, ayant fait ses premières preuves au Salon, Grass conçoit de postuler au poste de statuaire de la cathédrale de Strasbourg, dont il a pu apercevoir les deux anciens maîtres, Malade et Vallastre, quand il se formait chez Ohmacht. Il a pleinement conscience de l'enjeu que revêt ce poste, sans doute plus honorifique que lucratif[816]. Néanmoins le rapport des artistes aux cathédrales gothiques vient de changer lors de la Révolution de Juillet, notamment grâce à *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, ouvrage paru en 1831, suivi en 1832 de la publication dans la *Revue des Deux Mondes* de « Guerre aux démolisseurs », rédigé dès 1825[817]. C'est une véritable prise de conscience patrimoniale qui se fait jour alors.

Nous pouvons également imaginer l'impression que la cathédrale de Strasbourg a laissé sur le jeune sculpteur, lorsqu'il travaillait chez son maître strasbourgeois, au pied même de l'édifice. Nous ne connaissons pas l'effet produit sur son maître Ohmacht, mais nous pouvons supposer, même si son art est éminemment néoclassique, qu'il ne pouvait que l'admirer, non pas depuis son atelier trop proche des bas-côtés sud de l'édifice, mais depuis chez lui, dans l'appartement de l'immeuble qui fait face au splendide massif occidental de la cathédrale, avec ses statues plus admirables les unes que les autres. On peut tenir pour assuré que Grass, pendant ses cinq années dans l'atelier d'Ohmacht s'est rapproché du statuaire de la cathédrale et familiarisé avec ses pratiques, ainsi qu'avec les sculpteurs et tailleurs de pierre de l'atelier permanent de l'Œuvre Notre-Dame[818].

Nous présumons donc, que lorsque Grass se présente au concours pour le poste de statuaire de la cathédrale, il n'est pas en terrain étranger. Il a déjà vu tailler et sculpter le grès, il connaît de près la cathédrale, une partie du personnel de l'Œuvre Notre-Dame et son fonctionnement, ainsi que l'atelier et le rôle du statuaire.

---

[816] FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres, op. cit*., p. 13.
[817] Voir par exemple GOETZ Adrien, *Notre-Dame de l'Humanité*, éd. Grasset, Paris, 2019, p. 28.
[818] Ohmacht doit d'ailleurs réaliser, en 1825, alors que Grass a déjà rejoint Paris, une *Assomption* prévue sous la fenêtre axiale du Chœur, avec deux tableaux de Gabriel Guérin. Voir par exemple JORDAN Benoît, « De la Révolution à nos jours : le chœur de Gustave Klotz », dans *La cathédrale : histoire de chœur. Le chœur de la cathédrale de Strasbourg du Moyen Âge à nos jours*, catalogue, Strasbourg, 2004, p. 43.

On constate d'ailleurs que presque tous les anciens élèves d'Ohmacht (Friedrich, Grass, Kirstein et Anne-Catherine Vallastre) postulent en 1834, l'année de la mort du maître, au poste de statuaire de la cathédrale, près de laquelle ils ont finalement tous été formés.

Pourtant il faut admettre qu'il n'y avait aucune transmission des pratiques et des savoir-faire au XIX^{e} siècle, entre les statuaires de la cathédrale. Ainsi Malade, Vallastre et Grass ont été formés dans des écoles, des ateliers et des styles différents. La seule transmission avérée entre deux statuaires de la cathédrale est celle de Philippe Grass à son élève Louis Stienne. Ensuite ce sont à nouveau des sculpteurs formés ailleurs et dans d'autres styles qui se succèdent. Notons toutefois que le sculpteur Eugène Dock, qui intervient en sous-traitance pour la cathédrale après 1870, aurait également fait une partie de sa formation dans les ateliers de l'Œuvre Notre-Dame, avant de rejoindre Paris et l'École des Beaux-arts pour parfaire sa formation[819].

1. Grass devient restaurateur de la cathédrale

Pour réparer les dommages causés pendant la Terreur de 1793, qui fait disparaître pas moins de 235 sculptures de la cathédrale[820], l'Œuvre Notre-Dame s'affaire à la restauration de l'édifice, tout en y apportant quelques additions. En 1792, celle-ci vient d'embaucher un nouveau statuaire de la cathédrale, le poste étant resté vacant pendant une dizaine d'années[821]. Il s'agit de Jean-Étienne Malade (1738-1818), qui semble avoir alors de la peine à trouver des commandes, ce qui explique la volonté de l'architecte de le faire travailler pour la cathédrale. Après

[819] *Cf. Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne*, éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, tome II, fascicule n° 8, 1988, p. 668-669, et JOESSEL Francis, « Biographie d'Eugène Dock : la naissance d'une vocation », in *Un ami d'Auguste Bartholdi, Eugène Dock (1827-1890). « Mon cher Dock »*, I.D. l'Édition, Musée Bartholdi, Bernardswiller, 2021, p. 19. Nous ne savons pas si Dock a été formé à l'architecture, à la taille de pierre ou à la sculpture lorsqu'il était à l'Œuvre Notre-Dame ; ni s'il a suivi les cours d'architecture ou de sculpture à l'École des Beaux-Arts et nous n'avons aucune mention de l'atelier de sculpture où il aurait alors été formé.

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

[821] *Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne*, 1988, tome III, fascicule n° 12, p. 2493-2494, éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace.

vingt-six années de services rendus à la cathédrale, Malade est remplacé par un statuaire venu de Lorraine, Jean Vallastre (1765-1833), conseillé par Landolin Ohmacht en personne[822]. Celui-ci travaille également à la « réparation » des dommages causés pendant la Révolution française.

C'est à la mort de ce dernier et de l'ornemaniste et probable sculpteur praticien, Joseph Wahl[823], en 1833, que se pose la question de savoir s'il faut encore un statuaire attaché à la cathédrale de Strasbourg. En effet, le maire Frédéric de Turckheim estime qu'il vaut mieux, pour restaurer la cathédrale, engager au cas par cas des artistes de talent, dont la ville n'est pas dépourvue ; et aussi qu'il est préférable de combler les vides de la cathédrale par des créations réalisées dans le style de son temps, laissant de côté les caractéristiques de l'époque gothique[824]. Mais les architectes Spindler et Fries ne sont pas du même avis, convaincus qu'il est au contraire plus convenable d'avoir un atelier permanent, avec un statuaire dont l'objectif pour la cathédrale est, « pour la plupart des figures, d'obtenir un bon effet de lignes et de formes générales qui soient le résultat d'une exécution rapide et peu coûteuse, comme aussi de l'habitude du sculpteur, et il est évident qu'on doit chercher par-dessus tout le cachet et le style gothique dont nous avons conservé plusieurs beaux modèles »[825].

Finalement un concours est organisé en 1833[826]. Il s'y trouve un certain Ceptowski[827], mais surtout d'autres statuaires présents sur le devant de la scène alsacienne : André Friedrich, Frédéric Kirstein[828] et Anne-Catherine Vallastre, la

[822] AVES, 3 OND 459-466.
[823] *Ibid.* Précisons également que son fils, Joseph Wahl, a fait une candidature spontanée pour remplacer son défunt père.
[824] AVES, 3 OND 464, 1er janvier 1833.
[825] *Ibid.*, 21 février 1833.
[826] AVES, 3 OND 618.
[827] Il s'agit peut-être du sculpteur polonais, Karol Ceptowski (1801-1847), formé à l'Académie des Beaux-Arts de Munich (de 1828-1830), à l'École d'Art de Stuttgart (1830-1831), à Rome dans l'atelier de Mathieu Kessel, et dans celui de Berthel Thorvaldsen. Ensuite, il a travaillé sous la conduite de l'architecte romantique allemand Karl Friedrich Schinkel, puis à Paris dans l'atelier du sculpteur James Pradier (1832-1833). À partir de 1837, il vit à Poznan, et en 1839 s'installe à Cracovie, où il enseigne la sculpture à l'École de Dessin et de Peinture. *Cf.* BÉNÉZIT Emmanuel., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. 2, librairie Gründ, Paris, 1976, p. 621., et https://translate.google.com/translate?hl=fr&sl=en&u=https://www.porta-polonica.de/en/lexicon/ceptowski-karol&prev=search&pto=aue
[828] Celui-ci fait encore une demande de candidature spontanée signée du 1er octobre 1835, car le poste devait encore lui sembler vacant. Dans sa lettre, Kirstein énonce quelques-uns de ses travaux ; sa participation aux travaux d'un *David*, le monument *Haffner* dans l'église Saint-Nicolas, un groupe *Laure et Pétrarque* qui lui a vaut, à Paris en 1834, une médaille d'or, décorée par le roi. Il précise également qu'il a réalisé les modèles d'une *Madone* et du *général Kléber* lors des deux concours organisés à Strasbourg (remportés par Grass) et que même s'il n'a pas obtenu la palme, ils

fille du défunt statuaire, tous trois anciens élèves d'Ohmacht, de même que Grass qui remporte le concours de justesse face à Friedrich.
Le Jury est composé du conseiller municipal Schneegans, de l'archiprêtre Vion, du maire F. de Turkheim, du professeur de peinture G. Guérin et des architectes Spindler, Fries, Villot et Remer. Il est demandé aux candidats de réaliser la statue d'une Vierge, sainte patronne de la cathédrale[829].

À partir de ce moment-là, Grass est tiraillé entre Paris et Strasbourg. Dans l'atelier parisien il se consacre exclusivement aux créations qu'il présente très souvent aux Salons, et dans le second il s'attache à fournir des modèles de statues pour la cathédrale, qui sont copiées par mise aux points par des sculpteurs praticiens. Ainsi, à Strasbourg, à la suite de Malade et Vallastre, il commence à faire œuvre de restaurateur de statues d'inspiration médiévale, pour combler les niches laissées vides par les aléas de l'histoire ou dénudées par les révolutionnaires. Nous verrons toutefois que Grass, contrairement à ses deux prédécesseurs, s'efforce de produire des statues en harmonie avec le style gothique des statues de la cathédrale, ce qui le rapproche, *in fine*, de la mouvance néogothique de son époque.

---

ont attiré l'attention des connaisseurs, *cf.* AVES, 3 OND 459-466. Par ailleurs, Charles de Montalembert pense en 1833 que les statues de la cathédrale sont restaurées avec talent par Kirstein et Ohmacht, alors que le concours était tout juste organisé et qu'il n'y avait pas encore de successeur à Vallastre : « Dans la cathédrale de Metz il y a quelques essais de gothique moderne, mais bien malheureux. Ce qui surpasse à mon gré, toutes les entreprises de ce genre, ce sont les restaurations vraiment surprenantes des sculptures de la cathédrale de Strasbourg, exécutées par Kirstem (Kirstein) et Haumack (Ohmacht), avec une exactitude si parfaite, un sentiment de l'antique si profond et si pieux, qu'il est presque impossible de les distinguer des originaux que la hache du terrorisme a épargnés, et qui compte à juste titre, surtout le groupe de la mort de la Vierge au portail oriental, parmi les chefs-d'œuvre de la statuaire chrétienne. Dans une sphère plus restreinte vous connaissez les charmantes œuvres de M. Triqueti et de Mademoiselle Fauveau. Je n'ai pas besoin non plus de vous rappeler les tentatives hardies et en même temps si véridiques de M. Delacroix. », *cf.* « Du vandalisme en France, lettre à M. Victor Hugo », *Revue des Deux Mondes*, période initiale, t. I, 1833, p. 522. Cette erreur est reprise beaucoup plus tard dans LEROY-JAY LAMAISTRE Isabelle, « L'église de la Madeleine, de la Restauration à la Monarchie de Juillet : un mécénat d'État », *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986, p. 205. Il faut avouer que l'attribution des statues de la cathédrale à ces deux artistes, à cette date là, est assez surprenante. Peut-être que Montalembert avait entendu parler de ces deux sculpteurs dont les ateliers étaient proches de la cathédrale, du moins celui d'Ohmacht ? Quoi qu'il en soit les restaurations dont il loue la qualité ne peuvent être que celles de Vallastre et peut-être également de Malade, mais certainement pas des deux autres, sachant notamment que Kirstein n'avait pas encore fait son *Erwin* pour la cathédrale à cette date.
[829] AVES, 3 OND 618.

Grass restera statuaire en chef de la cathédrale de Strasbourg jusqu'à la fin de sa vie, enchaînant les commandes lui permettant de remplir les niches du monument. Pendant ses quarante années de service, il ne crée pas moins de 139 statues qui y prennent place. Il s'agit d'un travail colossal qu'il ne pourrait mener à bien sans l'aide des sculpteurs praticiens qui en exécutent les copies dans la pierre. Mais cette activité, qui occupe beaucoup de temps et d'énergie, nuit peut-être à sa carrière artistique.

Les deux prédécesseurs de Grass ont déjà réalisé un travail considérable pour la cathédrale. Malade a créé environ 45 statues qui y prennent place, et Vallastre environ 155 pendant ses quinze années de services[830]. Notons que si le nombre de statues de Vallastre est nettement plus important que celui de Malade, c'est qu'il fait énormément de statues de petite taille, notamment pour combler les niches des archivoltes aux portails du massif occidental.

En revanche, le style de Grass est bien distinct de ceux de Malade et Vallastre. Alors que Grass essaie d'adapter le sien aux différentes époques en fonction des parties de l'édifice qu'il restaure, Malade et Vallastre gardent systématiquement le même style. Ceci a l'avantage de pouvoir les distinguer sans grande difficulté. Les trois statuaires ont chacunleur approche du métier, mais Grass se révèle, selon Victor Beyer, « d'un art plus puissant »[831]. Les statues de Malade sont assez maniérées, composées avec beaucoup de mouvement, que ce soit dans les drapés ou les chevelures et les barbes ; elles donnent l'impression que le vent souffle sur elles, les décoiffant et emportant leurs vêtements. De plus, Malade pratique continuellement le *contrapposto* qui accentue encore davantage la dynamique de ses statues. Ses visages sont toujours traités de la même façon, avec la paupière supérieure largement plus saillante que celle inférieure. Ce sculpteur semble avoir préféré la recherche du mouvement et du sentiment à une parfaite connaissance des canons de la nature. Son travail, bien que loin du gothique, a le mérite d'être

[830] À titre d'information, nous pouvons encore dénombrer environ treize statues de L. Stienne, vingt-neuf de Riedel et vingt de Klem. Cela fait à peu près 378 nouvelles statues, sauf erreur ou omission, qui ont pris place sur la cathédrale pendant 135 ans, dont certaines en ont remplacé d'autres qui y avaient été installées quelques décennies plus tôt.
[831] BEYER Victor, *2000 ans d'Art en Alsace*, éd. Oberlin, 1999, p. 173.

très vivant, mais peut-être un peu trop énergique, ce qui l'empêche de dégager la roideur spirituelle des statues médiévales du XIIIe siècle de la cathédrale.

Les statues de Vallastre sont peut-être encore davantage stéréotypées que celles de Malade. Son style est cependant bien différent. Ses statues sont beaucoup plus hiératiques, avec des draperies qui retombent le long du corps et les formes et anatomies de ses personnages sont très adoucies. Vallastre paraît le plus imprégné par la religion chrétienne[832] ; il ne semble pas avoir travaillé sur des œuvres mythologiques ou historiques, traitant exclusivement de sujets bibliques.
Alors que les statues de Malade peuvent être caractérisées par une agitation mouvementée, au rebours celles de Vallastre le sont par leur douceur statique. Nous pouvons qualifier le genre du premier de baroque, avec sa grandiloquence, son mouvement et ses passions, et celui du second de classique, par son aspect pesant et immobile avec une certaine absence de vie, préférant le général à l'individuel. Pour autant, ces deux artistes ne sont pas tombés dans les extrêmes qui peuvent opposer le classique et le baroque.

Quoi qu'il en soit, le travail de ces deux statuaires ne plaît pas à tous, car il est trop éloigné des statues gothiques de la cathédrale. Pour les remplacer, il faut trouver un statuaire de talent, mais qui sache faire abstraction de lui-même et se plier aux exigences de la restauration des monuments historiques, comme l'exprime Louis Schneegans, qui fait partie du jury de recrutement[833].

2. Les salons de la Sociétés des Amis des Arts (1840-1870)

En dehors de ce qu'il présente quasi annuellement aux Salons de Paris, Grass expose également aux Salons organisés par la Société des Amis des Arts de

[832] Lors de son passage à Strasbourg en 1829, David d'Angers qui vient de modeler le portrait de Goethe, rencontre Vallastre. Il décrit le statuaire de la cathédrale : « J'étais avec Kirstein ; nous venions de voir Vallastre, un des sculpteurs dont l'atelier fait partie de l'église, comme si on avait voulu sanctifier son ouvrage. Cet homme a un sentiment tout particulier pour les figures d'église ; il est pour ainsi dire le continuateur de ce style si éminemment chrétien. Il a peu d'études, mais il sent l'expression. C'est un ouvrier, mais un ouvrier bien religieux. Il est de taille médiocre, d'une organisation robuste - sa tête presque plus large que haute (la largeur se fait sentir surtout au-dessus des oreilles). Les yeux sont vifs, et les paupières recouvertes, comme les artistes les ont ordinairement ».
[833] SCHNEEGANS Louis, *Essai historique sur la cathédrale de Strasbourg*, (extrait de *La Revue d'Alsace*), Strasbourg, 1836, p. 39.

Strasbourg. Il s'agit d'une Société fondée en 1832, sous la présidence du théologien luthérien et professeur de l'université de Strasbourg, Jean-Frédéric Bruch (1792-1874), dont Grass réalise le portrait en buste dans un beau marbre blanc, pour son monument funéraire dans l'église Saint-Thomas de Strasbourg (fig. 280-283, cat. 148). Le statuaire est d'ailleurs membre honoraire de la Société des Amis des Arts, dont le comité d'administration est composé en 1845 du statuaire Frédéric Kirstein, des architectes Klotz, Fries et Petiti, ainsi que de Piton et Sengenwald[834], entre autres.

Parmi les œuvres que Grass expose entre 1840 et 1870 aux Salons organisés par cette Société, la plupart ont déjà été présentées aux Salons de Paris, mais quelques-unes ne le sont qu'à Strasbourg. C'est le cas du *Moissonneur,* pourtant réalisé dans son atelier à Paris, comme l'artiste l'indique sur la base du plâtre, à côté de la date et de sa signature. Ces expositions ont lieu à l'Hôtel de la Mairie, ou au Château-Royal (Palais des Rohan) ; la dernière est à l'Aubette, où périssent plusieurs œuvres maîtresses de Grass, suite aux bombardements prussiens de 1870 (*cf*. Annexes, 5.). Il s'avère en outre qu'à partir de 1865, Auguste Bartholdi est membre de la Société des Amis des Arts, et que Frédéric Kirstein y présente aussi des créations à plusieurs reprises. On constate avec surprise que Friedrich est absent de ces expositions et ne fait pas partie de la Société.

En 1837, lors de la Grande exposition d'ouvrages français et allemands de peinture, sculpture, gravure, lithographie, architecture organisée par la Société des Amis des Arts de Strasbourg, Grass ne présente encore aucune œuvre, étant encore trop affairé à Paris, notamment à la réalisation de la statue de *Kléber*. À cette date, il n'a d'ailleurs pas encore vraiment commencé à produire de statues pour la cathédrale de Strasbourg. Frédéric Kirstein est le seul des trois statuaires strasbourgeois à y présenter des œuvres, dans le genre tout à fait romantique : *La mélodie* et *l'Harmonie*, bas-relief en marbre de carrare (n° 310), un *Buste en plâtre de son père M. K… (Kirstein)* (n° 311), un *Cadre avec neuf portraits,* bas-relief (n° 313), une médaille exécutée pour la Société et distribuée en 1834 représentant le buste *d'Erwin*, par M. Kirstein fils (n° 336), un *Buste en plâtre de M. C…*

[834] *Cf. Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu par le comité en assemblée générale du 2 février 1845, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1845, p. 49-50.

(Cuvier ?) (n° 352) et une *Statuette d'Erwin de Steinbach*, plâtre (n° 353)[835]. On observe que Kirstein s'intéresse déjà à la la figure mythique d'Erwin de Steinbach, dont il est le premier des trois statuaires strasbourgeois à fixer les traits de deux statues de la fin du XV[e] siècle de la cathédrale de Strasbourg (*cf. infra,*Troisième partie*, chapitre 3.*). Il est intéressant de noter que Kirstein a déjà fait une petite *statue d'Erwin* dont nous avons perdu la trace, avant de recevoir en 1840 la commande de la statue monumentale d'*Erwin* pour le parvis du croisillon sud de la cathédrale. C'est vraisemblablement parce que Kirstein avait déjà donné une image d'Erwin en 1837 qu'il reçoit la commande de cette statue, alors que Grass doit se contenter de celle de Sabine (alors même qu'il occupe déjà la fonction de statuaire de la cathédrale) et Friedrich de celle de Werner.

Quoi qu'il en soit, Grass commence à présenter des œuvres aux Salons organisés par la Société des Amis des Arts de Strasbourg à partir de 1840, comme *Le prisonnier de Chillon brisant ses chaînes* (n° 37), *La Jeune fille bretonne* (n° 38), le *Buste d'E. Souvestre* (n° 39), *Un cheval* (n° 40), et *Un fauconnier* (n° 41*)* dont nous n'avons plus connaissance. À part cette dernière pièce, toutes les autres ont figuré au Salon de Paris en 1839.

En 1841**,** Grass expose au Palais Royal de Strasbourg, pour la même Société[836], une *Statuette de M. L...* (n° 304), une *Statuette de M. D* (n° 305), et *Icare essayant ses ailes*, bronze (n° 306). « Icare prenant son essor pour s'enfuir de l'île de Crête, où Minos le tenait renfermé avec son père Dédale, statuaire et mécanicien célèbre ». S'y ajoutent *Deux médaillons en bronze* (n° 307)*, Neuf médaillons en plâtre* (n° 308), un *Bas-relief représentant quatre filles* (n° 309) et à nouveau un *Cheval en bronze* (n° 161). Il est difficile d'identifier les bustes qui sont présentés, et de savoir s'ils ont également figuré au Salon de Paris. Seule certitude : les deux avant-dernières pièces n'y étaient pas. Toutefois, Kirstein y est encore présent avec un *Jésus-Christ bénissant les enfants*, bas-relief en marbre, (n° 313), qui sera l'année suivante au Salon de Paris.

---

[835] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, Grande exposition d'ouvrages français et allemands de peinture, sculpture, gravure, lithographie, architecture, etc., ouverte en juillet 1837, dans la salle du château, place de la cathédrale, Strasbourg, 1837, p. 17-20.*

[836] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés au Château-Royal du 2 au 30 septembre 1841, cinquième année, Strasbourg, 1841, p. 11, 17.

En 1842, Grass participe à l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Strasbourg[837], au Palais Royal de Strasbourg, avec à nouveau son *Icare essayant ses ailes*, bronze (n° 146) et un *Buste d'Ohmacht*, marbre (n° 264), commandé par la Société des Amis des Arts, également présenté au Salon de Paris la même année.

Lors du même Salon strasbourgeois de 1843[838], Grass n'expose aucune œuvre, pas plus d'ailleurs qu'au Salon de Paris, la seule œuvre qu'il souhaite y voir étant refusée, à l'instar de celles de Friedrich. Nous relevons toutefois la présentation par Kirstein d'un *Médaillon en marbre blanc* (n° 348), du tableau de Théophile Schuler la *Construction de la tour de la cathédrale de Strasbourg* (n° 321*),* et par Guérin le *Portrait de Jean-Baptiste Schwilgué* (n° 324) dont Grass a déjà réalisé et présenté au Salon de Paris en 1839 le portrait en buste.

Grass expose à nouveau en 1846 au Palais Royal, à l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Strasbourg[839], avec un *Buste en marbre de M. Humann* (n° 418), et une *Étude de tête en plâtre* (n° 419). Cette année-là Théophile Schuler expose deux peintures magistrales en lien avec le mythe romantique d'Erwin, *Erwin de Steinbach dans son atelier, composant la rosace de la cathédrale de Strasbourg,* et *Erwin de Steinbach donnant ses derniers conseils à ses enfants* (n° 402).

En 1859, notre statuaire expose au Salon strasbourgeois les œuvres présentées au Salon de Paris[840], un *Portrait de M. Charles Robert, maître des requêtes*, buste en bronze, et un *Portrait de M. Louis Spach, archiviste*, buste en plâtre[841].

---

[837] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés au Château-Royal pendant le mois d'août 1842, sixième année, Strasbourg, 1842, p. 11, 17.
[838] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés au Château-Royal pendant le mois de juillet 1843, septième année, Strasbourg, 1843, p. 19-20.
[839] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés au Palais-Royal, du 6 au 30 septembre 1846, dixième année, Strasbourg, 1846, p. 2-3.
[840] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1859, p. 411.
[841] *Revue d'Alsace*, Colmar 10e année, 1859, p. 239, *cf.* LAURENT Gilbert, *op. cit.,* p. 23.

En 1865, l'Exposition a lieu à L'Hôtel de la Mairie de Strasbourg[842]. Grass présente un buste en plâtre de *M. le professeur St*. (*Stoltz ?)*, un buste de *M. le professeur S.* (*Schutzenberger ?)*, un buste de *M. le docteur H*. (*Hergott ?),* une statuette en plâtre de *l'abbé Mühe* et un médaillon en plâtre de *M. le prof. H. (Hergott ?).*

Enfin, à l'Exposition de 1869-1870, qui a lieu à l'Aubette*,* Grass est présent avec plusieurs œuvres majeures, *Icare essayant ses ailes*, bronze, *Buste d'Ohmacht*, marbre, *La Jeune Bretonne*, marbre, *Buste de Schützenberger*, marbre, *Buste de Grandidier*, marbre et *Buste de Schwilgué* (n° 144)[843] - toutes malheureusement disparues en 1870, victimes de l'incendie consécutif aux bombardements prussiens. Grass refera néanmoins plusieurs d'entre elles, commandées par la Ville de Strasbourg (*cf*. Annexes, 5.).

3. Ses travaux à Strasbourg

Bien que Grass à Strasbourg se consacre d'abord principalement à la réalisation de statues pour la restauration de la cathédrale, il y crée au fil du temps de plus en plus d'œuvres intimes, personnelles et religieuses. Il sculpte des portraits en médaillon des membres de sa famille et de ses proches. Il se met ensuite assez rapidement à des portraits en médaillon et en buste de personnalités alsaciennes, qu'il semble fréquenter pour la plupart (*Hergott*, *Stoeber*, *Forget*, *Stoltz*, *Schimper*, *Kirschleger*, *Mühe*, *Spitz*, *Schwilgué*, *Roland*, *Schützenberg, Spach, Robert, Schattenmann, Humann*…). C'est aussi à Strasbourg qu'il remporte le concours pour la *statue de Kléber*, même s'il fait le travail à Paris. Il obtient plusieurs commandes pour des monuments commémoratifs à Strasbourg ou en Alsace. Ainsi, il réalise le buste du *Dr. Schützenberger*, fondu en bronze, le buste taillé dans le marbre de *Kirschleger* et les portraits de *Bruch* et *Jung* pour l'église Saint-Thomas et de *Schillinger* pour l'église Saint-Nicolas. Il reçoit aussi la commande des bustes de *Schützenberger maire de Strasbourg,* de son maître

[842] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés à l'Hôtel de la Mairie (entrée place Broglie), du 15 mai au 5 juin, vingt-neuvième année, Strasbourg, 1865, p. 15.
[843] *Cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 23.

Landolin Ohmach et du *maire Küss*. Mentionnons encore les monuments funéraires de ses parents et de son frère Ignace au cimetière de Wolxheim. Enfin, il reçoit la commande des bas-reliefs pour le *Monument du général Abatucci* (fig. 325-326, cat. 188), fondu en bronze, pour Huningue, réalise un monument commémoratif de *l'Union de l'Alsace à la France* et une *Allégorie de Strasbourg* pour l'inauguration du chemin de fer Paris-Strasbourg. Il façonne par ailleurs des œuvres à caractère religieux, une *Pietà*, un petit *Christ en croix*, un *Christ à la colonne*, un *Buste de Christ* taillé dans le marbre et de petits bas-reliefs.

4. Vie à Strasbourg

Lorsque que Grass est à Strasbourg, en dehors du temps très important imparti aux nouvelles créations dans son atelier – pour réaliser ses portraits, faire des croquis sur des carnets, façonner les modèles des statues pour la restauration de la cathédrale (secondé par ses aides) et y recevoir ses amis– il passe ses loisirs à la promenade du Broglie. Il va écouter de la musique aux Contades[844], fréquente le Théâtre Municipal (devenu l'Opéra du Rhin), toujours dans la même loge, et ses habitudes le conduisent à la Ville-de-Paris[845] pour dîner et au café Adam[846]. Le statuaire aurait d'ailleurs habité un temps rue Brulée[847], avant de déménager 31 quai des Bateliers, maison Allinger[848], non loin de l'église Sainte-Madeleine.

[844] Au sujet des Contades, lors de son séjour à Strasbourg en 1855, Eugène Delacroix écrit : « Le soir de ce jour, nous avons été faire nos adieux aux charmes de Strasbourg, voir la promenade des Contades. Je regrette infiniment de ne pas l'avoir connue plus tôt : Je regrette aussi de ne pas en faire un croquis ou deux », *cf. Journal de Delacroix (1822-1863)*, avant-propos et notes de JOUBIN André, La Palatine, Genève, p. 300.

[845] La Ville-de-Paris était une brasserie en activité de 1838 à 1870, située au 27, rue des Frères. Le bâtiment a été construit par l'architecte Joseph Massol. Depuis 2006, il est occupé par le centre commercial *Norma*, *cf.* Archi-wiki… et SEYBOTH Adolphe*, op. cit*., p. 662.

[846] Le Café Adam se trouvait dans le pâté de maisons qui faisaient angle entre la rue Brûlée et la rue de la Comédie qui donne sur la promenade du Broglie (au n° 3, ancien n° 2, selon SEYBOTH Adolphe, T. I*., op. cit*., p. 133). Dans le même pâté de maisons se trouvait la Mairie. Les salles du rez-de-chaussée de la Mairie ont accueilli, en 1838, la première exposition de la Société des Artistes Alsaciens. Plus tôt, des aménagements avaient été faits afin d'accueillir le Musée de peinture dans quatre de ses salles. Le musée était alors placé sous la direction de Christophe Guérin. Par ailleurs, juste à coté du café Adam, se trouvait la maison de la famille de Türckheim, donnant également sur la rue Brûlée (au n° 1, selon SEYBOTH Adolphe, T. I*., op. cit*., p. 130). Pour finir, dans la rue Brûlée se trouvaient la maison Sengenwald, n° 8, l'établissement Schwilgué, n° 25, et la maison Ratisbonne, n° 28. *Cf.* PITON Frédéric *op. cit*., p. 6-9, et SEYBOTH Adolphe, T. I*., op. cit*., p. 130-148.

[847] WEILER Amélie, *op. cit*., p. 474.

[848] *Cf.* « Grass, Philippe, sculpteur », *Documents originaux,* Bibliothèque J. Doucet, 19556, carton 39. C'est la maison sise au 31 quai des Bateliers.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la cérémonie religieuse qui a lieu avant l'enterrement de Grass se déroule dans cette église[849]. Pour une meilleure idée de son environnement, voici une description de la promenade du Broglie, actuelle place Broglie, datant de 1825 : Le Broglie est « une promenade entourée d'une belle balustrade de fer, formée de trois allées de tilleuls, plantés en 1818. Lors de l'érection de cette promenade, en 1740, on lui donna le nom du maréchal de Broglie, gouverneur de province. Elle ne se composait alors que de deux allées de tilleuls et de platanes, et était entourée d'un mur de briques à hauteur d'appui. Cette place s'appelait auparavant *Rossmarkt* (marché aux chevaux). Dans les temps anciens elle servait de carrière pour les carrousels et les tournois qui étaient célébrés en cette ville. […] Au bas de la promenade, à gauche et vis-à-vis la terrasse de l'hôtel les Deux-Ponts, on voit la fonderie de canons, l'école et la direction d'artillerie (construit en 1703), qui occupe l'emplacement d'un ancien couvent de Clarisses. […] À droite de la fonderie, et en face du Broglie, on voit la nouvelle salle de spectacle, devant laquelle il existe une vaste belle place pavée, et ayant un large trottoir le long du canal. » Ce nouveau théâtre réalisé par l'architecte Villot remplace l'ancien, incendié en 1800. « L'entablement qui est au-dessus de la colonnade est orné de six statues colossales de muses, exécutées par le célèbre Ohnmacht, que Strasbourg s'enorgueillit de compter au nombre de se citoyens. […] Enfin, rien n'a été épargné pour faire de la nouvelle salle de spectacle un monument qui réponde à l'importance de la ville et à l'aisance de ses habitants[850] ».

La plupart des renseignements concernant les pérégrinations de Grass dans ce quartier nous sont donnés par la jeune Amélie Weiler, déjà évoquée. Ainsi, alors qu'elle se rend aux Contades de Broglie, le 10 août 1851, pour entendre de la musique, elle rencontre Grass pour la première fois ; il a alors 50 ans et elle 29. Elle écrit : « Avec Madame Roederer, nous sommes habitués de la musique et c'est là que j'ai fait une conquête. Je ne peux pas dire qu'elle soit brillante parce que l'individu est déjà sur l'âge et a force cheveux gris mêlés aux cheveux noirs de sa barbe. Je ne peux pas dire qu'elle soit commune parce que l'individu,

[849] Voir par exemple FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 27.

[850] FARGES-MERICOURT P. J., *Description de la ville de Strasbourg, contenant des Notices topographiques et historiques sur l'état ancien et actuel de cette ville ; suivie d'un aperçu de statistique général du département du Bas-Rhin*, de l'imprimerie de F. G. Levrault, imp. Du Roi, Strasbourg, 1825, p. 48-52.

quoique n'ayant rien d'élégant ni de distingué dans sa mise, n'a pourtant rien d'ordinaire. Emma, qui en pareilles circonstances est une aide habile pour espionner, a déjà découvert qu'il dînait à la Ville-de-Paris et qu'il prenait son café chez Adam ; preuve qu'on a de l'argent quand on fait ses repas dans le premier hôtel d'une ville[851] ». Elle ajoute en jeune fille tombée sous le charme de l'artiste, qu' « il fume avec beaucoup de grâce, en tirant des bouffées épaisses …[852] ». Elle poursuit : « Je ne l'ai jamais vu parler avec qui que ce soit. Dans les intervalles, quand les musiciens se reposent, appuyé sur sa fidèle canne, il se dirige en droite ligne vers le spectacle, le contemple pendant quelques secondes et retourne sur ses pas…[853] ». L'année suivante, le 27 juin 1852, elle rencontre à nouveau Grass au Broglie : « […]. Le soir, nous endossons nos robes grises, nos mantelets et nos voiles blancs et nous allons étaler nos grâces au Broglie près de la musique, sur les chaises. C'est de ma chaise que j'ai vu le hérisson qui ne se doutait pas le moins du monde de la présence de l'inconnue qu'il n'avait pas revue depuis le mois de septembre l'année dernière[854] ».

Le 16 juillet 1852, elle le croise dans la rue du Dôme. Il semble ne pas la reconnaître, et lorsqu'elle entre dans le magasin de Mademoiselle Darcy, il gagne la rue Brulée[855]. Elle dit encore l'avoir aperçu au café Adam, le 4 août suivant[856], et voit à nouveau son « hérisson » au Broglie, le 21 octobre, et le 22 novembre alors qu'ils écoutent de la musique[857]. Trois jours plus tard, elle l'aperçoit rue des Hallebardes, d'où il se dirige dans la rue du Dôme[858]. Durant tout ce temps, Amélie Weiler ne savait pas qui était l'« inconnu », le « hérisson » dont elle s'est éprise, ni même son nom. Elle en a pris connaissance le 4 décembre 1852 : « C'est Grass le sculpteur. C'est au moins quelque chose d'avoir attiré les regards d'une des célébrités artistiques de la ville ». Le jour suivant, alors qu'elle se rend aux célébrations de l'empire proclamé par la France, elle souhaite surtout y rencontrer « monsieur Grass, qu'après toutes les informations prises depuis avant-hier, je crois enfin être porteur véritable de ce nom. Il est riche, il est catholique, il a des cheveux gris. Il va au café Adam, il dîne à la Ville-de-Paris, ses ateliers sont près

[851] WEILER Amélie, *op. cit.,* p. 297.
[852] *Ibid*.
[853] *Ibid*., p. 298.
[854] *Ibid*., p. 323.
[855] *Ibid*., p. 325.
[856] *Ibid.,* p. 328.
[857] *Ibid.,* p. 333-334.
[858] *Ibid*., p. 334.

de la cathédrale. J'ai pu me convaincre de tout cela : je l'ai vu dans tous ces lieux indiqués[859] ». Assez étrangement, Grass, après cette date, ne semble plus porter attention à la jeune femme. Le statuaire s'est-il détourné d'elle à partir de cette période ? Quoi qu'il en soit, elle le voit à nouveau dans sa loge, le 17 décembre, et à sa grande déception Grass ne prend pas soin de la regarder : « Il était là, immobile et grave comme une des statues qui sortent de ses mains, et c'est peine si deux ou trois fois, il se donna la peine d'abaisser les yeux vers la place que j'occupais. Oublions celui que nous avons vu dans la loge au spectacle et qui est monsieur Grass, le sculpteur, et ne songeons qu'à l'adorateur inconnu qui aucun soir ne manquait la musique au Broglie, qui abandonnait sa société pour venir du côté des canons, qui suivait un petit groupe de gens jusque dans la rue du Bouclier à neuf heures du soir, qui, à la lueur du gaz, recherchait un visage encadré de cheveux blonds, qui poursuivait un chapeau rose, léger et gracieux, comme sortant de main de fée, depuis les Contades jusqu'au Broglie, du Broglie jusque dans la salle du café Adam où la propriétaire du chapeau rose s'arrêta pour manger des glaces en compagnie d'un beau jeune homme, d'une jeune dame et d'une jeune et jolie fille, sa sœur. Gardons ce souvenir-là, le plus lointain, et chassons le plus récent. Le rêve vaut mieux que la réalité. L'inconnu était plus aimable dans son incognito que le sculpteur dans son vrai nom et dans toute sa splendeur[860] ». Le 21 décembre 1853, elle le voit à nouveau dans sa loge du Théâtre, où se joue *Marco Spada*, et où il ne cesse, à son grand espoir, de l'observer : « […]. Il avait l'air, et je n'exagère point, de contempler une vision du ciel qui allait regagner le séjour infranchissable dont elle était descendue. Il retrouva tous ses charmes fascinateurs d'autrefois, il fit tourner sa bague, il toucha sa chaîne et trois baisers mystérieux glissèrent sur ses doigts à l'ombre du pilier et m'affirmèrent que, ce soir-là, il m'aimait plus que jamais.[861] […] ». Il est à nouveau présent au Théâtre, le 6 janvier 1854, pour *La favorite,* tellement absorbé par le spectacle qu'il ne remarque pas tout de suite Madame Weiler[862]. Le 25 mai elle écrit qu'elle n'a pas vu le sculpteur depuis le 12 février[863]. Grass n'est visiblement pas à Strasbourg, il

[859] *Ibid*., p. 339.
[860] *Ibid.,* p. 341.
[861] *Ibid*., p. 364.
[862] *Ibid*., p. 368.
[863] *Ibid.,* p. 371.

doit certainement se trouver à Paris, affairé à la réalisation de sa statue de *Lezay-Marnésia*.

Pour finir, après avoir encore croisé Grass, le 7 août 1854, elle note : « […]. Je passais par la rue du Dôme ; je jetais les yeux dans la rue Brûlée. Que vis-je ? Monsieur Grass et sa barbe grise. Il me regarda fixement, j'en fis de même. Une file de voitures passée à côté de moi : c'était une noce. […]. J'espérais que monsieur Grass me suivrait peut-être, mais je n'osai regarder en arrière pour m'en convaincre. Devant le grand portail de la cathédrale il passa soudain à ma gauche, à pas de loup, la tête baissée, tenant un parapluie mal fermé, comme un larron pris en flagrant délit de vol. Je ralentis le pas, sa bouche resta muette, je franchis le seuil du magasin Preis ; il tourna le coin, passa presque sur la verrière et me jeta un regard malin […] Le soir […], je pris mon courage à deux mains et le chemin du Broglie. Un regard sorti de la foule me tira du léger embarras dans lequel je me trouvais : c'était lui, habillé de noir, soigné, coiffé, le cigare à la bouche. C'était comme s'il voyait la Madone ; il était ému. […][864] ». Amélie Weiler nous raconte encore l'avoir vu rue des Orfèvres[865], le 10 août et le 26 novembre, et le 28 août à nouveau à la promenade du Broglie et au Théâtre[866], et le 30 août de nouveau devant le Théâtre écoutant un morceau d'Opéra[867]. Par la suite, ce sont essentiellement des souvenirs du statuaire qu'elle évoque, sans pouvoir visiblement le rencontrer, jusqu'au 4 février 1855 où elle croise à nouveau son chemin : « […] d'instinct je pris, je crois, la place de la Cathédrale. Je m'engageais déjà dans la rue des Écrivains quand apparut celui que je me suis posé comme l'oracle de mon sort avec ses yeux noirs et perçant sous ses cheveux gris, entortillé de son cache-nez gris […] »[868]. Elle aperçoit encore le « tailleur de marbre » au *Bain Saint-Guillaume*, n° 6, le 1er novembre[869], le 31 août 1856 elle l'évoque juste dans son journal, faisant référence à un texte du *Courrier du Bas-Rhin,* du 28 août 1856*,* qui annonce son retour à Strasbourg, après avoir achevé à Paris la statue de *Lezay-Marnésia*[870]. Le 13 septembre elle dit l'avoir à nouveau rencontré, et le 11 janvier 1857, elle l'aperçoit par sa fenêtre, alors qu'il passe sur

[864] *Ibid..,* p. 374.
[865] *Ibid*., p. 376, p. 381.
[866] *Ibid*., p. 377-378.
[867] *Ibid.,* p. 379.
[868] *Ibid*., p. 387.
[869] *Ibid*., p. 394.
[870] *Ibid.,* p. 400.

le pont Saint-Guillaume, et longe le quai, peut-être « pour se rendre à la Robertsau. […] Il marchait légèrement, lestement, comme un jeune homme, yeux et cheveux plus noirs que jamais, paletot d'hiver, pantalon sombre, cache-nez gris-clair posé avec grâce autour du cou. […][871] ». Puis, le 8 mars 1858, elle a vu le statuaire qui allait de la rue des Hallebardes à la rue du Dôme. Là, elle croit « le grand artiste » frappé de paralysie. « Pendant tout le chemin, son bras gauche pendu ne remua pas, même les doigts et la main gardèrent la même pose ». Son impression semble se confirmer, quand Grass croise un homme qui lui demande des nouvelles de sa santé. Elle en conclut que Grass a dû être malade, et c'est pourquoi elle ne le croisait pas[872]. Le 19 mars elle l'aperçoit en sortant du Théâtre, et il lui semble qu'il ne bouge toujours pas le bras. Elle est accompagnée de sa sœur et d'un certain monsieur Meyer. Grass prend le même chemin qu'eux. Ils passent devant le café Adam, et Amélie se demande « pourquoi nous avait-il suivis jusqu'au bout du trottoir au lieu de prendre par la rue de la Comédie le chemin de son domicile ? Le statuaire semblait jaloux ; c'est un sentiment ![873] ». Grass avait-il tout simplement déjà déménagé au 31 quai des Bateliers à cette date ?

Par ailleurs, afin de visualiser l'environnement du statuaire, remarquons que dans la rue Brûlée se trouve le logement et l'atelier de Jean-Baptiste Schwilgué, où ce dernier restaure l'Horloge astronomique de la cathédrale de 1838 à 1843. C'est durant cette période que Grass réalise un portrait en buste du célèbre horloger (fig. 185-189, cat. 111), présenté à Paris au Salon de 1839[874].

Remarquons, du reste, que Grass a pu façonner la statue du préfet *Lezay de Marnézia* érigée dans son quartier en 1855 derrière le Théâtre du Broglie. Il a également façonné en 1848 la maquette grandeur réelle de la *Réunion de l'Alsace à la France,* qui a séjournée à deux reprises au Broglie en 1848 et en 1870 avant d'être détruite par les Prussiens. De plus, comme nous l'avons vu, Grass expose à

[871] *Ibid.,* p. 405.
[872] *Ibid*., p. 406.
[873] *Ibid*., p. 418.
[874] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours…, op. cit.,* p. 690, et VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, p. 785.

plusieurs reprises, entre 1840 et 1870, des œuvres aux salons organisés par la *Société des Amis des Arts de Strasbourg*[875].

Par la suite, quand le statuaire déménage quai des Bateliers, cela ne l'empêche pas de garder ses habitudes. Son atelier, situé alors au pied de la cathédrale, derrière la galerie Goetz côté sud, est également déplacé dans la rue du Château[876].

5. Vie à Wolxheim (la maison familiale)

Grass est issu d'une famille originaire de Wolxheim, petit village bas-rhinois du vignoble alsacien, niché entre le canal de la Bruche et la colline du Horne, situé à 17,5 km à l'ouest de Strasbourg. Le canal de la Bruche, reliant Soultz et Wolxheim à Strasbourg, alimenté par les eaux de la Bruche et de la Mossig a été creusé en 1681, afin d'acheminer les pierres des « carrières royales » exploitées par Vauban pour les chantiers de la citadelle et des fortifications de Strasbourg.

Grass aime se rendre assez régulièrement à la campagne, dans la maison familiale de Wolxheim, pour rejoindre ses proches et prendre du repos. Il retrouve alors ses frères et sœurs avec leurs enfants, dans une grande et belle maison bourgeoise, entourée d'un jardin, avec une dépendance assez importante.

L'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Gustave Klotz a lui aussi une maison familiale dans ce village[877], où il aime à venir dès qu'il en a l'occasion. Les deux hommes, devenus amis, doivent s'y retrouver. Grass sculpte d'ailleurs un buste en marbre à l'effigie d'Octavie Klotz, femme de l'architecte, qui a figuré un temps sur la cheminée de leur maison à Wolxheim[878].

---

[875] Ces expositions ont lieux soit à l'Hôtel de la Mairie, proche de la rue Brulée, soit au Château-Royal (Palais des Rohan), situé au côté sud de la cathédrale.
[876] Le sculpteur praticien de Grass, Louis Stienne logeait quant à lui rue des Veaux, n° 10 (*Cf.* MORPAIN Adrien, *Les deux médaillons de Louis Stienne*, épître en vers, Librairie J. Noiriel, F. Staat succ. Et Treuttel & Würtz, Strasbourg, 1906.), alors qu'Eugène Werling était rue Finckwiller, n° 8, à partir de 1864 (*Cf.* HOFMAN Jean-Marc, « Anatomie d'un plâtre… », *op. cit.*, p. 54.).
[877] Cette maison est construite par le grand-père de Gustave, Antoine Klotz également architecte à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, en 1808, *cf.* KLOTZ Jean, *Le dernier Grand Maître, op. cit.*, p. 107-114.
[878] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 12-13.

Lors des bombardements de la ville de Strasbourg par les canons prussiens en 1870, c'est à Wolxheim que notre statuaire se réfugie tout naturellement, tandis que Strasbourg[879] est atteinte, comme la cathédrale ainsi que plusieurs de ses œuvres capitales présentes dans cette ville et exposées au musée des Beaux-arts dans l'Aubette, place d'Armes (Kléber). À cette occasion, son ami le médecin Hergott lui écrit une lettre, où il se dit moins optimiste que lui sur l'issue de la guerre et avoir moins de doute sur la capacité de l'humanité à retomber dans la barbarie[880] : « Quel malheur d'être obligé de descendre des hauteurs où nous avions coutume de nous élever pour assister à de pareilles choses ! Que l'on regrette les heures d'ardentes discussions dont le sujet était une ligne, un méplat, une ondulation exprimant une pensée plus ou moins imparfaite, plus ou moins près de l'idéal !... L'autre jour j'ai été dans votre atelier… l'âme n'habitait plus dans ce lieu. J'ai jeté un regard sur ces images connues, voilées par la tristesse… Je suis sorti dans la même disposition de ce lieu que j'aimais tant… Restez là-bas, où vous serez bien mieux en sécurité que chez nous, où il se passera de tristes choses[881]. »

[879] RIESLING Charles*, op. cit*., p. 733.
[880] Riesling ajoute que Grass devait être teinté du pacifisme à la mode en 1848, remis à l'honneur par le philosophe et homme d'État français Jules Simon (1814-1896), par Léon Gambetta (1838-1882) et les antibonapartistes, *cf. ibid*. Précisons que Jules Simon, après avoir eu pour professeurs Cousin, Jouffroy, Damiron, Ampère, et Michelet, « qui avaient tous répondu à l'appel du cor d'*Hernani*, sans déserter pour cela le camp des classiques » (*cf.* SÉCHÉ Léon, « Jules Simon, sa vie, son temps, son œuvre, 1814-1896 », *Figures bretonnes*, Documents inédits, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, illustrée de portraits et de nombreuses gravures, Librairie historique des provinces, Émile Chevalier, Paris, 1898, p. 11-12.), est secrétaire de Victor Cousin et son suppléant à sa chaire à la Sorbonne (*cf. ibid.*, p. 23), et qu'il écrit notamment pour la *Revue des Deux Mondes* « la légende des origines de l'école éclectique », *cf.* REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle…, op. cit.,* p. 418-419.
[881] RIESLING Charles*, op. cit*., p. 733.

II. L'atelier de Grass à la cathédrale de Strasbourg, sa « cellule »

1. La place du statuaire dans l'atelier

Il est assez difficile de déterminer le rôle exact de Grass dans l'organisation des ateliers de la cathédrale, dirigés par Gustave Klotz. Nous verrons cependant que même si l'Œuvre Notre-Dame met un atelier à sa disposition, le statuaire n'est pas considéré comme un ouvrier, mais comme un artiste qui a la liberté d'utiliser son atelier pour produire également des œuvres personnelles et pour répondre à d'autres commandes que celles de la cathédrale. Grass gère son temps comme il l'entend et peut s'absenter pendant de long mois de l'atelier pour se rendre à Paris. Nous savons que le statuaire Philippe Grass touche les mêmes émoluments que l'architecte Gustave Klotz, 1 500 fr. En sus il peut y avoir pour le statuaire des augmentations particulières ou des gratifications, fixées par l'Administration en fonction de travaux de grande envergure. Le sculpteur est également indemnisé pour la fourniture du matériel utile aux réalisations de ses modèles (plâtre, terre, fer)[882]. Néanmoins, l'architecte a des avantages supplémentaires, comme un logement de fonction, situé dans la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, 3 place du Château, où il peut organiser les réunions et recevoir du monde[883]. C'est pourquoi le maire de Strasbourg, Théodore Humann[884] (1803-1873) demande en 1868 une augmentation du salaire de Grass :

« Messieurs et honorés collègues.
Une observation de notre honorable collègue M. Simonis, m'a signalé une omission qui a été commise lors de l'établissement du projet de budget primitif de l'Œuvre Notre-Dame, pour l'exercice de 1869.
Lors de la discussion du dernier budget, et en réponse aux désirs exprimés par la commission d'examen, j'avais pris l'engagement de proposer pour le prochain

[882] *Cf.* AVES, dossier OND, 464. Cette lettre est transcrite dans Ch. RIESLING, *op.cit*., p. 360.
[883] Il est aussi possible d'y abriter les fragments de pierres ou des statues déposées de la cathédrale, ainsi que les moulages en plâtres des statues de la cathédrale. Klotz crée dans la Maison de l'Œuvre Notre-Dame un « petit musée » de la cathédrale, qui deviendra le musée municipal que la Maison abrite actuellement (*cf.* SCHNITZLER Bernadette, *Histoire des musées de Strasbourg*, *des collections entre France et Allemagne*, Musées de la ville de Strasbourg, 2009, p. 79-99.), en plus des bureaux de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame qui reste propriétaire du bâtiment.
[884] Il s'agit du fils du Ministre des finances Georges Humann (1790-1846) dont Grass a fait un buste en marbre.

exercice, une augmentation des appointements du statuaire de la cathédrale. Le projet présenté à la dernière séance du conseil se borne toutefois à reproduire sous cet intitulé l'ancien émargement de 1500frs. C'est une erreur que je m'empresse de rectifier.

J'ai l'honneur de proposer au conseil municipal d'augmenter le traitement du statuaire de 1000frs par an, et de porter le crédit à 2500frs.

Ma proposition est motivée sur le talent hors ligne de M. Grass, sur les services que depuis trente ans il a rendus à notre admirable cathédrale en restituant les statues et ornemens (*sic*) qui avaient été détruits par le vandalisme révolutionnaire. En ce qui concerne la fixation du nouveau traitement vous serez d'accord avec moi qu'il convient de placer le statuaire sur la même ligne que l'architecte et de faire à l'un et à l'autre de ces fonctionnaires des positions à peu près égales. Or, l'architecte n'est pas seulement rémunéré par un traitement de 1500frs ; depuis 1849 il a la jouissance gratuite du logement qu'il avait levé aux enchères de 1845 pour 1500frs ; il a plusieurs fois touché des allocations ou des travaux extraordinaires dans ses exercices contenus l'augmentation demandé pour M. Grass, est bien modérée.

Je vous serai reconnaissant, Messieurs et honorés collègues, si vous voulez bien mentionner dans votre rapport la présente proposition complémentaire et lui faire un accueil favorable.

Agréez, Messieurs et honorés collègues, l'hommage de ma considération la plus distinguée,

Le Maire. Humann[885] ».

Ainsi, même si Grass a un atelier à sa disposition, son logement reste entièrement à sa charge, alors qu'une partie du personnel de l'Œuvre Notre-Dame et des ateliers est logée aux alentours de la cathédrale dans des bâtiments dont elle est propriétaire.

2. L'organisation de l'atelier : Grass et ses aides Stienne et Werling

[885] AVES 3 OND 459-466.

L'atelier d'un statuaire est une sorte de laboratoire de formes, rempli de moulages en plâtre[886] des créations de l'artiste, mais également de tout un répertoire formel ; des moulages d'après nature, végétaux et parties du corps humain, de statues antiques comme source d'inspiration principale et gothiques pour le statuaire chargé de la restauration d'une cathédrale. À partir de la seconde moitié du XIXe siècle on y trouve également des reproductions photographiques et en gravure de sculptures[887]. C'est une sorte de cabinet de curiosité « où le maître statuaire étudiait, comparait et notait »[888]. Il y a à la fois des moulages de statues de la cathédrale ou de l'église qu'il restaure, mais également d'autres cathédrales ou églises gothiques, afin de servir de « modèle » d'inspiration par analogie pour ses propres restaurations. Nous savons par exemple que Grass garde dans son atelier quelques œuvres en plâtre de son ancien maître Ohmacht[889]. Sur ce point la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve encore dans sa gypsothèque quelques épreuves en plâtre de portraits sous forme de petits médaillons et un bas-relief, réalisés par Ohmacht[890] ; ces moulages figuraient probablement dans l'atelier de Grass. Nous savons également qu'il a un moulage à échelle réduite du « Penseur » de Michel-Ange[891] dans son atelier. Enfin, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve des photographies de la restauration du Saint-Sépulcre de la cathédrale dans l'atelier du statuaire Louis Stienne (1845-1908). Nous y apercevons, en plus de petits éléments d'estampages de sculptures de la cathédrale, le moulage du *Buste d'Erwin* par Grass, ainsi qu'une tête antique de Jupiter et un écorché de Houdon, éléments que la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve encore dans sa gypsothèque. Nous pouvons tout à fait penser que ces plâtres figuraient au paravent dans l'atelier de Grass, d'autant plus que l'atelier de Stienne est celui que

[886] De nombreux moulages qui devaient figurer dans l'atelier de Grass nous sont parvenus. Ils sont conservés dans la gypsothèque de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.
[887] *Cf. Catalogue des objets d'art dépendant de la succession de M. Philippe Grass, Artiste Sculpteur à Strasbourg*, imprimerie de G. Fischbach, Strasbourg 1876, p. 7.
[888] GATIER Pierre-Antoine et DE CILLIA Audrey, « Les ateliers de Geoffroy-Dechaume », in *Dans l'intimité de l'atelier. Geoffroy-Dechaume (1816-1892), sculpteur romantique,* éd. Honoré Clair, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2013, p. 31.
[889] Mis en vente sous le n° 38. Médaillon en albâtre, encadré (attribué à Ohmacht) ; n° 43. Figure en haut-relief sur bois (attribuée à Ohmacht), *cf. Catalogue des objets d'art dépendant de la succession de M. Philippe Grass, Artiste Sculpteur à Strasbourg, op. cit*., p. 3.
[890] Parmi ceux-ci se trouvent un médaillon de petite taille représentant Frédéric Oberlin. Il y a également un bas-relief en plâtre figurant Anna-Elisabeth de Türckheim (née Schönemann), d'après lequel un marbre est réalisé en 1801. Sur le marbre *cf.* OHNMACHT Mechtild, *Landelin Ohnmacht, op. cit.*, p. 110.
[891] *Cf. Catalogue des objets d'art dépendant de la succession de M. Philippe Grass, Artiste Sculpteur à Strasbourg, op. cit.,* p. 6.

Grass occupait en dernier lieu. Plusieurs sculptures de Grass sont d'ailleurs restées dans l'atelier de Stienne, qui en a fait don au musée des Beaux-Arts de Strasbourg en 1897[892].

Les trois statuaires chargés de la restauration de la cathédrale jusqu'en 1876, Malade, Vallastre et Grass, s'occupent a *priori* principalement de produire des nouvelles statues pour combler des niches vides de la cathédrale. Les restaurations de l'ornementation, des gargouilles et parfois même de la statuaire gothique sont alors dévolues à l'atelier de sculpture permanent. Nous ne savons cependant pas si cette activité est menée sous l'autorité du statuaire, dont l'atelier est indépendant de celui des sculpteurs d'ornement et de ses aides mis à disposition par l'Œuvre Notre-Dame, ou uniquement sous celle de l'architecte et de l'appareilleur qui dirige les tailleurs de pierre et les manœuvres. Nous pensons, néanmoins, que l'architecte supervise seul cette activité dans son ensemble, ce qui ne l'empêche pas, au besoin, de consulter le statuaire. Il en va peut-être un peu autrement à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle, sachant que le statuaire a davantage un rôle de sculpteur en chef de l'atelier. Notons qu'à l'époque de Grass l'atelier permanent des sculpteurs praticiens et ornemanistes est séparé de celui des tailleurs de pierre dirigé par l'appareilleur, sous l'autorité directe de l'architecte. Il se peut donc que la direction de l'atelier permanent des praticiens se fasse par le statuaire. Cela devient en tout cas effectif par la suite, sachant que ce ne sont plus des statuaires qui sont embauchés, mais des sculpteurs en chef de l'Œuvre Notre-Dame, changement de qualificatif qui se justifie par le type de sculpteur employé et par le changement de rôle qui leur est attribué. Après 1876, en effet, le statuaire, ou sculpteur en chef, placé directement sous l'autorité de l'architecte, paraît plus impliqué dans les travaux de restauration des statues anciennes et de l'ornementation de la cathédrale. Il n'est pas étonnant que cela débute avec Louis Stienne, sachant qu'avant d'être sculpteur en chef de l'atelier, il était sculpteur praticien, avec la particularité d'être assigné aux travaux pour l'atelier du statuaire Philippe Grass, par ailleurs également son maître. De fait, Stienne est également habitué à effectuer des moulages et des estampages et peut-être aussi à travailler avec les autres sculpteurs de l'atelier permanent. Cela peut se justifier, du reste,

[892] Ceci est renseigné sur un ancien inventaire de musée. Nous remercions Céline Marcle pour ce précieux renseignement.

par le fait qu'il y a de moins en moins de commandes de statues à refaire pour la cathédrale, et qu'à l'extrême fin du XIX[e] siècle, les sculpteurs praticiens commencent à réaliser des copies conformes des statues gothiques de la cathédrale, au lieu de les restaurer partiellement[893]. Dans cette optique il paraît assez logique de demander au sculpteur en chef de superviser le travail de mise aux points des statues anciennes, et non plus seulement celui de ses créations qui doivent être inspirées des statues médiévales. Selon Hans Friedrich Secker, Stienne se charge d'ailleurs de refaire des gargouilles et chimères pour les culées sud de la cathédrale[894], alors que ses devanciers s'occupent exclusivement de la statuaire.

De plus, si Louis Stienne est choisi pour diriger l'atelier de sculpture, après le décès de Grass, c'est que l'architecte, les savants et notables strasbourgeois reconnaissent la qualité de son travail et le perçoivent sans doute comme le digne successeur de son maître. Cependant les exigences ne sont plus les mêmes pour la restauration de la cathédrale, car à l'époque de Stienne il n'est plus nécessaire d'engager un artiste renommé, vu que la restauration des monuments historiques commence à prendre un nouveau tournant. Néanmoins Stienne doit être reconnu pour sa capacité à sculpter la pierre avec une grande précision de sculpteur praticien et d'artiste[895]. De fait, il doit faire montre de sa capacité à produire du Grass, pourrait-on dire. Nous devons considérer en outre que Stienne sait copier dans la pierre les œuvres de Grass avec beaucoup de justesse et de précision ; dans le grès pour la cathédrale et dans le marbre pour d'autres commandes ou des expositions aux Salons. Il a travaillé auprès du maître durant une quinzaine d'années, et appris à maîtriser parfaitement l'art de celui-ci. Il a fait probablement aussi du modelage auprès du maître, afin de l'aider dans ses taches, notamment lorsqu'il s'agit de réaliser des modèles grandeur réelle. Ainsi Klotz peut avoir une parfaite confiance en lui. Il peut, de plus, s'appuyer sur lui pour répondre aux nouvelles exigences concernant la restauration de la cathédrale après les bombardements de 1870, ce qu'accepterait plus difficilement un artiste sorti de l'École des Beaux-Arts. Cela signifie que Stienne doit se charger de réaliser et de

[893] *Cf.* COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934 ou la néogothisation du *Dom* », *op. cit*., p. 55-56.
[894] SECKER Hans Friedrich, *Die Skulpturen des Strassburger Münster seit der Französichen revolution*, Strassburg, J.H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1912, p. 71.
[895] Sur Stienne, voir COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934 ou la néogothisation du *Dom* », *op. cit*., p. 55-60.

superviser les travaux de restauration, ainsi que des estampages des statues médiévales de la cathédrale, ce qui n'était vraisemblablement pas le cas de Grass.

Au demeurant, nous l'avons évoqué, l'atelier du statuaire est indépendant de l'atelier permanent de sculpture de l'Œuvre Notre-Dame, dans lequel œuvrent les sculpteurs-ornemanistes et les sculpteurs praticiens qui travaillent à partir des années 1830, en tout cas, avec un moyen mécanique, c'est-à-dire la mise aux points. Par ailleurs, l'atelier permanent de sculpture est également indépendant de celui des tailleurs de pierre[896].

En effet, le statuaire est le créateur, il a besoin de place pour produire ses modèles en terre ou en cire, qui sont généralement moulés en plâtre par des mouleurs, ou fondus en bronze lors de commande officielle dans un atelier spécialisé dans cette pratique. Du reste, l'atelier du statuaire ne doit pas être encombré par les praticiens, car l'artiste a besoin d'être au calme et dans la solitude pour se concentrer et créer, sauf lorsque son travail exige la présence d'un modèle vivant. Il ne doit pas non plus être dérangé par la poussière de marbre ou de grès, générée par les praticiens qui se chargent de la taille dans la pierre en effectuant la mise aux points pour reproduire le modèle fourni par le statuaire. Ainsi, le sculpteur praticien, spécialisé dans la sculpture sur pierre, perd peu à peu son statut d'artiste au XIX^{e} siècle, son activité étant de plus en plus mécanisée, ce qui le place au rang de simple ouvrier[897]. Il semble néanmoins que les deux praticiens que Grass a formés, Eugène Werling (ou Werhling[898]) et Louis Stienne, sont considérés

[896] L'atelier des sculpteurs praticiens était toujours séparé de l'atelier des tailleurs de pierre. Aux ateliers de la Meinau (94 Plaine des Bouchers), édifiés en 1960, ils étaient encore séparés par une baie vitrée. Ce n'est finalement qu'en 2005, lorsque les ateliers de taille de pierre et de sculptures se sont installés à nouveau à proximité de la cathédrale, au 6 rue des Cordiers, que la direction en place a fait le choix de les joindre dans le même espace, sans séparation. Les sculpteurs, peu nombreux, sont néanmoins rassemblés dans le même périmètre. Ce changement est le résultat de rivalités sous-jacentes entre les différents corps de métiers, qui existent d'ailleurs également entre les tailleurs de pierre et les maçons, et correspond peut-être également à une certaine mutation de la société. En effet, déjà peu avant les années deux mille, il n'y avait plus de différences entre la rémunération d'un sculpteur et celle d'un tailleur de pierre. Cela se justifie certainement par l'industrialisation et la mécanisation du métier de sculpteur, provoquant une dévalorisation professionnelle évidente. Nous pouvons néanmoins déplorer la perte de l' « esprit d'atelier de sculpture », où l'ambiance particulière avec les moulages et modèles en tout genre pouvait éveiller l'inspiration et aiguiser le regard sur les formes à reproduire. Ce changement était déjà entamé aux ateliers de la Meinau.

[897] *Cf.* DELAS Raphaële, *Aimé et Louis Duthoit, derniers imagiers du Moyen Âge. Un atelier de création et de restauration de sculpture médiévale à Amiens*, Musée d'Orsay, Paris, 2009, p. 119.

[898] Nous ne connaissons pas grand chose sur le sculpteur Eugène-Théodore Werling (1823-1904),

comme de véritables artistes[899] et ne pratiquent pas seulement la mise aux points et le moulage[900]. Nous le voyons notamment par les créations que Stienne a pu fournir. D'ailleurs Stienne devient, entre 1874 et 1885, professeur de modelage et de sculpture[901] à l'École municipale des Arts Décoratifs de Strasbourg (*Stadtische Kunstgewerbeschule*), future École supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg[902]. Il est fort probable que le statuaire qui fournit dans un premier temps les *bozzeti*, en cire ou en terre, soit ensuite aidé par des sculpteurs pour

---

mais nous pensons, comme nous l'avons déjà exprimé auprès de Jean-Marc Hofman, que ce sculpteur est mentionné plusieurs fois avec des dénominations un peu différentes, comme E. Wehrlé, Wehrlin, Wehrling puis Werling (*cf*. HOFMAN Jean-Marc, « Anatomie d'un plâtre…. », *op. cit*., p. 54, note 11.). Ainsi, selon Riesling, d'après des courriers du Dr Hergott, Wehrlin a fait la mise aux points de la *statue d'Erwin* de Grass, ainsi que les *bustes de Grandidier* et du *Professeur Hergott*, en 1864. Un Wehrling aurait également installé le buste en marbre de *l'abbé Mühe*, par Grass, au Grand Séminaire, *cf*. Ch. RIESLING, *op. cit*., p. 361, 730, 732-733. Pour sa part, Gustave Klotz mentionne l'embauche d'un jeune sculpteur de 15 ans en 1839, dénommé E. Wehrlé (*Cf*. KLOTZ Jean, *Gustave Klotz…, op. cit.,* p. 137.) dont l'âge correspond à celui d'Eugène Werling. Nous savons également qu'Eugène Werling aurait effectué les moulages en plâtre des bustes accoudés de la Chancellerie de Strasbourg par Nicolas de Leyde, en 1881, pour le Musée de Chaillot (renseignement apporté par Madame Chloé Ariot qui a consulté les archives en 2013). De plus, le 21 décembre 1876, le nom de Werling apparaît à coté de celui de Stienne, sur une liste indiquant leur salaire. Nous supposons qu'il s'agit à chaque fois de la même personne. Enfin, un certain Eugène Werling aurait également réalisé les moulages du Pilier des Anges exposé au Musée des Monuments Français (cité de l'architecture et du patrimoine) en 1881. Sur un plâtre figure sa signature à côté de celle de Stienne, c'est pourquoi nous gardons cette transcription. La seule œuvre originale que nous connaissons de ce sculpteur est, comme l'indique déjà Jean-Marc Hofman, la statue en grès de S*aint Ignace de Loyola* à Issenheim, datée de 1860 (h. 180). Statue signée et gravée. *Cf*. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM68003827

[899] Nous pouvons également voir des praticiens qui deviennent de vrais artistes sculpteurs, dans l'équipe qui travaille pour Rodin. Nous pensons tout particulièrement à Antoine Bourdelle, Camille Claudel, François Pompon, Aristide Maillol, Constantin Brancusi, Jean Turcan, Jean Escoula et Victor Peter.., Rodin était d'ailleurs lui-même sculpteur praticien dans ses débuts, et serait passé dans l'atelier d'Eugène Dock à Strasbourg, *cf*. HAUG Hans*, L'Art en Alsace*, éd. Arthaud, 1962, p. 185, et CHARVET Nathalie, « Rodin Auguste », in *Dictionnaire culturel de Strasbourg, 1880-1930*, RECHT Roland et RICHEZ Jean-Claude (dir.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, p. 459.

[900] Nous pouvons encore voir cela au début du XXe siècle à la cathédrale de Strasbourg. En effet, des sculpteurs praticiens qui travaillent dans l'atelier permanent peuvent également être des aides du sculpteur en chef Alfred Klem, qui est dans un autre atelier. Ainsi Klem peut être secondé par Bellardy et par Bourjat, notamment dans la réalisation du modelage (*Cf. Livres Journaliers* conservé par la FOND. Il s'agit de rapports d'activités des ouvriers de l'Œuvre Notre-Dame qui ont commencé à être transcrits en 1897, sous l'autorité de l'architecte Ludwig Arnst). Ce dernier, d'ailleurs, est instruit par Marzolff et Wetzel à l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg, *cf*. ANDRES Gabriel, *L'École Supérieure des Art Décoratifs de Strasbourg, une histoire mouvementée*, Jérôme Do Bentzinger Éditeur, 2014, p. 54.

[901] Ce poste sera occupé plus tard par Alfred Marzolff, qui a fait un apprentissage dans l'atelier d'Eugène Dock (*cf*. HAUG Hans*, L'Art en Alsace*, éd. Arthaud, 1962, p. 185, et HEITZ Robert, *La sculpture en Alsace, des origines à nos jours,* éd. Alsatia / Colmar – Strasbourg – Paris, 1949,p.103.), avant de fréquenter l'école des artisans d'art à Strasbourg, où enseignait alors Stienne, *cf*. ANDRES Gabriel, *L'Histoire de l'École Supérieure des Art Décoratifs de Strasbourg,* préface de CACHEUX François, Jérôme De Bentzinger Éditeur, 2014, p. 51-56, 285.

[902] Voir ANDRES Gabriel, *L'École Supérieure des Art Décoratifs de Strasbourg, ..., op. cit.*, p. 24, 26, 28, 297-298, et COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg… », *op. cit*., p. 55.

modeler les modèles d'argile en vraie grandeur. Lorsque les commandes sont trop importantes, comme nous le verrons pour les statues de la chapelle Saint-Laurent par exemple, les sculpteurs de l'atelier permanent peuvent également être amenés à faire la mise aux points des modèles de Grass. Il semblerait également que le sculpteur praticien et l'ornemaniste puissent être la même personne[903]. Les deux praticiens attitrés de Grass, ses aides, se chargent cependant des œuvres importantes et contribuent certainement à d'autres tâches que celles de la mise aux points. Ils ne s'occupent pas de la réalisation des ornements, réservés aux sculpteurs de l'atelier permanent. Les aides de Grass font aussi la mise aux points de ses sculptures non destinées à la cathédrale. Nous savons par exemple que Werling s'occupe de celles des bustes en marbre de *Grandidier* et du *Dr Hergott*[904]. Nous pensons de même qu'il y a une forte probabilité pour que Stienne ait pris en charge la sculpture en marbre du buste du *Professeur Bruch*, installé dans l'église Saint-Thomas à Strasbourg (fig. 280-283, cat. 148), sachant qu'à la même époque, en 1876, il modèle un petit portrait médaillon de *Bruch* (fig. 285), probablement d'après le modèle de Grass. De même, Stienne fait un petit buste en plâtre de *l'archiprêtre Spitz* (fig. 195,196) très proche de celui de Grass (fig. 193, 194, cat. 113), avec la calotte catholique en plus sur la tête[905] ; sans oublier le médaillon en marbre du *Professeur Jung*, dont Adrien Morpain nous dit que Stienne aurait fait le portrait[906]. Enfin, nous pensons que Stienne et Werling ont pu faire les agrandissements de certains modèles produits par Grass, comme les statues équestres par exemple.

En revanche, bien que Stienne succède à Grass, il ne semble pas qu'il soit à ce moment-là le premier sculpteur de l'atelier permanent, sachant qu'il travaille encore avec son aîné Werling, visiblement mieux rémunéré que lui[907], sans doute

[903] Voir par exemple PENLOU Séverine, « Des différents statuts des "sculpteurs" au XIXe siècle », *Rôles et fonctions de la sculpture religieuse à Lyon de 1850 à 1914*, Université Lumière Lyon 2, 2008,
cf. : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.penlou_s&part=153343
[904] *Cf.* RIESLING Charles, « Philippe Grass », *op. cit*., p. 730.
[905] Nous avons identifié le médaillon de *Bruch* et le buste de *Spitz* dans la gyspsothèque de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. Il s'avère que ces deux œuvres sont signées et datées, mais que le nom des personnages représentés n'y figure pas.
[906] MORPAIN Adrien, *Les deux médaillons de Louis Stienne*, *op. cit*., p. 7. Il précise également que Stienne aurait fait le portrait de l'abbé Straub, *cf. ibid*. S'agit-il du médaillon cité ou du buste en marbre d'après le modèle de Grass ?
[907] En 1876, en effet, Werling est payé 5 frs à la journée, et Stienne 4. 80 frs : *Fondation de*

en raison de son âge et de sa plus grande ancienneté dans l'atelier. Pourtant, contrairement à celui de Stienne, l'histoire n'a pas retenu le nom de Werling, pour diverses raisons. D'abord, lorsque que Grass était présent, Stienne et Werling travaillaient dans son ombre, car ils ne produisaient pas de créations originales significatives. Ensuite, si le nom de Stienne a été retenu, c'est parce qu'il remplace Grass au poste de statuaire en chef, et que cela lui permet de produire davantage de créations pour la cathédrale et, finalement, de répondre à d'autres commandes, privées ou publiques, comme son ancien maître, pour des personnalités strasbourgeoises, étant donné qu'il relègue la mise aux points à ses aides, ce qui lui laisse davantage de temps pour des créations libres, ou plutôt pour des commandes autres que celles de la cathédrale. Par ailleurs, la signature de Stienne à côté de celle de Werling sur le moulage en plâtre du Pilier des anges au Musée des Monuments Français, effectué entre 1880 et 1881[908], atteste que Stienne, avec l'atelier de sculpture, s'affaire à cette époque à la réalisation de moulages, comme lorsqu'il était sculpteur praticien de l'atelier de Grass. Cela signifie que, même s'il remplace Grass à la tête de l'atelier de sculpture de l'Œuvre Notre-Dame, la direction ne souhaite probablement plus avoir un artiste de l'envergure de ce dernier, mais plutôt sans doute, à l'instar de la plupart des sculpteurs travaillant avec Viollet-le-Duc, un artisan, un sculpteur praticien-statuaire, capable de répondre aux exigences de l'architecte, avec une moins grande notoriété que son maître. En effet, Stienne, même s'il est reconnu pour la maîtrise de son art, formé par un maître de renom en Alsace, n'a pas une formation aussi prestigieuse que ce dernier, il n'est pas passé par l'exigeante École des Beaux-arts de Paris d'où sont sortis tous les plus grands statuaires du XIX^{e} siècle en France.

En tout état de cause, en 1839, à la demande de Klotz sont admis à l'atelier de la cathédrale des apprentis tailleurs de pierre et sculpteurs. Le souci de l'architecte, comme il l'exprime dans son *Rapport* adressé au Maire, est d'avoir des ouvriers aptes à restaurer convenablement la cathédrale, après avoir acquis une réelle culture du monument en y faisant leurs premières armes, et y restant attachés le

l'Œuvre Notre-Dame. État des Journées d'Ouvriers et de Manœuvres employés aux Travaux d'entretien du monument de la Cathédrale et de ses dépendances. Exercice 18, *cf.* AVES 3 OND.

[908] *Cf.* HOFMAN Jean-Marc, « Anatomie d'un plâtre… », *op. cit.*, p. 53.

plus longtemps possible. Pour cela, il estime qu'il faut former de jeunes élèves et les employer, car c'est le « seul moyen […] de reproduire avec bonheur et sans altération ces types si différents de sa riche architecture. Des jeunes gens admis successivement et astreints à un apprentissage de cinq années, élevés et grandissant au milieu des travaux continuels de l'atelier, initiés à toutes les formes de détails et d'ensemble du monument, aussi habiles à manier le crayon que le ciseau, deviendraient non seulement pour l'Œuvre d'un grand secours en cas de travaux urgents et difficiles, mais fourniraient cette suite de bons ouvriers que demande la conservation de notre belle cathédrale »[909].

Il use d'un argument qui ne devrait pas laisser le Maire indifférent : « D'une grande utilité pour la ville qui y trouverait des ouvriers habiles pour l'exécution de travaux d'art, l'atelier de l'Œuvre Notre-Dame redeviendrait digne de sa grande réputation et reprendrait le premier rang qu'au Moyen Âge il tenait parmi toutes les « Hütten » de l'Europe »[910].

À cette fin, Klotz propose « une liste de six candidats à répartir dans trois branches : tailleurs de pierre, sculpteurs de figures (praticiens) et sculpteurs d'ornements »[911]. Nous voyons que dans cette lettre sont distingués les sculpteurs d'ornements et les praticiens. Cependant, dans la liste ils sont présentés un peu différemment. : Kramer, 30 ans, et Wub, 18 ans, comme sculpteurs d'art ; Christ E., 15 ans, praticien et Wehrle E., 15 ans, sculpteur. Nous ne voyons pas trop la distinction entre praticien et sculpteur. Il s'agit vraisemblablement du même métier, sachant qu'E. Wehrlé (Eugène Werling ?) est praticien. La mention de sculpteur d'art doit, quant à elle, correspondre à sculpteur d'ornements.

Nous ne connaissons pas la carrière de Christ. Est-il resté à l'Œuvre Notre-Dame après son apprentissage, si oui, jusqu'à quelle date ? A-t-il travaillé comme sculpteur praticien auprès de Grass, avant l'arrivée de Stienne ? Nous savons qu'en 1844 Grass bénéficie de l'aide de deux sculpteurs praticiens et deux apprentis, employés dans son atelier, pour l'exécution des statues de la Chapelle Saint-Laurent[912]. Nous devons supposer que parmi les praticiens, que Grass forme

[909] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.,* p. 137.
[910] *Ibid.*
[911] *Ibid*.,p. 137.
[912] *Ibid.,* p 517-518. Le mode de dépense à faire pour ces travaux, sur quatre années est le suivant : Le salaire des praticiens par an : 3.432, - F. ; Pour frais d'outils, pierre, atelier, chauffage : 568, - F. ; Pour appointements statuaire en chef, par an : 1.500, - F. ; Ensemble par an : 5 .500, - F. ; Et pour quatre année : 22.000, - F.

à la mise aux points, se trouve déjà Werling. Cependant, qui est le second ? Stienne ne commence qu'en 1860. Est-ce le dénommé E. Christ ? Nous savons également que plus tard, en 1851, le fils du contremaître des tailleurs de pierre, J. Muller, est apprenti dans l'atelier de sculpture permanent[913].

En 1845, Eugène Dock intègre également les ateliers de l'Œuvre Notre-Dame, avant de parfaire sa formation aux Beaux-Arts de Paris, de 1851 à 1860. Bien que Dock ait probablement rejoint l'atelier permanent de la cathédrale[914], nous ne savons pas s'il a travaillé directement avec Grass. Nous pouvons supposer, néanmoins que le cas échéant, cela aurait été signalé. Et pourtant, lorsqu'il intègre l'atelier des sculpteurs, ces derniers sont principalement affairés à la mise aux points des statues de Grass. Dans tous les cas, après 1870, Dock a certainement affaire à Gras, rencontré vingt-cinq années plus tôt, afin de pouvoir exécuter avec son atelier privé, loué par Klotz, les statues équestres modelées par les soins de Grass.

Par ailleurs, concernant la composition des ateliers, nous savons encore, grâce à un *Rapport* de Klotz adressé au Maire Édouard Kratz le 12 février 1849 que six sculpteurs de l'atelier permanent de la cathédrale se chargent des « statues d'anges à placer aux pinacles des grandes statues de la chapelle Saint-Laurent », en plus d'une étude d'ornement exécuté en pierre. Pendant ce temps, un ornemaniste se charge de la « taille d'ornements aux pinacles des statues du Jugement dernier ». Un tailleur de pierre fait également la « taille d'ornement des nimbes des statues du jugement dernier ». Enfin, trois autres sculpteurs s'occupent des « réparations [d'] ornements [de l'] abat voix [de la] chaire »[915]. D'après ce rapport l'atelier permanent de la cathédrale est donc constitué à cette date de neuf sculpteurs et d'un ornemaniste. Cependant un autre *Rapport* datant du 19 mars 1849 nous

[913] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes, ..., op. cit*., p. 144.
[914] Nous ne savons pas, en réalité, s'il intègre l'atelier de sculpture pour s'y former avant d'aller à l'École des Beaux-Arts (*cf. Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne*, éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, tome II, fascicule n° 8, 1988, p. 668-669.) ou l'atelier des tailleurs de pierre. Francis Joessel écrit pour sa part que Dock entre en apprentissage, en 1844, « dans la corporation des tailleurs de pierre de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame sous la direction de l'architecte en chef », *cf. Un ami d'Auguste Bartholdi, Eugène Dock (1827-1890). « Mon cher Dock »*, Musée Bartholdi, I. D. l'Édition, 2021, p. 19. Il ajoute plus loin que Dock était l'apprenti de Klotz, ce qui voudrait dire qu'il se formait à l'architecture et non à la sculpture, *cf. ibid*. p. 21, 32.
[915] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.,* p. 172.

apprend que de nombreux travaux sont terminés, parmi lesquels la pose des statues, et qu'il convient de restreindre le personnel « aux seuls ouvriers indispensables pour les travaux en cours d'exécution ou à faire pour les opérations de restauration. L'atelier extraordinaire de 27 sera restreint à 17. Ce chiffre sera lui-même à diminuer dans quelques semaines »[916]. Il apparaît donc que l'effectif de l'atelier ordinaire n'est pas suffisant pour les restaurations de la cathédrale à cette date, qui comprend pour la sculpture les travaux de Grass, pour la chapelle Saint-Laurent et pour le Jugement Dernier au beffroi, mais également la restauration de l'abat-voix de la chaire. À cela s'ajoutent d'autres activités qui concernent davantage les tailleurs de pierre, les maçons, les manœuvres, les menuisiers ainsi qu'un charpentier et deux peintres. Toute cette équipe, composée de 42 ouvriers, doit tailler et poser les marches de la Crypte, entourer le *Jardin des Oliviers*, nettoyer les parties supérieures du monument, faire du crépissage et du lavage dans la Crypte *et cætera*. Il y a, en plus des sculpteurs déjà énumérés : 8 tailleurs de pierre, 5 maçons, 5 manœuvres, 10 menuisiers, 1 charpentier et 2 peintres.

Le *Rapport* du 10 avril 1849 atteste que la réduction de l'effectif de l'atelier extraordinaire de 27 à 17 ouvriers a bien été effectuée. Klotz y précise ensuite, semble-t-il, avoir également restreint le nombre d'ouvriers travaillant dans l'atelier ordinaire à 13 ouvriers, avec le but de le réduire encore à 9 ouvriers[917]. Nous ne savons malheureusement pas, parmi les sculpteurs cités, combien font partie de l'atelier extraordinaire. Quoi qu'il en soit, il en ressort que les deux praticiens installés dans l'atelier de Grass ne suffisent pas toujours pour sculpter dans la pierre les créations du maître, et qu'il lui faut l'aide des sculpteurs de l'atelier permanent (ou ordinaire).

Il semble également que les sculpteurs de l'atelier permanent soient chargés de confectionner les moulages en plâtre des statues de la cathédrale, et certainement aussi de l'artiste. Nous l'apprenons dans un *Rapport* de Klotz datant du 6 septembre 1867[918], dans lequel l'architecte transmet au Maire de Strasbourg Théodore Humann un devis impliquant le besoin de deux sculpteurs ayant à

[916] *Ibid.,* p. 173.
[917] *Ibid.,* p. 173-174.
[918] *Ibid.,* p. 180.

charge de faire les estampages « d'un bas-relief, de 5 statues, 2 chapiteaux et 12 ornements divers » de la cathédrale pour le Musée germanique de Nuremberg. Il précise que ces deux sculpteurs, qu'il ne nomme pas, auront un congé de 5 à 6 semaines pour ce travail, fait en dehors de l'activité ordinaire de l'atelier. C'est la raison pour laquelle ils demandent à être mieux rémunérés. Cette demande est appuyée par l'architecte qui estime que le travail doit être fait par des personnes « suffisamment expertes dans les procédures d'estampages »[919], autrement dit des sculpteurs qui travaillent à la cathédrale. Il n'est malheureusement pas précisé s'agit de Stienne et Werling ou d'autres sculpteurs de l'atelier permanent. Il est néanmoins vraisemblable qu'il s'agisse d'eux, puisque nous savons que plus tard des moulages sont faits par leurs soins, surtout par Werling, pour le Musée des Monuments français à Paris[920].

Par ailleurs, à la fin du XIX[e] siècle, l'organisation de l'atelier du statuaire sur le modèle en place à l'époque de Grass et de ses deux prédécesseurs est remis en cause. En effet, alors que Grass pouvait utiliser l'atelier à son gré et organiser son temps comme il l'entendait, seul maître de son art et bénéficiant de la confiance de l'architecte, cette manière de procéder se perd pour Louis Stienne sous l'autorité les architectes allemands. Lorsque Stienne remplace Grass, il reprend son atelier et travaille à peu près suivant le même mode d'organisation, bien qu'il n'ait sans doute pas la même aura que son maître. Mais le premier architecte allemand de l'Œuvre Notre-Dame, Auguste Hartel, souhaite changer le fonctionnement de l'atelier du statuaire[921], et le rendre identique à celui des « ouvriers ». Dans cette optique, il veut changer également le statut du sculpteur en chef, qui est encore celui du statuaire, c'est-à-dire d'un artiste comme Grass, ayant davantage de latitude pour régir son art que le sculpteur[922]. L'architecte allemand veut probablement être le seul maître, le seul vrai concepteur, avec une

[919] *Ibid.*
[920] *Cf.* BERCÉ Françoise, « Le musée de sculpture comparée de Viollet-le-Duc à Enlart », *Le musée des monuments français*, (dir. Léon PRESSOUYRE), éd. Nicolas Chaudin, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2007, p. 69, A. BAUER et J. CARPENTIER, *Répertoire des Artistes d'Alsace des XIXe et XXe siècles, peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs*, éd. Oberlin, 1988 (?), p. 421, et HOFMAN Jean-Marc, « Anatomie d'un plâtre… », *op. cit.*, p. 53-54.
[921] *Cf.* AVES 3 OND 552, et LINGELSER Jean-Paul, « les sculptures des niches des culées de la cathédrale et le déclin de l'historicisme », *BCS*, 2012, p. 201-202.
[922] PENLOU Séverine, « Des différents statuts de "sculpteurs" au XIXe siècle », *op. cit.,* : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2008/penlou_s#p=12&a=TH.3.1.1

équipe d'ouvriers hautement qualifiés capables de répondre à ses exigences, un peu comme Viollet-le-Duc avec ses équipes, même si nous pouvons considérer que certains sculpteurs qui travaillent avec lui, comme Geoffroy-Dechaume, sont plus que de simples ouvriers. Néanmoins, remarquons que Geoffroy-Dechaume a la même vision que celle de l'architecte, ce qui leurs permet de travailler *a priori* en parfaite adéquation.

Ainsi, à Strasbourg, en 1889, Auguste Hartel émet des réserves sur la qualité ou plutôt le style des statues de Stienne pour les culées, préférant visiblement les travaux du sculpteur Wetzel[923], et il prévoit de réorganiser l'atelier de sculpture : « L'objet de mes soucis constants sera l'atelier des sculpteurs de pierre et je ne sais vraiment pas comment procéder ; pour le décor ornemental des pierres, il sera nécessaire que ces travaux soient rattachés à l'atelier des tailleurs de pierre et ne soient plus une entité séparée de cette dernière. Le travail de sculpture doit également être placé sous la direction de l'atelier. Je ne sais comment cela sera possible avec l'actuel personnel et tout particulièrement avec le sculpteur Stienne. Je voudrais vous inviter à me donner vos conseils concernant les travaux de sculpture. Après ma prise de fonction, j'ai tout de suite suspendu les études coûteuses et totalement inutiles des statues des apôtres qui avaient mobilisé pendant des années une partie de l'atelier des sculpteurs. Actuellement, il n'y a pas de matériaux pour les travaux de sculpture. De tels travaux ne peuvent être menés à bien que si nous avons pu trouver des capacités créatrices pour réaliser des modèles qui soient en mesure de correspondre à des figures anciennes et superbes. Comme je puis en juger, avec nos capacités actuelles, cela est totalement impossible. Pour donner un aperçu de ce que chacun peut faire, j'ai établi des tableaux faisant apparaître les coûts et les temps de réalisation de chacune des pièces. Pour l'été prochain, l'atelier des sculpteurs sera occupé par les moulages des parties ornementales qui ont été fortement exposées aux intempéries ; et pour

[923] Celui-ci devient professeur de modelage à l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg. Il a notamment le sculpteur René Hetzel pour élève, *cf.* HONEGGER Emmanuel, *René Hetzel, Carnets et croquis*, préface de Anne Hetzel, Le Verger éditeur, 2012, p. 5. Voir également COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1834 ou la néogothisation du Dom », *op. cit*., p. 60.

l'automne, une autre organisation sera à proposer. Le sculpteur Wetzel représente un potentiel remarquable que je voudrais garder pour l'atelier de l'Œuvre »[924].

On le voit, Stienne et son art hérité de Grass semble ne pas faire l'unanimité. Celui-ci doit se trouver dans une situation délicate, d'autant plus qu'Hartel fait réaliser en 1889 le modèle d'une statue d'apôtre pour les culées par un sculpteur de Cologne, Johan Josef Racke[925]. Cela montre également qu'en cette fin du XIX^{e} siècle, la manière de restaurer à la Viollet-le-Duc touche à sa fin. Alors que le statuaire Philippe Grass est apprécié et reconnu pour la maîtrise de son art à la manière des années 1830 et sa capacité à faire du gothique « amélioré » selon les critères du milieu du XIX^{e} siècle, le travail de Stienne, fidèle disciple de son maître, n'est plus aussi apprécié. En effet, la restauration se tourne peu à peu vers un plus grand respect des disparités historiques et stylistiques de la cathédrale, et les sculptures sont réalisées dans un style qui veut se rapprocher davantage des formes du gothique, en prenant en compte ses particularités stylistiques.

C'est probablement pourquoi le sculpteur néogothique autrichien, Ferdinand Riedel, fait déjà une apparition à la cathédrale de Strasbourg, en participant à la réalisation des statues des culées, seule intervention de Riedel pour la cathédrale avant qu'il ne remplace Stienne, après sa mort en 1909, au poste de sculpteur en chef de l'Œuvre Notre-Dame (1910-1912). Entre temps, en 1897 et 1904[926], Riedel travaille notamment aux statues du portail dit d' « Erwin » de l'église protestante Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg[927], avec l'architecte Carl Schäfer, professeur à l'université technique de Karlsruhe[928].

---

[924] Traduit de l'allemand par LINGELSER Jean-Paul, « les sculptures des niches des culées de la cathédrale… », *op. cit.*, p. 201-202.

[925] AVES 3 OND 260.

[926] KURMANN-SCHWARTZ Brigitte, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune, le monument gothique et ses restaurations », in *Congrès Archéologique de France, Strasbourg et Basse-Alsace*, 162e session, 2004, p. 221.

[927] L'église Saint-Pierre-le-Jeune catholique sera construite à peu près à la même époque, entre 1889 et 1893. D'ailleurs, l'architecte Auguste Hartel en avait également commencé la construction. *Cf*. SCHUMACHER Uwe, *Dombaumeister August Hartel*, Sax Verlag, 2011, p. 84. Voir LINGELSER Jean-Paul, « Les sculptures des niches des culées de la cathédrale… », *op. cit.,* p. 201. Dès que l'église Saint-Pierre-le-Jeune catholique a été achevée, l'ancienne église Saint-Pierre-le-Jeune a recouvré entièrement le culte luthérien, alors que depuis 1682 l'église était partagée entre les paroisses luthériennes et catholiques. À ce moment, le pasteur Wilhelm Horning a fait les démarches auprès des autorités pour élaborer un projet de restauration. Ce projet a été mis sur pied par l'architecte de la cathédrale, Franz Schmitz, et les autorités mandataires, l'architecte Carl Schäfer, qui avait déjà été consulté pour des travaux de la cathédrale. *Cf*. KURMANN-SCHWARTZ Brigitte, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune, ... », *op. cit.*, 2004, p. 222-223.

[928] KURMANN Peter, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune, "A la manière d'Erwin de

Néanmoins la nouvelle organisation de l'atelier de sculpture prévue par Hartel ne semble pas avoir vu le jour, car, très malade, il est remplacé par un autre architecte de Cologne, Franz Schmitz, qui commence réellement les travaux de restauration des culées en 1890[929], et qui est plus au diapason avec le style « néogothique » de Stienne, c'est-à-dire le gothique idéalisé.

3. Emplacement de l'atelier du statuaire

- Ancienne Loge des bâtisseurs (de la Loge à l'Atelier)

Au Moyen Âge, durant la construction de la cathédrale, les ateliers des tailleurs de pierre et des sculpteurs (la loge ou *Steinhütt*) étaient situés au pied de la cathédrale[930], côté sud[931], parmi les boutiques de marchands, devant la Salle du Trésor et surtout la Chapelle Sainte-Catherine[932]. Il s'agissait de trois maisons accolées, dont la plus grande se trouvait juste devant la chapelle Sainte-Catherine. Cet ensemble, détaché de la cathédrale, formait le plus grand îlot de maisons du côté méridional du monument. Cet « îlot » portait le n° 17. Les autres baraques, étaient louées à des commerçants par l'Œuvre Notre-Dame, alors que celles du côté nord étaient mises à la location par la Ville[933]. Nous ne savons pas comment étaient répartis les espaces pour les tailleurs de pierre et les sculpteurs. Quoi qu'il en soit, les ateliers sont restés du côté sud de la cathédrale jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle, à proximité de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, où se trouve la salle dite de la Loge[934] et le logement de l'architecte[935]. Ils perdurent malgré la

---

Steinbach" : le grand portail sud et sa sculpture », *Congrès Archéologique de France. Strasbourg et Basse-Alsace*, 2004, p. 233-243.

[929] Voir par exemple LINGELSER Jean-Paul, « Les sculptures des niches des culées de la cathédrale… », *op. cit.*, p. 205-211, et COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1834 ou la néogothisation du *Dom* », *op. cit*., p. 60.

[930] Les loges des bâtisseurs de cathédrale étaient généralement adossées à la cathédrale en cours de construction. *Cf.* ICHER François, *Cathédrales. Le temps de l'œuvre, l'œuvre du temps*, éditions de la Martinière, 2019, p. 95.

[931] PITON Frédéric, *Panorama pittoresque, historique et statistique de Strasbourg et ses environs, op. cit*., T. I., p. 346-347.

[932] Voir par exemple MEYER Jean-Philippe, *« Le chantier de la cathédrale et son outillage, d'après un inventaire de 1608 », BCS*, XXII, 1996, p. 54-58, et COLLECTIF, *Bâtisseurs de cathédrales. Strasbourg mille ans de chantier, op. cit*., p. 136-137.

[933] *Cf.* COLLECTIF, *Bâtisseurs de cathédrales. Strasbourg mille ans de chantier, op. cit*., p. 82.

[934] Il semblerait, en réalité, que la « salle de la Loge », située dans l'aile Renaissance de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, n'ait jamais été la loge des tailleurs de pierre de la cathédrale. La Maison de l'Œuvre Notre-Dame (*Frauenhaus*) abritait l'Œuvre de la cathédrale, appelée également la

construction, à la fin du XVIII[e] siècle, des galeries Goetz qui remplacent les nombreuses boutiques disparates le long de la cathédrale. L'atelier a dû alors être modifié, mais sans pour autant quitter sa place privilégiée contre la cathédrale, derrière la galerie désormais. Il semble que l'atelier des sculpteurs devait être séparé de celui des tailleurs de pierre. Cela devient évident à la fin du XVIII[e] siècle, avec l'embauche du statuaire de la cathédrale. C'est probablement la raison pour laquelle Jean-Étienne Malade prend place dans un atelier situé un peu plus loin, au début de la rue Brûlée en venant de la rue du Dôme depuis la cathédrale. Il semblerait néanmoins qu'il y soit déjà établi avant de travailler pour la cathédrale. Nous ne savons pas s'il reste par la suite dans cet atelier ou s'il rejoint un atelier derrière la galerie Goetz méridionale.

- Atelier rue Brulée ?

Dans son *Strasbourg Historique et Pittoresque*, Adolphe Seyboth écrit qu'au milieu du XIX[e] siècle, les statuaires Malade et Grass (il n'évoque pas Vallastre) auraient eu leur atelier au n° 4 de la rue Brulée[936], dans l'ancien hôtel d'Eberstein, en face de l'Hôtel de Ville, et quant à Jean-Étienne Malade dès 1789[937], donc avant de commencer à travailler pour la cathédrale. Dans ce cas, nous imaginons que Vallastre à la suite de Malade aurait aussi pu s'y installer en 1818 ; mais ce n'est apparemment pas le cas de Grass. À moins que Malade soit le seul à s'y être installé et utilise cet atelier avant de rejoindre un nouvel atelier dans la « Loge » devant la chapelle Sainte-Catherine, après 1792, afin de réaliser les travaux pour

---

Fabrique de la cathédrale (À Strasbourg, le terme de fabrique aurait été abandonné au XVII[e] siècle au profit de l'Œuvre Notre-Dame, *cf.* HAEUSER Jean-Richard, « L'Œuvre Notre-Dame aujourd'hui : une tradition vivante », dans *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, RECHT Roland (dir.), Édition les Musées de la Ville de Strasbourg, 1989, p. 485.). Une étude récente démontre qu'en réalité, la dénomination de « salle de la Loge » ou « Loge des tailleurs de pierre », remonterait en réalité qu'à 1931 par Hans Haug. Pourtant cette salle n'était pas la loge des tailleurs de pierre, qui se trouvait de l'autre côté de la place du Château, au pied de la cathédrale, mais la *Sommerhaus* (Maison d'été), qui « servait aux réunions festives pendant les mois d'été constituant ainsi une sorte de pendant moins solennel, un peu libertin, de la *Große Stube* », située au 1[er] étage de l'aile gothique, *cf.* CHÂTELET-LANGE Liliane, « L'Œuvre Notre-Dame sous le signe de Mars. Architecture, distribution et décor aux XVe et XVIe siècles », *BCS*, XXX, 2012, p. 77-82. La *Große Stube,* cette grande salle de séjour, servait, quant à elle, de lieu de réunion, de réception et de fête, *cf. Ibid.*, p. 66.

[935] Gustave Klotz a habité dans la Maison de l'Œuvre Notre-Dame jusqu'à sa mort en 1880.

[936] SEYBOTH Adolphe, *Strasbourg Historique et Pittoresque, op. cit.*, p. 176.

[937] *Ibid*.

la cathédrale ? Dans cette hypothèse, il aurait pu garder son atelier de la rue Brûlée en parallèle.
Quoi qu'il en soit, nous ne savons pas avec certitude si Malade a un atelier à disposition derrière la galerie Goetz méridionale comme ses successeurs, mais le contraire serait plutôt surprenant. Il se peut aussi que Malade utilise l'atelier de la rue Brûlée de 1793 à 1803, durant la période de mise en sommeil de l'Œuvre Notre-Dame, pendant laquelle les ouvriers de l'atelier doivent rejoindre l'atelier municipal, quittant les galeries pendant une dizaine d'années[938]. Ainsi, même si Malade est installé dans un atelier rue Brûlée au moins jusqu'en 1803, il a pu rejoindre ensuite un second atelier derrière la galerie, à l'instar des tailleurs de pierre.

En tout état de cause, le bâtiment qui abritait son atelier rue Brûlée a malheureusement été détruit et remplacé par une nouvelle construction au début du XX^{e} siècle.
Pour ce qui est de Vallastre si nous admettons qu'à la suite de Malade qui y reste jusqu'en 1818, il travaille peut-être un temps dans ce local, nous savons avec certitude qu'il s'installe ensuite dans un atelier derrière la galerie Goetz de la cathédrale, devant la chapelle Sainte-Catherine.

Concernant l'erreur de Seyboth sur la présence de Grass dans l'atelier du n° 4 de la rue Brûlée, nous pouvons l'expliquer par le fait que Grass aurait habité un temps dans la rue Brûlée[939], et qu'une confusion s'ensuit à propos de l'atelier. Cela étant, nous ne savons que Grass habite par la suite au quai des Bateliers, maison Allinger.

- Atelier derrière la galerie Goetz, « un modeste atelier »

En 1829, au sujet de l'atelier du statuaire de la cathédrale Jean Vallastre, David d'Angers laisse le témoignage suivant : « Une petite chapelle de la cathédrale de

[938] KLOTZ Jean, *Le dernier Grand Maître*, Jérôme Do Bentzinger Éditeur, 2018, p. 88. Rappelons que l'architecte qui l'emploie, Sébastien Antoine Klotz, pendant cette période s'occupe de sa brasserie du *Luxhauf*[938], située dans la rue de la Comédie, perpendiculaire à la rue Brulée. Pour l'histoire du bâtiment du Luxhof, voir SEYBOTH Adolphe, T. I*., op. cit*., p. 149-151, et KLOTZ Jean, *Le dernier Grand Maître*, *op. cit*., p. 43, p. 49-52.
[939] WEILER Amélie, *op. cit*., p. 474.

Strasbourg est transformée en atelier. Un sculpteur y habite. On l'appelle Vallastre. C'est un homme de valeur, et dont l'âme est en perpétuel rapport avec les gothiques. Il semble qu'en plaçant ainsi son atelier dans les murs de l'église, on ait voulu sanctifier ses ouvrages »[940]. On sait donc que l'atelier de Vallastre est installé dans une chapelle attenante à la cathédrale lors du passage de David d'Angers à Strasbourg. Cette observation rejoint celle de Schweighaeuser deux ans plus tôt : « Les portiques qui enveloppent cette dernière [la chapelle Sainte-Catherine] servent d'ateliers aux tailleurs de pierre et au statuaire : les autres sont loués à des particuliers »[941]. Ainsi nous apprenons qu'avant 1830 l'atelier du statuaire se trouve déjà abrité par la galerie Goetz côté sud, *a priori* devant la chapelle Sainte-Catherine comme les tailleurs de pierre[942]. Bien que les galeries soient vidées en 1848 des boutiques qu'elles abritent depuis la fin de leur érection en 1779, l'atelier du statuaire et celui des tailleurs de pierre perdurent à cet emplacement jusqu'en 1860 environ[943]. Klotz s'occupe d'abord de faire démolir les boutiques qui se trouvent à l'abri des galeries Goetz du côté nord de la cathédrale[944].

En 1835, Grass prend officiellement ses fonctions de statuaire de la cathédrale[945]. Il s'installe alors dans l'atelier des sculpteurs praticiens de l'Œuvre Notre-Dame, derrière les galeries Goetz côté sud, mais l'encombrement et la poussière l'empêchent de travailler dans de bonnes conditions. Aussi, dès 1838, récupère-t-il l'ancien atelier d'Ohmacht qui se trouve également au pied de la cathédrale, comme l'atteste un courrier de l'architecte Gustave Klotz adressé au maire : « La présence de deux sculpteurs praticiens dans l'atelier occupé jusqu'à ce jour par M.

[940] *Cf.* JOUIN Henri, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, vol. 2, E. Plon et Cie, imprimeurs-éditeurs, Paris, 1878, p. 283.
[941] SCHWEIGHAEUSER, J. G., *Vue pittoresque de la cathédrale de Strasbourg, op. cit*., p. 5, note 2.
[942] Il ne s'agit donc pas de boutiques transformées en ateliers pour l'Œuvre Notre-Dame, à partir de 1848, comme cela est écrit dans *Bâtisseurs de cathédrales. Strasbourg mille ans de chantiers*, (collectif), 2015, p. 87. Toutefois, il semblerait que l'atelier des sculpteurs praticiens ait rejoint d'anciennes boutiques des galeries Goetz,vidées en 1843 (*cf.* KLOTZ Jean, *Gustave Klotz..., op. cit.*, p. 237).
[943] COLLECTIF, *Bâtisseurs de cathédrales. Strasbourg mille ans de chantiers*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2014, p. 87.
[944] EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, 1854, p. 206.
[945] AVES, dossier OND, 36/446, « Arrêté Municipal ». D'après Riesling, il n'est officiellement nommé, par arrêté du maire Frédéric de Turkheim, qu'à partir du 27 décembre 1836, *cf.* RIESLING Charles, « Philippe Grass une gloire alsacienne », *op. cit.*, p. 359-361. Également précisé dans KLOTZ Jean, « Gustave Klotz architecte de l'Œuvre Notre-Dame ... », *op. cit.,* p. 31

Grass présente de graves inconvénients tant par la poussière et l'encombrement du local que leur mise aux points occasionne, que par l'impossibilité dans laquelle elle met le statuaire de s'y livrer à la composition et à l'exécution de ses modèles. Cet atelier devrait uniquement rester affecté aux praticiens et il serait convenable d'en donner un autre à M. Grass. L'ancien atelier qu'a occupé le célèbre Ohmacht et portant les numéros 61 et 62[946] est par sa position rapprochée des autres ateliers, le plus convenable à cette destination, j'ai l'honneur de vous proposer de le lui accorder ; il est vrai qu'il se trouve loué jusqu'au 31 décembre 1839 à M. Schoellel, mais les exigences du service devront sans doute l'emporter sur toute autre considération. En portant ces faits à votre connaissance… j'ai cédé tant à la juste réclamation de M. Grass qu'à la conviction que j'ai que sa demande est entièrement dans l'intérêt de la direction et de l'exécution de ses travaux »[947].

Son ancien maître, Landolin Ohmacht, décédé depuis peu lorsque Grass prend ses fonctions de statuaire de la cathédrale, avait effectivement le privilège d'avoir un atelier derrière les galeries Goetz, à côté de celui du statuaire de la cathédrale Jean Vallastre, comme nous l'avons déjà mentionné. Avant que Grass ne prenne son poste, les sculpteurs praticiens avaient récupéré l'atelier de Vallastre, proche de celui des tailleurs de pierre. Lorsqu'il commence, Grass récupère à son tour l'ancien atelier de Vallastre. Lors de son passage à Strasbourg, en 1829, David d'Angers observe la disposition de l'atelier d'Ohmacht par rapport à celui de Vallastre : « J'étais avec Kirstein ; nous venions de voir Vallastre, un des

[946]Sur une photographie de Charles Winter, datant de 1855-1857, nous apercevons des numéros peints sur chaque clef des arcs brisés des fenestrages de la galerie Goetz. Ainsi, nous voyons que les deuxième et troisième arcs, situés à gauche du portail d'entrée dans la galerie, à côté de l'espace Saint-Michel, sont marqués du n° 62 et du n° 61. Il semblerait donc, selon toute vraisemblance, que l'atelier d'Ohmacht, puis de Grass, se trouvait à l'arrière de ces deux arcades. Celui de Vallastre devait donc être dans l'espace Saint-Michel, qui comportait les numéros de 65 à 70. Il est cependant regrettable que cette photographie ait visiblement été prise juste après que les ateliers des tailleurs de pierre et des sculpteurs praticiens ont été transférés rue du Château. Il semblerait que l'atelier ait alors été démonté, car cette photographie nous montre des galeries qui semblent presque vides. Cependant, sachant que l'atelier de Grass est déménagé en 1864, nous supposons qu'il était alors dans l'espace Saint-Michel. Nous avons, du reste, du mal à envisager que l'atelier situé au n° 61 et 62 pouvait avoir un second étage, où aurait logé le proviseur du Lycée. Aussi, nous pensons que par la suite Grass a dû réintégrer l'atelier dans l'espace Saint-Michel à la place des sculpteurs praticiens. Une autre photographie de Charles Winter, datant probablement d'après 1864, car les travaux de la place du Château sont terminés alors que sur la photographie précédente ils étaient en cours d'exécution, nous présente la galerie complètement vidée de ses ateliers. Il n'y reste qu'un appentis établi contre la cathédrale, juste après la Salle du Trésor. On remarque, en outre, que l'espace Saint-Michel, où se trouvait l'atelier du statuaire, est devenu une chapelle, car des vitraux remplacent les vitres des arcatures n° 65 et 66.

[947] KLOTZ Jacques*, Gustave Klotz d'après ses notes...*, *op. cit.*, p. 136.

sculpteurs dont l'atelier fait partie de l'église[948] […]. À côté de son atelier, nous fûmes voir celui d'Ohmacht […] Kirstein me conduit à un autre atelier où travaille presque toujours cet artiste[949] […]. Je fus voir plusieurs de ses ouvrages qui sont dans l'église […][950] ». Ces quelques lignes témoignent également de la présence de l'atelier d'Ohmacht à côté de celui de Vallastre. Bien que l'atelier d'Ohmacht soit aussi abrité derrière la galerie Goetz méridionale, celui de Vallastre donne davantage à David l'impression d'être dans la cathédrale. Cela s'explique peut-être par le fait que pour accéder à l'atelier de Vallastre il faut emprunter l'entrée actuelle de la galerie, face à la porte qui mène dans la cathédrale, et qu'en conséquence il était possible d'aller directement dans la cathédrale depuis l'atelier de Vallastre, dans l'actuel espace Saint-Michel ou à côté, ce qui n'était pas le cas depuis celui d'Ohmacht. Il semble par ailleurs, toujours d'après David d'Angers, qu'Ohmacht a un deuxième atelier derrière la galerie. Ainsi, l'Œuvre Notre-Dame louait au moins un atelier au pied de la cathédrale au statuaire Ohmacht. Cette galerie sud devait être un endroit tout à fait exceptionnel au XIX^{e} siècle : il s'y trouvait l'atelier des tailleurs de pierre, l'atelier des sculpteurs praticiens, l'atelier du statuaire de la cathédrale, et l'atelier du fameux statuaire de la Ville, au pied de l'emblématique cathédrale ; et le cliquetis des outils devait y résonner comme au Moyen Âge lors de l'érection de la cathédrale.

Un dessin de Louis Schneegans, datant de 1835, permet de mieux comprendre la disposition des ateliers. Il présente le côté méridional de la cathédrale, avec le télégraphe en place sur la tour de croisée ; il montre également la galerie Goetz, qui abrite alors l'atelier du statuaire de la cathédrale, celui des tailleurs de pierre, ainsi que l'atelier du statuaire Ohmacht, mort l'année précédente. La galerie est assez différente de celle que nous voyons aujourd'hui. On constate, pour

[948] Dans une note autographe de David, il est écrit : « Vallastre, le sculpteur de Strasbourg, dont l'atelier est renfermé dans la cathédrale […], *cf.* JOUIN Henri, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, vol. 2, E. Plon et Cie, imprimeurs-éditeurs, Paris, 1878, p. 253-254. David écrit également : « Une petite chapelle de la cathédrale de Strasbourg est transformée en atelier. Un sculpteur y habite. On l'appelle Vallastre. […] », *cf. ibid*., vol. 1, p. 283.

[949] Cet autre atelier était en réalité une autre pièce. Henri Jouin l'évoque ainsi : « J'étais avec Kirstein ; nous venions de voir Vallastre : nous nous dirigeâmes vers l'atelier d'Ohmacht. […]. Ohmacht était absent. Devant l'ouvrage, un tabouret chargé d'outils […]. Je priai Kirstein de me conduire vers Ohmacht. Il me fit passer dans une autre pièce, celle où se tient habituellement l'artiste […], *cf*. JOUIN Henri, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains, op. cit*., vol. 1, p. 283-284.

[950] *Souvenirs de David d'Angers sur ses contemporains, op. cit*., p. 46-47.

commencer, que le niveau du sol est plus haut (cela est également visible sur une photographie de Charles Winter) et qu'il y a une ou deux marches à monter pour entrer dans la galerie. Ensuite, à la place des grilles et des réseaux en pierre avec meneaux qui ferment les arcatures en ogive, se trouvent des portes en bois et des fenêtres, comme c'est encore le cas pour l'espace Saint-Michel, mais qui arrivent jusqu'au sol (voir également le projet de Goetz pour la galerie sud, datant de 1772). Ainsi un ensemble d'arcatures, numérotées, correspond à un atelier en dur, recouvert d'un toit, comme à l'espace Saint-Michel, et fermé par une porte en bois. Pour l'accès aux différents ateliers, à celui de Grass et anciennement d'Ohmacht par exemple, nous constatons qu'une porte couvre la moitié de l'arcature n° 61, qui arrive à hauteur de la partie basse de l'arc brisé en ogive. Cela permet d'accéder directement à l'atelier du statuaire, comme c'est le cas pour chaque atelier, indépendant des autres. L'atelier de Grass est donc séparé par un mur de celui des tailleurs de pierre et de celui des sculpteurs praticiens. Le bas-relief de Grass (fig. 5, cat. 171) datant de 1850, où il se représente dans son atelier en présence de ses œuvres majeures, nous le montre vraisemblablement dans l'atelier anciennement occupé par Ohmacht, derrière les deux arcatures portant respectivement le n° 61 et le n° 62. Ces deux arcatures vitrées sont représentées sur le bas-relief, et on voit bien que de l'autre côté un mur est élevé, donnant probablement une profondeur à l'atelier à peu près similaire à celle de l'espace Saint-Michel. La hauteur de plafond est assez importante, car il se trouve juste au-dessous des ogives des arcatures, ce qui signifie que l'atelier du statuaire couvre toute la hauteur de la galerie, sans qu'il y ait d'étage au-dessus, contrairement à celui des tailleurs de pierre dans la future chapelle Sainte-Michèle, ou dans les autres boutiques à l'arrière des arcatures.

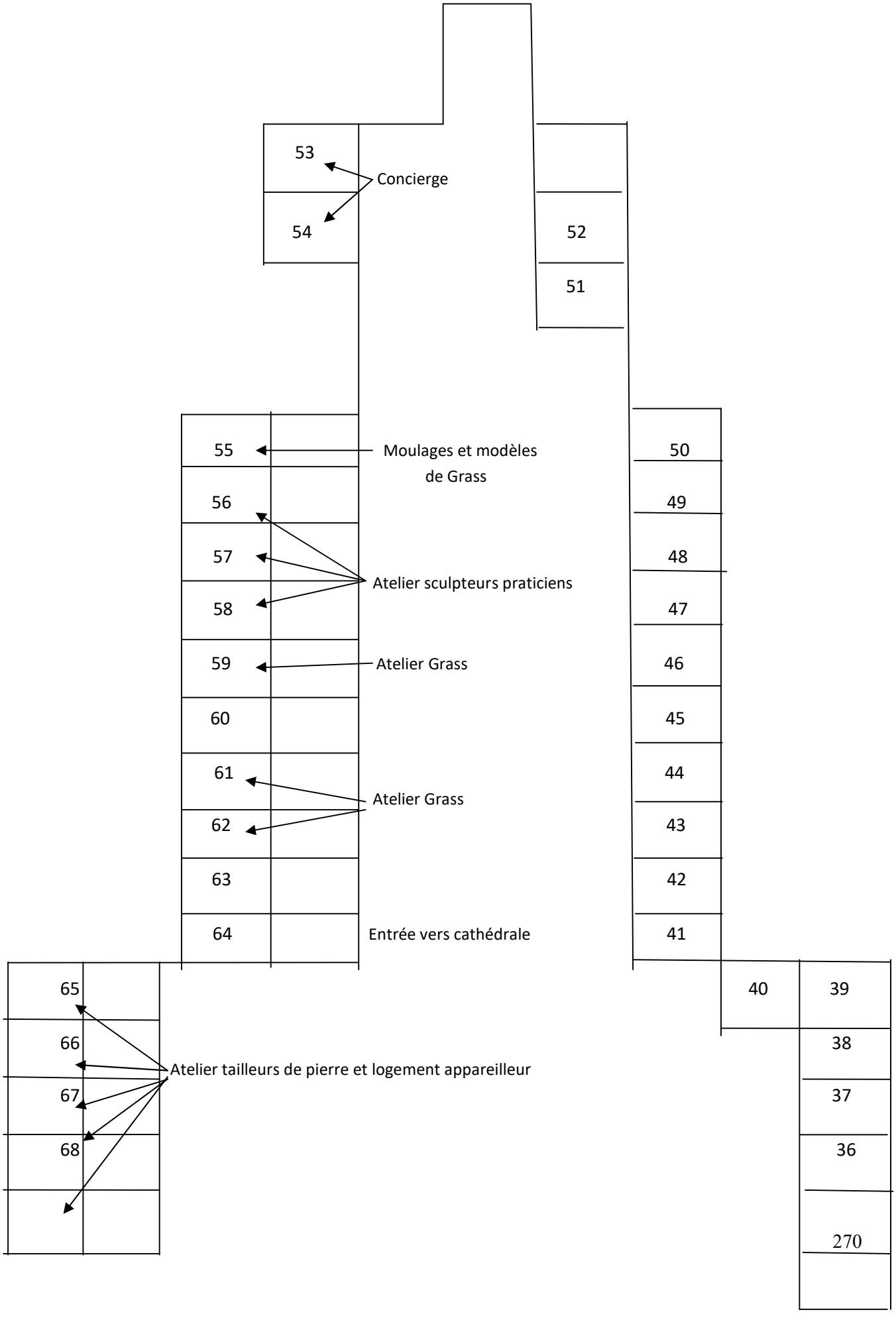
En outre, dans un *Rapport* de Klotz du 4 février 1843, sur la pertinence de ne pas relouer quelques boutiques, on apprend que les arcades côté sud, portant les n° 55, 56 et 59, seront mises à disposition des sculpteurs et du statuaire. En effet, ces arcades « enclavées en partie dans l'atelier des sculpteurs devront être jointes à ces ateliers, le n° 59 à M. Grass, le 56 à celui des praticiens et le n° 55 affecté aux moulages et dépôt des modèles[951] », modèles produits par Grass. Cela peut se faire

[951] KLOTZ Jacques*, Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 219-220.

car les baux passés par l'administration de l'Œuvre Notre-Dame en 1834 arrivent à terme fin 1843[952]. Ce changement a en outre l'avantage, malgré la perte d'un loyer, d'améliorer le bien-être « pour les personnes qui travaillent dans ces ateliers, par leur agrandissement et leur assainissement, ainsi qu'à l'activité qui pourra être déployée dans l'exécution des statues et le moulage des œuvres les plus précieuses[953] ». On le voit, Klotz prévoit un réel changement en voulant supprimer les boutiques logements situés à l'arrière des arcatures des galeries Goetz pour des raisons hygiénistes, puis à plus long terme également les ateliers pour mettre davantage en valeur la cathédrale et la conserver dans de meilleures conditions. Avec ce changement provisoire, Grass a l'avantage de libérer de la place dans son atelier situé derrière les arcades n° 61 et 62 et de récupérer le local derrière l'arcade n° 59 pour un espace supplémentaire, situé juste à côté de l'atelier des sculpteurs praticiens qui couvre alors sans doute l'arrière des arcades n° 58 et 57, auxquelles s'ajoute la n° 56. La dernière, l'arcade n° 55, est ensuite réservée aux modèles en plâtre de Grass que les praticiens recopient dans la pierre. Ainsi, l'ensemble de la galerie Goetz sud, exceptée les arcades n° 63 et 60, sont réservées aux travaux de sculptures, alors que les tailleurs de pierre ont leurs ateliers derrières les arcades n° 65, 66, 67, 68, 69 et 70 (actuel espace Saint-Michel).

[952] *Ibid*., p. 219.
[953] *Ibid.*, p. 220.

Ateliers galerie Goetz, 1845.



- Transformation des galeries Goetz et déménagement des ateliers

Il est d'évidence qu'avec ces changements Klotz poursuit sa volonté de vider les galeries Goetz de l'ensemble des boutiques, côté nord en premier lieu en 1843 ; puis des ateliers de la cathédrale côté sud, évacuant d'abord l'atelier des tailleurs de pierre, puis celui des sculpteurs praticiens et enfin celui du statuaire en 1864. Il fait le choix de dégager totalement les galeries, sauf l'espace Saint-Michel transformé alors en chapelle, en gardant uniquement les façades, pour donner une transparence, rendre possible d'apercevoir la cathédrale au travers et à l'air et au soleil de passer pour permettre à la pierre des soubassements de sécher[954]. Il conserve ainsi uniquement l'apparence des galeries avec leur façade, les vidant entièrement de leur substance. Pourtant Klotz milite, en accord avec Mérimée et contre l'avis de Viollet-le-Duc[955], pour la préservation de ces galeries, témoins uniques d'une époque passée et d'une première manifestation néogothique à la cathédrale. Nous constatons qu'au-delà de sa logique de préservation des galeries, il leur fait perdre totalement leur fonction. Ne rentre-t-on pas ainsi déjà dans une forme de muséification de la cathédrale ? Il s'attache à l'apparence, mais détruit l'usage des galeries, et fait disparaître les traces et donc la mémoire de lieux où œuvraient statuaires, sculpteurs praticiens et tailleurs de pierre. L'ancienne Loge abandonne sa place légitime, les ateliers sont dispersés un peu plus loin. Les arcades des galeries sont également modifiées, transformées en baies ajourées, comme de simples clôtures, avec réseaux et meneaux en grès, tenues par des tiges transversales métalliques, qui tombent sur des murets en grès. Cela a déjà été

[954] KLOTZ Jacques*, Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 222-223.

[955] Delahache rapporte un échange entre Mérimée et Viollet-le-Duc au sujet de la sauvegarde des façades de ces galeries, dans un rapport de la *Commission des Monuments historiques* du 24 mai 1844. Pour Mérimée la destruction de ces arcades « serait regrettable sans aucun doute. Il est à remarquer que cette construction exécutée au XVIIIe siècle imite assez bien le style de la cathédrale et que l'effet général en est satisfaisant. Enfin qu'elle empêche d'approcher du pied des contreforts et d'y apporter des immondices. La suppression des boutiques, et l'ouverture des arcades donneraient de l'air aux murs de l'église et la clôture les protégerait de toute insulte. Cette disposition consacrée par un siècle d'existence paraît devoir être respectée ». Pour Viollet-le-Duc au contraire : « Dans le siècle dernier on a élevé des deux côtés de la nef des boutiques avec devanture en pierre ayant la prétention de rappeler le style de la cathédrale ; du côté nord les boutiques ont été *vidées* et il ne reste que la devanture que l'on considère probablement comme une œuvre d'art remarquable. Cette devanture n'est qu'une clôture percée de fenêtres à meneaux fort laides et sans aucune utilité ; quoique ce mur ne soit qu'une claire-voie, il entretient cependant de ce côté l'humidité à la face de l'édifice. Du côté sud, les boutiques servent de magasins et de chantiers, on a l'intention de les vider comme celles du nord et de restaurer ces fenêtres sans but ; le mieux serait de dégager franchement l'édifice d'une ridicule décoration qui le déshonore, d'autant plus que les anciens bas-côtés sont fort beaux », *cf.* DELAHACHE Georges, *Cathédrale de Strasbourg, op. cit*., p. 65, note 1.

entrepris pour la galerie méridionale en 1848. À cette époque, Klotz souhaite placer des grilles dans les arcades d'ogive. D'abord il fait démolir les ateliers par les ouvriers de l'atelier, auxquels incombent aussi « les restaurations du mur à conserver et les réparations des soubassements qui seront mis à découvert[956] ». Il propose, dans un *Mémoire explicatif et descriptif* du 14 mars 1843, de « laisser subsister toute la façade extérieure des bâtiments de 1772-1778, de n'en démolir que les toitures et les murs extérieurs qui sont le plus rapprochés de l'édifice ; les portes en bois seraient à remplacer par des grilles à jour qui laisseraient voir les contreforts et toutes les autres parties si intéressantes qui nous sont cachées[957] ». Il propose, par la même occasion, de déloger les ateliers et de ne garder que les murs et le toit de l'espace devant la chapelle de la Croix (actuelle chapelle Sainte-Catherine), à destiner « aux ornements de l'église, ce qui permettrait de débarrasser l'intérieur de la cathédrale[958] ».

Voici comment Mérimée s'exprime sur le sujet dans le procès-verbal de la *Commission des Monuments historiques* du 24 mai 1848 (1844 selon Klotz), en présence de Leprévost, Caristie, Golbéry, Vitet, Mérimée, Lenormant, Denis, Cavé, Taylor, Grille et Beuzelin : « Cathédrale de STRASBOURG (Bas-Rhin). – M. Mérimée, rapporteur, propose de répondre qu'il n'y a pas lieu d'admettre un projet d'un chef de bataillon en retraite, qui consiste à employer les fragments des boutiques élevées au XVII^{e} siècle autour de la cathédrale, à reconstruire un jubé à l'entrée du chœur. Il pense avec l'architecte, M. Klotz, qu'il conviendrait d'enlever les toitures de ces boutiques, dont les marchands ont été renvoyés, et de laisser comme une clôture qui empêcherait d'approcher du pied des contreforts sans intercepter l'air ; seulement, au lieu des grilles que M. Klotz voudrait placer devant les arcades d'ogives, il pense qu'il serait préférable d'y appliquer des meneaux en pierre comme au Campo Santo de Pise. M. Lenormant expose qu'il serait convenable de placer entre la clôture et le pied de la cathédrale des cénotaphes à la mémoire des hommes illustres du département. M. le baron Taylor appuie cette opinion[959] ».

[956] KLOTZ Jacques*, Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 221.
[957] *Ibid.*, p. 223.
[958] *Ibid.*, p. 224.
[959] *Cf.* BERCÉ Françoise, Les premiers travaux de la commission des monuments historiques 1837-1848, éd. Picard, Paris, 1979, p. 316 ; et en partie rapporté dans KLOTZ Jacques*, Gustave*

Finalement Klotz se conforme à l'avis de Mérimée. Il écrit le 29 octobre 1844, dans un autre Rapport sur la suppression des boutiques et la transformation de leur façade en un mur d'enceinte : « en maintenant le mur de façade qui est en pierre de taille massive et en garnissant les ouvertures des arcades de meneaux dont la partie supérieure serait façonnée d'après les nombreux exemples pris dans l'édifice même, l'approche en serait défendue tout en laissant voir toute l'architecture des façades latérales et en permettant à l'œil de suivre jusqu'à terre ces hardis contreforts qui contrebutent les voûtes supérieures[960] ».

Quelques années plus tard, la fourniture pour transformer les arcatures est précisée dans un *Devis pour la suppression des anciennes boutiques en conversion en enceinte à jour côté sud*, datant du 5 juin 1853[961], alors que les ateliers du statuaire et des sculpteurs doivent définitivement quitter la galerie Goetz :

1 *11 arcades formant ateliers sculpture* :
Fourniture pierres de taille pour assises ;
Partie inférieure des arcades ; tympans ;
Meneaux ; réparations piliers ou contreforts ; serrurerie : 9.500, - F
2 *7 arcades formant atelier des tailleurs de pierre* : 2.500, - F
Total : 12.000, - F

On remarque, au demeurant, qu'il est encore prévu en 1853 que l'atelier du statuaire et celui des sculpteurs praticiens rejoignent « quelques locaux du rez-de-chaussée de l'îlot de maisons de la place du Château, permettant incessamment de convertir la partie des anciennes boutiques occupées encore par ces ateliers en un mur d'enceinte à jour semblable à celui pratiqué en 1847 au côté Nord de la cathédrale[962] ». Ces ateliers recouvrent alors 11 arcades, avec la porte latérale et celle de l'extrémité Ouest. Il précise encore que les arcades contiguës à la chapelle Sainte-Catherine restent réservées à l'atelier des tailleurs de pierre et seront

Klotz d'après ses notes..., *op. cit.*, p. 225.
[960] KLOTZ Jacques*, Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 230.
[961] *Ibid*., p. 240
[962] *Ibid.,* p. 239-240.

uniquement fermées, en pierre de taille, au niveau de la partie inférieure des baies[963].

Klotz précise bien, dans un *Mémoire explicatif et descriptif* de 1865, alors que le reste de la galerie méridionale est transformé en enceinte en 1854, que la partie voisine de la chapelle Sainte-Catherine est réservée au service de l'atelier des tailleurs de pierre. Cependant il ajoute que cet atelier des tailleurs de pierre, ayant « depuis ce temps, été transféré d'abord dans la rue du Château et récemment d'une manière définitive dans un des magasins de l'Œuvre, impasse des Trois-Gâteaux, le local qu'il occupait originairement est devenu une dépendance des services de l'église ; il sert de chapelle pour les catéchismes et les conférences […]. Le maintien du corps même du bâtiment, tandis que tous les autres du même genre ont été démolis, se justifie par le fait qu'il est distant de 4,80 m du mur de la chapelle Sainte-Catherine, espace à peu près égal à celui qui du côté Nord règne entre le mur d'enceinte et la chapelle St-Laurent ; sa présence ne porte donc nul préjudice à l'édifice principal.

Quant à la destination, elle a été imposée par le besoin qui depuis longtemps se faisait sentir[964] ». Cet ancien atelier des tailleurs de pierre est donc transformé progressivement en chapelle pour l'instruction et les conférences, pour le devenir officiellement en 1865[965].

Tout bien considéré, pourrions-nous estimer que Klotz fait œuvre de vandalisme en vidant les galeries habitées par les ateliers ? Sur ce point en tout cas le Dr Eissen ne pouvait s'accorder avec l'architecte de la cathédrale. En effet, après avoir apprécié les travaux de restauration du chœur et le débadigeonnage à l'intérieur de la cathédrale par Klotz, le Dr Eissen[966], qui veut sauvegarder les galeries Goetz menacées de destruction, écrit dans un article de 1854, publié dans la *Revue d'Alsace*, qu'il ne faut surtout pas « supprimer le logement du concierge et le bâtiment servant d'atelier aux tailleurs de pierre, constructions qui ne compromettent en rien le monument, qui ont une utilité réelle et expliquent le but

[963] *Ibid.,* p. 240.
[964] *Ibid.,* p. 241.
[965] *Ibid*., p. 240.
[966] Dont Grass fait un portrait en médaillon en 1847.

de l'œuvre de Goetz[967] ». Pourtant, dix ans plus tard, Klotz fait intégralement vider la galerie méridionale, seule à avoir encore conservé son utilité première.

- Atelier rue du Château, « usine de l'idéal »

Depuis l'érection des galeries Goetz, terminée en 1779, les ateliers des sculpteurs et tailleurs de pierre était effectivement installés derrière les arcades des galeries Goetz coté sud, à l'emplacement où se trouvaient anciennement les ateliers des bâtisseurs de la cathédrale. À partir de l'installation de ces galeries, les boutiques situées autrefois contre la cathédrale avaient pris place derrière les galeries. Du côté nord on trouvait uniquement des boutiques de marchands en tout genre, louées par la ville de Strasbourg, et du côté sud les ateliers des tailleurs de pierre, des sculpteurs et du statuaire de la cathédrale, ainsi que le logement du concierge qui gérait la montée à la plate forme. En 1843, « les boutiques adossées à la cathédrale ne sont plus louées à l'industrie »[968]. En effet, « tout le coté Nord était occupé par des marchands fruitiers, fripiers, etc. Le côté sud venait d'être exclusivement affecté aux ateliers de sculpture ainsi qu'il se trouve encore dans la partie longeant le bas-côté » en 1853. Cependant, en 1844, il était déjà envisagé de déplacer l'atelier de sculpture, qui recouvrait pas moins de 11 arcades[969], « dans le rez-de-chaussée du bâtiment faisant face à la maison de recette », afin de transformer les galeries Goetz, à une date ultérieure et non définie, car à cette époque le personnel de l'atelier de sculpture était très nombreux à cause des travaux en cours[970]. Ensuite, dans un devis *Pour la suppression des anciennes boutiques et conversion en enceinte à jour côté sud*, datant de 1853, Klotz prévoit de « déplacer les ateliers du statuaire et des sculpteurs praticiens, dans quelques locaux du rez-de-chaussée de l'îlot des maisons de la place du Château », Ce projet n'aboutit vraisemblablement pas, puisque l'îlot des maisons de la place du Château est finalement détruit 1856[971], selon un projet déjà adopté en 1854[972].

[967]EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », *op. cit*., p. 206-207.
[968]KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 237.
[969]Alors que l'atelier des tailleurs de pierre n'en recouvrait que 7, *cf. ibid.*, p. 240. Suivant la description de Klotz, il devait être précisément dans la chapelle Saint-Michel, *cf. ibid.*, p. 201. Précisons que cette chapelle servira à nouveau d'atelier, mais pour les sculpteurs, de la fin du XIXe au début du XXe siècle, c*f*. photographies anciennes.
[970]*Ibid*., p. 238.
[971] Finalement Klotz fait construire, selon ses plans, un nouveau bâtiment, entre 1857 et 1861, de

L'atelier des tailleurs de pierre, contigu à la chapelle Sainte-Catherine[973], déménage, avant celui des sculpteurs, rue du Château[974]. Finalement, après 1857[975], l'atelier des sculpteurs praticiens est transféré rue du Château, au rez-de-chaussée dans un bâtiment donnant sur la Halle aux Poissons[976]. En 1864[977], peu de temps après, l'atelier du statuaire est également transféré au 3, rue du Château, à la place de celui des sculpteurs praticiens, qui récupèrent l'atelier des tailleurs de pierre à la même adresse. Ces derniers doivent alors déménager de l'autre côté de l'île, Impasse des Trois Gâteaux. Au sujet de cet atelier, Gustave Fischbach écrit : « Son [celui de Grass] atelier contenait des réductions, des ébauches de presque toutes ses créations, et c'est sans doute parce que d'un coup d'œil il pouvait embrasser là toute sa carrière, qu'il voulait bien ne pas remarquer dans quel local triste, froid, mal éclairé, indigne à tous égards de son talent, l'Œuvre Notre-Dame l'avait confiné…[978] ».

Pour aller plus loin, on constate qu'en 1854, Klotz fait œuvre d'urbaniste en souhaitant dégager les monuments qui encombrent la place du Château, alors qu'il est question d'abaisser le niveau du sol devant la façade de la cathédrale et sur la place du Château ; l'architecte souhaite vider progressivement et définitivement la galerie méridionale, et également faire détruire l'îlot de maisons de la Fondation, pour libérer la cathédrale et le palais impérial (épiscopal). Il abandonne donc définitivement l'idée d'y installer les ateliers, comme il l'avait imaginé dans un *Mémoire explicatif et descriptif* prévoyant de dégager l'ensemble des galeries Goetz, le 14 mars 1843[979]. Dans cette nouvelle perspective, afin de libérer le côté

---

style néo-classique, qui abritait l'école de santé militaire jusqu'en 1870. La poste y est installée en 1871, et différents service municipaux y prennent place, ainsi que le Cabinet des estampes et des dessins en 1985. Il semblerait toutefois que trois bâtiments étaient encore en place, donnant vers la place de la cathédrale, vers 1860 (d'après une photographie de Charles Winter, signée et datée de 1857), alors que les autres bâtiments étaient déjà détruits et que les fondations des nouveaux bâtiments étaient en cours de réalisation.

[972] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes..., op. cit.,* p. 198-199. Cette îlot de maisons renfermait, dès le XIVe siècle, « les écuries de l'Œuvre Notre-Dame et quelques échoppes de fripiers et de revendeurs ». Il est partiellement reconstruit au XVIIIe siècle, et reçoit une vingtaine de locataires et des boutiques au rez-de-chaussée, *cf.* SEYBOTH Adolphe, *op. cit*., T. II., p. 569.

[973] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 239, 241.

[974] *Ibid.*, p. 241.

[975] *Ibid.*, p. 201.

[976] Cet emplacement était initialement prévu également pour l'atelier du statuaire, *cf. ibid.*, p. 199.

[977] *Ibid,* p. 528-529.

[978] FISCHBACH Gustave, *PhilippeGrass, sa vie son œuvre, op. cit*., p. 26.

[979] *Cf.* KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit*., p. 224.

méridional « de ses ateliers qui embarrassent le pourtour de la cathédrale[980] », il prévoit alors de construire de nouveaux ateliers donnant sur la place du Marché-aux-Poissons, en prolongement d'un bâtiment qui appartient à l'Œuvre Notre-Dame. Il organise ainsi la « démolition des maisons formant l'îlot » place du Château et la « construction d'un bâtiment avec ateliers sur le terrain de la Halle-aux-Poissons ». Il donne la description suivante de son projet, le 29 avril 1854 : « Le bâtiment principal est projeté en prolongement de celui existant ; il aurait la même hauteur d'étage, sa largeur seule serait plus considérable. Le rez-de-chaussée de ce bâtiment ayant destination de service d'atelier au statuaire et aux sculpteurs attachés à la cathédrale ne serait pas établi sur cave, la distribution en serait telle que les ateliers aient leur arrivée par la cour, celui du statuaire seul aurait une porte de communication avec la maison.

Une autre porte réservée pour les cas extraordinaires et pour faire entrer de très grands blocs dans l'atelier des sculpteurs serait placée sur la rue, dite derrière le château. À l'intérieur vers la cour, le rez-de-chaussée servirait de dépôt de chaux et de sable. Pour compléter le service des ateliers, un bâtiment composé d'un seul rez-de-chaussée pour servir aux tailleurs de pierre.

Cet atelier ainsi que ceux du bâtiment principal situé à l'exposition du midi, recevrait un très beau jour, il aurait également une porte donnant directement sur la rue, mais qui ne servira que dans les cas extraordinaires.

La cour servira de dépôt de l'approvisionnement des ateliers – tout le service des ateliers est concentré et se fera par la cour. Un mur de clôture surmonté d'une grille formera la limite vers la rue ; une seule porte servant aussi d'entrée cochère sera établie dans ce mur, de manière à tenir ateliers et matériel sous la même clef.

La nouvelle construction sera percée de cinq arcades à rez-de-chaussée et d'autant de croisée par étage… Une seule porte d'entrée pour toute la maison, elle mènera directement à la cage d'escalier.

[…] Dans la rue du Château les murs de clôture seront également décorés et enrichis d'ornements en pierre et en fer.

Total : 60.000, - F,

G. K.[981] ».

[980] *Cf. ibid*., p. 195.
[981] *Cf. ibid.,* p. 196-197.

Le projet est voté le 18 août 1854, considérant que la démolition des bâtiments « aura pour effet de dégager ce monument ainsi que le Château impérial et d'agrandir et embellir la place du Château… [982]».

Il nous semble que l'atelier du statuaire et celui des sculpteurs praticiens sont évacués avant que les nouveaux ne soient construits rue du Château. Ou étaient-ils en attendant ? Ont-ils tout de même été un temps dans l'îlot des maisons, détruits après 1857, ou ont-ils été cantonnés dans l'espace situé contre le lycée ? Grass ne rejoint la rue du Château qu'en 1864, et l'îlot est alors complètement démoli...
Nous ne sommes pas exactement informé sur l'emplacement de l'atelier du statuaire Grass, entre 1854, date à laquelle est démoli son atelier derrière les arcades de la galerie méridionale et 1864, lorsqu'il occupe l'atelier de la rue du Château. Il devait prendre place dans l'îlot de maisons de la place du Château, mais celui-ci est détruit peu de temps après. Il a donc pu y aller trois ans tout au plus. Il n'a visiblement pas été situé dans l'espace Saint-Michel[983], puisque Klotz indique qu'il est resté réservé aux tailleurs de pierre et que finalement cet espace est transformé pour les besoins de l'église déjà avant 1864. Nous pensons donc que son atelier a pu être placé provisoirement de l'autre côté du croisillon sud, contre le lycée, dans l'espace accolé à l'actuel lycée Fustel de Coulanges, l'ancienne sacristie des enfants de chœur, qui deviendra le local des maçons au XXe siècle[984]. Les sculpteurs praticiens, quant à eux, se retrouvent rue du Château sans doute en 1857[985] déjà, après avoir probablement séjourné dans l'îlot de

[982] *Cf. ibid.,* p. 198.
[983] L'espace Saint-Michel est de nouveau transformé en atelier, mais pour les sculpteurs praticiens en 1897. *Cf.* BENGEL Sabine, *Des pierres et des hommes. Le chantier de la cathédrale de Strasbourg et la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame*, éd. Du Signe, 2020, p. 151. Ajoutons que cet espace, après le départ des sculpteurs praticiens, est devenu une chapelle (Saint-Michel). Depuis fin 2020, la fabrique de la cathédrale a transformé cette chapelle en espace de vente de produits dérivés. Triste sort pour cet ancien atelier ou dernier reliquat de la Loge (*Hütte*), même s'il a l'avantage de dégager l'intérieur de la cathédrale de ces espaces mercantiles. Nous regrettons que dans cette boutique soit vendues des réductions de statues de la cathédrale formées par impression 3 D et moulées en résine. Cela contribue à la perte de savoir-faire de l'art statuaire, sachant que l'atelier de sculpture de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame continue à produire des réductions de statues de la cathédrale à la main, également dans un but commercial. Nous savons cependant que la direction actuelle de la Fondation de l'OND ainsi que le responsable des ateliers regardent ces nouvelles technologies avec beaucoup d'intérêt. Les sculpteurs vont probablement avoir des difficultés dans les années à venir à faire prévaloir l'avantage de préserver ce savoir-faire et sa valeur ajoutée sur les réductions par rapport à celles produites numériquement et mécaniquement.
[984] Cette idée est également avancée par Sabine Bengel, dans *La Grâce d'une cathédrale, Strasbourg*, *op. cit*., p. 93.
[985] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 201.

maisons place du Château depuis 1854[986], peut-être avec le statuaire. L'atelier des tailleurs de pierre, bien qu'il soit encore dans l'espace Saint-Michel, rejoint progressivement la place du Château, depuis 1857. Finalement ils déménagent Impasse des Trois-Gâteaux, vers le quai des Bateliers, pour laisser leurs ateliers aux sculpteurs, qui cèdent le leur au statuaire en 1864[987]. Grass a donc probablement été dans le bâtiment contre le lycée de 1857 à 1864. Cette hypothèse expliquerait pourquoi le proviseur habitait au-dessus de l'atelier du statuaire. C'est peut-être dans cet atelier qu'il a fait le modèle de sa statue monumentale d'*Erwin*, étant donné qu'il reçoit la commande de cette statue le 19 février 1864[988].

Il y reçoit des visiteurs, comme son ami le professeur Hergott, qui aimait se rendre dans son l'atelier pour parler avec lui de chronique locale et d'art[989]et pour voir l'avancée des travaux en cours. Il allait en effet dans l'atelier « pour voir ce qu'on fait de ces enfants de cette main créatrice. »[990] Il a plaisir à y retourner : « Une douce habitude m'entraîne vers ces parages (l'atelier) et si j'ai le regret de trouver la porte fermée, si le sanctuaire reste clos, les couloirs du temple restent ouverts à un initié et c'est par là que je me glisse de temps en temps pour voir Erwin, le Maestro accoucheur et le célèbre historien (Grandidier). […]. Le bloc informe d'où doit sortir l'élégant et doux abbé (Grandidier) est sur le chantier, en voyant cette masse de marbre et la jolie figure qui doit en sortir on demeure frappé d'admiration… […][991] ». Lorsque Grass n'était pas dans son atelier, le Dr Hergott allait voir Stienne et Werling faire la copie par mise aux points des créations du maître.

On sait par ailleurs que la réalisation des statues équestres monumentales nécessite des changements au niveau des ateliers, car les praticiens n'ont pas assez de place pour mener à bien cette activité. De surcroît le statuaire doit changer d'atelier, le proviseur qui habite au-dessus de son atelier le réclamant pour le lycée[992]. Des travaux d'agrandissement de l'atelier de la rue du Château sont donc

[986] *Ibid.,* p. 239-241.
[987] *Ibid.*, p. 528.
[988] *Ibid.*
[989] RIESLING Charles, *op. cit.,* p. 730.
[990] *Ibid.*
[991] *Ibid.,* p. 731.
[992] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1837 à 1880 », *op. cit.,*

entrepris avant que Grass ne l'intègre, à l'emplacement où se trouvaient les sculpteurs praticiens. En effet, Gustave Klotz écrit au maire, le 10 novembre 1865 : « Par décision prise en 1864 de mettre à la disposition du lycée, le local sis au rez-de-chaussée du pavillon habité par le Proviseur et établi entre deux contreforts de la Cathédrale, l'atelier du statuaire a été transféré dans la rue du Château, dans le local occupé primitivement par les sculpteurs praticiens ; puis après avoir établi dans l'impasse des Trois-Gâteaux[993] un nouvel atelier pour les tailleurs de pierre, les sculpteurs ont été mis en possession de l'atelier qu'ont abandonné les premiers. Pour ces changements, on était allé au plus pressé et l'atelier des sculpteurs attend encore son agrandissement pour qu'on puisse y exécuter les grandes statues équestres, ainsi que les dispositions pour lui donner un jour plus favorable.

Pour remplir ce double but, il conviendrait, d'une part d'avancer le mur de face de l'atelier de deux mètres vers la cour et de couvrir par un vitrage la partie qui sera à faire supporter par deux colonnes de fer.

Par cette disposition la surface de l'atelier qui n'est que de 40, 50 m2 sera portée à 57, 20 m2 et la lumière venant d'en haut sera on ne peut plus convenable.

Les travaux de déplacement du mur seraient à exécuter par le personnel de l'atelier en quelques jours : il n'y aurait pour dépenses autres que la fourniture des colonnes et tringles en fer, le vitrage et un chéneau avec raccordement ainsi que quelques journées de charpentier avec location de bois pour étançonner et l'enlèvement des terres des nouvelles fondations. Il conviendra de poser en même temps un plancher dans le dit atelier, qui n'avait pas été nécessaire pour les tailleurs de pierre.

Comme la situation du crédit laisse plus de 3.000, - F disponibles je propose d'autoriser, avant la saison rigoureuse, l'exécution des ces travaux que j'ai résumés dans le devis ci-joint…

DEVIS : 900, - F. »[994].

---

p. 40-41.

[993] Les tailleurs de pierre resteront dans l'atelier de l'Impasse des Trois-Gâteaux (près de l'église Sainte-Madeleine) jusqu'en 1897, avant de s'installer dans les ateliers du Neudorf, rue du Grand Couronné, suivis par les sculpteurs praticiens. Finalement, ils déménageront à nouveau en 1960 à la Meinau, au 94 rue de la Plaine des Bouchers, avant de revenir, en 2005, à proximité de la cathédrale et à côté du Château des Rohan, au 6 rue des Cordiers.

[994] *Ibid,* p. 528-529.

Dès lors, l'atelier de Grass restera situé au 3 rue du Château, jusqu'à sa mort en 1876.

Enfin, pour une idée de l'atmosphère de l'atelier de Grass rue du Château, nous avons une description très intéressante, publiée dans la *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873 : « Ouvrons tout d'abord cette petite porte, close avec un soin jaloux, que l'on aperçoit dans la rue derrière le Château non loin de l'école de la Cathédrale et au-delà de laquelle on entend retentir des coups de ciseau fouillant, à en juger par la sécheresse du ton, un bloc de grès, de marbre ou de granit pour lui arracher quelque vivante image. Entrons. Nous sommes dans l'atelier de notre célèbre sculpteur strasbourgeois, dont le nom bien connu au-delà de notre province fait honneur à celle-ci et dont le talent, comme celui d'Ary Scheffer[995] en peinture, signifie noblesse et pureté.

M. Grass (Philippe), sculpteur-statuaire, est né à Wolxheim (Bas-Rhin) en 1801. De bonne heure il fut élève et bientôt l'élève préféré d'Ohmacht. Il étudia longtemps à Paris, les yeux fixés sur la beauté antique, source de la vérité et de la grandeur simple, sans oublier de demander à la religion, qui dota les beaux-arts de tant de chefs-d'œuvre, ses plus hauts sujets d'inspiration.

Cet homme modeste et doux, qui pense et se meut au milieu de tout le monde de modèles, d'études, de bustes et de statues enfanté par lui, est un grand artiste, dont Strasbourg s'enorgueillit, qui a eu ses jours de triomphe, ses jours de deuil aussi. Ce que vous voyez dans cet atelier atteste les uns et les autres.

Deux chefs-d'œuvre universellement connus, que l'artiste appelle modestement ses œuvres de mansarde, faisant allusion à l'heureux temps de sa jeunesse qui les vit naître, signalèrent le début de cette carrière qui allait être si féconde. C'est *Icare*, cet idéal symbole de la pensée prenant son essor vers les cieux, statue en bronze que tout le monde ici a admirée et dont vous voyez dans ce coin les ailes calcinées avec quelques autres débris informes : c'est ce qui reste du bel *Icare* de Grass, dévoré pendant l'incendie du Musée dans la nuit du 24 août 1870. Mais grâce à une pensée pleine de sollicitude de l'ancienne administration municipale,

[995] Le sculpteur alsacien qui a eu un réel rapport avec le peintre Ary Scheffer est Auguste Bartholdi, dont la famille semble avoir été assez proche du peintre. Bartholdi fit ses armes dans l'atelier de Scheffer et réalisa un bas-relief en 1852, *Françoise de Rimini*, hommage à la *Divine Comédie* de Dante, d'après une peinture de Scheffer, *cf.* BELOT Robert, *Bartholdi. Portrait intime du sculpteur*, I.D. l'Édition, 2016, p. 29-34.

cette statue sera rendue sous peu au patrimoine artistique de Strasbourg. La ville en effet a voté en ces derniers temps la restauration d'*Icare* ainsi que la *Jeune Bretonne* en marbre, digne pendant de ce bronze et détruite comme lui ; le moule du premier a pu déjà être envoyé à Paris au fondeur, qui promet de l'achever pour la fin de cette année, et la *Bretonne* est en ouvrage ici même. C'est du roman de Souvestre, les *Derniers Bretons*, qu'est tirée, on le sait, cette délicieuse figure.

L'Icare fut exposé à Paris en 1832 et valut à son auteur d'unanimes louanges et le sacre de l'artiste. Promenez les regards sur ces estrades et ces socles, n'est-ce pas le vivant catalogue des chefs-d'œuvre de Philippe Grass qui se déroule devant vous ? Voilà *Suzanne* en marbre, pudique comme Vénus sortant de l'onde et qui fut médaillée en 1834 et exposée en 1852 seulement. Ici, le plâtre de la *Rose des Alpes*, figure allégorique inspirée par un voyage en Suisse, que Paris vit également exposée en marbre, ainsi que le groupe touchant des *deux Niobé mourant.* L'étude du *Jeune Homme assis*, où la recherche de la pureté des lignes antiques est poursuivie et atteinte avec tant de bonheur, le *Christ à la colonne*, les statues (modèles) d'Erwin et de Sabine, sollicitant puissamment aussi les yeux et la pensée et plus loin un médaillon en marbre représentant le profil délicieux de Sabine fait l'effet d'un émail de la plus belle époque de cet art spécial.

Est-il nécessaire de rappeler que les statues en bronze de Kléber et du préfet Lezay-Marnésia sont dues au talent de notre sculpteur, que tous nos concitoyens furent heureux de voir décorer en 1865 de la croix de la Légion d'honneur.

Sur cette étagère supérieure, à côté d'une profonde étude de Christ, apparaît la statuette de l'abbé Mühe, et au-dessous toute une rangée de bustes admirablement ressemblant fait revivre à nos yeux des morts regrettés, ou nous rapproche de vivants sympathiques.

Parmi les premiers citons les bustes du romancier Souvestre, qui fut l'ami de Grass, Ohmacht, Grandidier, Schützenberger (ancien maire et député de Strasbourg), dont le marbre a été détruit pendant le bombardement, l'abbé Mühe, le général Reibell (sic), docteur Forget, docteur Coze, docteur Stoeber, Kirschleger, Schattenmann, Schwilgué, Humann père, la galerie des vivants nous met en présence des docteurs Schützenberger, docteur Stoltz, avocat Chauffour, docteur Hergott, M. Spitz archiprêtre de la cathédrale et enfin la physionomie mélancolique de Louis Spach. Cette tête est certes un des meilleurs bustes qui soient sortis du ciseau de M. Grass et une des ses plus récentes œuvres.

Au moment de notre visite, notre artiste donnait ses derniers soins au buste de feu Goldenberg père de Saverne et une touchante *Alsace*. Il refait également à l'heure présente deux des Muses d'Ohmach qui couronnaient le fronton du Théâtre mutilées pendant la catastrophe où tant de trésors artistiques ont péri et avant peu aussi le pignon de l'Œuvre Notre-Dame recevra un Saint-Michel terrassant le dragon dont notre statuaire achevait à notre arrivée de ciseler la cuirasse. Nous avions donc raison de dire en commençant que la féconde carrière de Philippe Grass troublée par les événements s'est reprise de plus belle aux nobles voluptés de la production artistique et ne s'achèvera pas sans doter encore notre ville qui déjà lui en doit tant de plus d'un fier chef-d'œuvre »[996].

Ce tableau de son atelier présente aussi l'intérêt de présenter la majeure partie de ses œuvres, dont certaines ne sont mentionnées nulle part ailleurs.

4. Pratique de l'atelier : Technique et matériaux

- La phase de conception

La réalisation des œuvres d'un statuaire au XIX[e] siècle est assez similaire d'un atelier à un autre. Afin de donner rapidement corps à son idée, le statuaire commence généralement par des croquis et des dessins. Ensuite, pour imprimer sa pulsion immédiate, son acte créateur, dans une matière molle[997], il modèle une ou plusieurs esquisses ou ébauches à échelle réduite, en terre, en cire ou en plâtre mou[998]. Puis il réalise en petit format une maquette définitive, qui doit être soumise à l'approbation de l'architecte, pour la restauration des cathédrales.

La phase suivante consiste à agrandir ce modèle à l'échelle désirée, pour le reproduire, en principe par mise aux points, ou bien il peut être directement agrandi avec la méthode des trois compas. Après quoi, le mouleur, qui est souvent également le sculpteur praticien, en tire un plâtre sec résistant, dit « plâtre

[996] BNUS, « Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873 », *Recueil de pièces sur Philippe Grass*.
[997] PINGEOT Anne, « III, 1. Genèse d'une œuvre », in *La sculpture française au XIXe siècle, op. cit*., p. 60.
[998] DUREY Philippe, « Techniques et organisation des ateliers au XIXe siècle », in *Monuments Historiques,* « sculpture monumentale », n° 138, avril-mai 1985*,* p. 16.

modèle » sur lequel les mesures sont prises et où les points sont marqués, pour le reproduire avec exactitude dans la pierre.

L'aide du statuaire, généralement le sculpteur praticien, se charge de faire un moulage du modèle réduit, puis un second de la maquette à grande échelle. À l'époque qui nous concerne, c'est-à-dire jusqu'à la fin des années 1870, le moulage est le plus souvent obtenu par la technique de *moule à pièces* en plâtre. Ce procédé, qui donne le moule à « *bon creux* », très complexe, permet de mouler plusieurs tirages en plâtre de la sculpture. Nous savons que cette pratique est employée pour des œuvres de Philippe Grass, car la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve quelques moules à pièces de bustes et médaillons réalisés par ses soins ou par ses aides[999] (fig. 387-399). Elle conserve également plusieurs tirages, ou éditions, en plâtre de ses médaillons. Nous pouvons supposer que les « mouleurs » utilisent également la technique du moule à *creux perdu*, avec les maquettes de Grass pour la cathédrale notamment, car il ne reste presque plus aucun modèle. Il semblerait qu'à cette période seule la réalisation finale devait être gardée, étant donné que les modèles étaient produits à cette fin, c'est-à-dire pour servir de référence à la réalisation en pierre. Après quoi, le modèle pouvait probablement disparaître. Cela expliquerait également pourquoi nous n'avons plus aucun modèle des devanciers de Grass. Enfin, une autre technique, moins laborieuse que le *moule à pièces,* est inventée : le *moulage à la gélatine*. Cette nouvelle technique de moulage est élaborée à partir de 1844 par Hippolyte Vincent, et perfectionnée ensuite par Rouvier-Paillard Opigez[1000], en collaboration avec le musée du Louvre[1001]. Cette technique se généralise surtout à la fin du XIX^e^ siècle[1002]. Nous pensons, en tout cas, qu'elle n'est pas utilisée avant la fin du XIX^e^ ou le début du XX^e^ siècle dans les ateliers de l'Œuvre Notre-Dame[1003]. En

[999] Elle conserve également des moules à pièces en plâtre, de statuettes de Friedrich.
[1000] DUREY Philippe, « Techniques et organisation des ateliers au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 17.
[1001] NÈGRE Valérie, *L'ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Pierre Mardaga éditeur, 2006, p. 144.
[1002] À titre d'exemple, il semblerait que le sculpteur et restaurateur de la cathédrale de Lausanne, Raphaël Lugeon, ne l'utilise qu'une seule fois, en 1906, *cf*., HUGUENIN Claire, « L'envers du décor : secrets de fabrication », dans *Déclinaison gothique, op., cit*., p. 89. L'auteure indique, d'ailleurs, que cette technique serait apparue à la fin du XIXe siècle.
[1003] Il est certain que le moule à la gélatine a été utilisé par les sculpteurs praticiens de l'Œuvre Notre-Dame, car celle-ci conserve plusieurs coques en plâtres qui servaient au moulage à la gélatine. Cette méthode était en tout cas très usitée dans ces ateliers au début du XXe siècle. À la fin du XXe siècle, le moulage se développe avec la nouvelle technique à l'élastomère. Cependant,

observant les moulages en plâtre que conserve la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame dans sa gypsothèque, il est en effet possible de déterminer si l'élément, l'ornement, le bas-relief ou la statue ont été estampés à la terre ou moulés à la gélatine.

Bien que nous ne soyons pas renseigné sur les pratiques d'atelier des devanciers de Grass, nous savons que ce dernier, comme les sculpteurs de sa génération, réalise des esquisses et ébauches des sculptures qu'il projette. Il nous semble aussi évident que Malade et Vallastre travaillaient comme lui, c'est-à-dire avec des aides pour copier dans la pierre les modèles fournis par leurs soins, sachant que la taille directe n'était presque plus pratiquée en Occident depuis le XVI^{e} siècle[1004]. Concernant les sculptures monumentales de Grass, pour la cathédrale, très peu d'esquisses nous sont parvenues. Néanmoins, il est possible de saisir l'élaboration de son idée pour sa statue de *Sabine*, grâce aux esquisses que le musée des Beaux-Arts de Strasbourg conserve de cette statue. Nous connaissons également d'autres esquisses réalisées pour des statues qui n'ont jamais été réalisées à grande échelle, ni même abouti à une maquette définitive, comme celles d'*Herrade de Landsberg* par exemple.

En réalité, le modèle en argile de Grass n'est pas conservé. Seul le moulage en plâtre effectué par ses aides, avant que la terre ne sèche, est gardé. Cette première épreuve est unique, car elle est moulée directement sur la terre[1005]. C'est cette épreuve unique que l'artiste doit fournir à ses sculpteurs praticiens, qui la copient dans le marbre ou le grès. Après quoi l'épreuve unique n'est visiblement pas conservée, puisque très peu d'entre elles nous sont parvenues. Il existe cependant encore quelques rares épreuves uniques, et elles nous permettent de constater que le plâtre n'est pas retravaillé. En effet, pour le modèle d'un *angelot* (fig. 333, cat. 34) de la chapelle Saint-Laurent, par exemple, nous vérifions que Grass ne le rend

---

l'estampage est toujours pratiqué à la terre glaise, en plus de l'élastomère, en fonction des risques encourus sur les pièces à estamper. Nous constatons cependant que même si les sculpteurs des ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame ont su conserver la pratique de l'estampage à la terre glaise, ils ont perdu celle du moulage à pièce en plâtre et celle à la gélatine, au profit de l'usage de l'élastomère.

[1004] À la fin du XIXe siècle, avec Gauguin et Lacombe et au début du XXe siècle, avec Joseph Bernard et Bourdelle, cette pratique est remise au goût du jour, *cf.* DUREY Philippe, « techniques et organisation des ateliers au XIXe siècle », *op. cit*, p. 16.

[1005] C'est ce qu'exprimait Pradier, *cf.* LAPAIRE Claude, *James Pradier (1790-1852) et la sculpture française de la génération romantique*, catalogue raisonné, éd . SIK ISEA, Genève, 2010, p. 105.

pas dans un état complètement achevé ; c'est plus qu'une ébauche ou une simple esquisse, mais il y manque de la précision dans la finition. Nous pouvons également faire ce constat avec les « modèles esquisses », à échelle réduite, de deux statues équestres de la cathédrale. De même, sur les modèles en grandeur réelle d'*Erwin* et de *Sabine* encore existant, il apparaît que le premier est dans l'ensemble plutôt bien travaillé mais que l'artiste ne prend pas soin de fignoler les cheveux et la coiffe du maître d'œuvre, tandis que pour la figure de *Sabine*, réalisée plus tôt, il a davantage fignolé les détails, mais la surface du plâtre n'est visiblement pas retravaillée avec soin.

Nous voyons donc que Grass ne retouche généralement pas ses « esquisses modèles » en plâtre, préférant ajuster les détails et la finition sur la pierre avec l'aide de ses praticiens. Cela signifie qu'il est entouré de praticiens très compétents, mais également qu'il apporte la petite touche finale à ses œuvres, comme le souligne le Dr Hergott[1006], afin de s'assurer du résultat définitif souhaité.

Il existe cependant plusieurs maquettes définitives bien finies, pour plusieurs de ses statues, qui ne conservent pas le caractère d'esquisse : ainsi celles de *Kléber*, celle de *Lezay de Marnésia*, celle d'*Icare essayant ses ailes*, de *Sabine*, de la *Jeune Bretonne*, du *Maréchal Soult,* du statuaire *Landolin Ohmacht*, etc. Ces modèles sont rendus de manière tout à fait achevée. Il ne s'agit donc plus de « modèle esquisse », mais de travail abouti, pour lequel il prend soin de retoucher le plâtre. En réalité, ces statuettes réalisées avec une extrême finisse et une finition irréprochable sont vouées soit à être coulées en bronze, soit à être exposées aux Salons dans l'espoir de recevoir une commande pour les reproduire dans le marbre[1007]. Peut-on penser que Grass projette tout simplement de fournir différents modèles afin de pouvoir les mettre à la vente, comme cela se pratique de plus en plus couramment dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, notamment avec l'arrivée des nouvelles techniques telles que le pantographe d'Achille Colas, qui permettent une forme d'industrialisation de la sculpture ? Nous émettons un

[1006] *Cf.* RIESLING, Charles, *op. cit.,* p. p. 731.

[1007] James Pradier, qui réalisait des modèles de statues destinées à l'exécution en marbre, avec un caractère d'esquisse, écrit en 1848 : « Il me sera difficile de vous donner un modèle digne d'un musée parce que je les termine fort peu. C'est dans le marbre seulement [que j'achève] ce qui manque dans mes modèles, excepté ceux pour les bronzes », *cf.* LAPAIRE Claude, *James Pradier (1790-1852) et la sculpture française de la génération romantique*, catalogue raisonné, éd . SIK ISEA, Genève, 2010, p. 109.

sérieux doute sur cette hypothèse, car nous n'avons pas connaissance d'épreuves de sculptures de Grass qui soient produites dans un but purement commercial[1008]. De même, pour ses bustes, Grass fait des modelages parfaitement finis, et prend soin de retravailler également le plâtre, comme s'il s'agissait de marbre, dont la finesse permet de donner une finition exceptionnelle. Il sait, du reste, que beaucoup de ses bustes ne seront pas copiés dans le marbre, mais souhaite visiblement avoir une finition identique, en jouant peut-être avec la blancheur du plâtre.

Au-delà de la conception d'une œuvre, il semble en outre que les statuaires de la cathédrale de Strasbourg, jusqu'en 1880 environ sont les seuls maîtres du style des statues qu'ils produisent pour la cathédrale. Cela est du moins évident avec Jean-Etienne Malade et Jean Vallastre, qui imposent systématiquement leurs genres aux statues qu'ils fournissent pour le monument. La seule contrainte *a posteriori* qu'exigent d'eux les architectes est de respecter le thème iconographique ancien, lorsqu'il est connu, et de s'inspirer des dessins et gravures existants pour reproduire les gestes et postures réels ou supposés des statues anciennes. Grâce à ces documents, les architectes et les statuaires n'ont *a priori* pas besoin de faire de croquis et de dessins préalables à leurs esquisses et maquettes. À la suite de ces deux artistes, nous remarquons que Gustave Klotz a également une entière confiance en Philippe Grass, le laissant seul maître de son art, contrairement à Viollet-le-Duc avec ses équipes de sculpteurs[1009]. Il ne paraît pas en effet que Klotz produise de dessins précis des statues que Grass doit sculpter pour la cathédrale. Cependant, comme les deux précédents artistes, Grass travaille le plus souvent d'après des gravures et des dessins des plans anciens, ou de l'iconographie encore existante sur le monument. Pour autant, nous ne savons

[1008] Nous savons cependant qu'il fait réaliser plusieurs tirages de certaines de ses créations, notamment des bustes et des médaillons, mais sans doute afin des les offrir. Nous trouvons ainsi des épreuves réduites de plusieurs de ses bustes (*Émile Küss*, *Victor Stoeber*, *François Hergott*, *Gustave Goldenberg*), qui sont probablement réalisées avant les modèles définitifs plus grands que nature. Il existe en outre plusieurs tirages en bronze de son *Icare* et de son *Kléber*, que nous pouvons retrouver dans différents musées ou chez des particuliers.

[1009] Nous pouvons cependant peut-être nuancer les pratiques de Viollet-le-Duc, par exemple avec Geoffroy Dechaume, qui réalise également des dessins préparatoires ou modèles, des statues à réaliser. Le rôle de Viollet-le-Duc avec les sculpteurs du chantier de la cathédrale de Clermont-Ferrand paraît tout à fait significatif, *cf*. DUNTZE-OUVRY Amélie et LUNEAU Jean-François, « Les artistes de Viollet-le-Duc », dans *Restaurer au XIXe siècle II*. Actes de la table ronde du 11 septembre 2013, PHALIP Bruno et LUNEAU Jean-François (dir.), Presse universitaire Blaise Pascal, p. 53-67.

pas s'il passe directement de l'image fournie par un vitrail, par exemple, à une maquette tridimensionnelle, ou s'il fait d'abord des croquis, voire des dessins précis ? Dans ce cas, les réalise-t-il lui-même, ou est-ce Klotz qui s'en charge ? Nous pensons que Klotz donne uniquement des consignes iconographiques et typologiques en fonction des parties de la cathédrale que Grass restaure, en lui fournissant si nécessaire les documents anciens qui lui servent de modèle. Toutefois Klotz doit certainement donner son accord face à l'esquisse ou au modèle réduit créés par Grass. À partir de ce moment-là, ce dernier fait le modèle grandeur réelle, qui, une fois moulé en plâtre par ses aides, peut séjourner dans la cathédrale à la place prévue, pour être apprécié des spécialistes et du public avant d'être copié dans la pierre[1010]. En revanche, concernant les statues à fournir pour restituer un état inexistant du monument, c'est-à-dire sans modèle iconographique ancien, nous n'avons pas d'information sur la façon dont l'architecte et le statuaire procèdent. Nous savons toutefois que Grass aurait travaillé d'après un dessin du peintre Édouard von Steinle pour sa *Vierge du trumeau*[1011]. Mais comment fonctionnent-ils pour les statues de la chapelle Saint-Laurent ? Le statuaire est selon toute vraisemblance le seul créateur, le seul artiste de cet ensemble, avec comme unique obligation de s'inspirer du type des statues de la fin du XV^{e} siècle, dont le traitement du volume des draperies, typiques de cette époque, est également visible sur les peintures et les gravures de la Vallée du Rhin. Pour le reste, nous doutons fortement que ce véritable artiste – qui sort de l'École des Beaux-Arts et de l'atelier du prestigieux Bosio, et qui s'est fait remarquer au Salon de Paris en exposant auprès des plus grands – puisse accepter de copier des modèles dessinés par l'architecte. C'est cependant une simple hypothèse que nous formulons, car nous ne sommes pas renseignés davantage sur cet aspect. Malgré tout, pour corroborer notre point de vu, ajoutons que Grass impose systématiquement sa signature artistique sur ses statues de la cathédrale, sans faire de pastiches, même s'il s'inspire des différentes périodes du gothique qu'il restaure. Il paraît donc peu probable qu'il copie des dessins fournis par l'architecte, à quelques exceptions près peut-être, car cela le départirait de son genre. Nous observons, d'ailleurs, que pour la *Vierge du trumeau*, le dessin de

[1010] *Cf.* KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…*, *op. cit.*, p. 515.
[1011] *Cf.* SECKER Hans Friedrich, *Die Skulpturen des Strassburger Münster …*, *op. cit.*, p. 62, et REINHARDT Hans*, La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.*, p. 148.

Steinle n'a servi que de référence formelle globale et qu'il a sans doute uniquement indiqué la posture de la Vierge, car les traits du visage sont typiquement ceux que Grass applique à ses figures féminines, suivant son principe d'idéalisation. Nous reviendrons sur ce sujet dans un autre chapitre.

En définitive, ce n'est qu'à l'extrême fin du XIX^e^ siècle, avec l'arrivée effective du néogothique à la cathédrale de Strasbourg, sous l'impulsion des architectes allemands, que le travail des sculpteurs en chef de la cathédrale devient davantage subordonné à celui des architectes. La doctrine viollet-le-ducienne, selon laquelle l'architecte est le seul maître d'œuvre, auquel sont soumis tous les autres « bâtisseurs » ou restaurateurs, afin d'assurer une concordance harmonieuse entre les parties, devient pleinement effective à l'orée du XX^e^ siècle. Nous savons, à titre d'exemple, que l'architecte Johann Knauth fournit le dessin de l'épitaphe de Mrg Stumpf[1012] au sculpteur qui le copie pour façonner le modèle en plâtre. Ainsi, la plupart des architectes venus de Cologne pour restaurer la cathédrale de Strasbourg souhaitent avoir un atelier avec des sculpteurs bons artisans, capables de répondre à leurs exigences, plutôt que d'avoir un véritable artiste qui ne respecterait pas suffisamment leur volonté de néogothisation de la statuaire de la cathédrale. L'exemple de Louis Stienne est à cet égard tout à fait éloquent.

- L'exécution

Pour réaliser une statue, le statuaire a besoin de ses sculpteurs praticiens, à qui il confie le travail le plus long et le plus dur physiquement, à savoir la copie dans le marbre ou dans le grès des modèles qu'il produit. À cette fin, différentes techniques sont employées. La plus usitée dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle

[1012] *Cf.* COUSQUER Vincent, « La restauration des sculptures de la cathédrale de Strasbourg de 1880 à 1930 ou la néogothisation du *Dom* », *op. cit.,* p. 53, note 1. Il nous semble de plus que pour la réalisation de cette dalle funéraire, Knauth a voulu se passer du talent du statuaire Stienne, préférant la seule maîtrise du praticien Bourjat, qui savait également modeler (il avait suivi des cours à l'École des Arts décoratifs de Strasbourg, *cf.* ANDRES Gabriel, L'Histoire de l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg, *op. cit*., p. 54.). Ainsi Bourjat devait être plus à même de respecter fidèlement le dessin et les consignes de Knauth, qui voulait certainement être le seul et unique créateur. Un artiste comme Stienne, bien qu'ancien sculpteur praticien de Grass, voulait certainement prendre davantage de liberté et proposer d'autres solutions stylistiques en imposant son genre. Nous constatons au demeurant qu'il existe deux modèles en plâtre relatifs à cette stèle funéraire, avec le même sujet, c'est-à-dire une représentation de la Madone couronnée et de l'enfant Jésus tenant un oiseau. Le modèle reproduit dans la pierre suivant le dessin de Knauth est plus de style néogothique finissant, alors que l'autre s'apparente parfaitement au gothique idéalisé de Stienne, apprécié en outre par Franz Schmitz.

est la mise aux points[1013], inventée au début du XIX^e^ siècle par le sculpteur-médailleur Nicolas Gatteaux (1751-1832). Pour ce faire, le sculpteur praticien part d'un modèle grandeur nature, afin d'y positionner sa mise aux points sur des points de basement préalablement établis, puis, à l'aide de bras articulés et d'une aiguille, cherche des points (repères) sur le modèle en volume, pour les reporter sur le bloc de pierre en cour de exécution[1014].

Les aides du statuaire de la cathédrale au XIX^e^ siècle procèdent donc à la copie de ses œuvres propres tout comme des statues médiévales de la cathédrale. Mais ils peuvent aussi être de véritables artistes qui assistent le statuaire pour l'agrandissement de ses modèles réduits, pour fournir des modèles à échelle réelle – lesquels sont posés un temps dans la cathédrale, avant d'être déposés pour rejoindre l'atelier et être copiés par mise aux points.

Alors que nous ne sommes pas renseignés sur les pratiques d'ateliers de sculpture au Moyen Âge, du moins avant le XV^e^ siècle[1015], nous savons que les statuaires des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles ne sont pas seuls dans leurs ateliers, face à leur bloc de pierre. Ils sont aidés dans leurs activités par une équipe d'assistants qualifiés et spécialisés, capables de recopier dans la pierre et de mouler en plâtre les modèles produits par l'artiste. Cette main-d'œuvre (praticiens) reste généralement anonyme tout au long du XIX^e^ siècle. D'ailleurs nous constatons que les peintures ou photographies d'ateliers de statuaires présentent généralement l'artiste seul dans son atelier, ou avec le modèle vivant, entouré d'un échantillon de ses créations. Ce n'est semble-t-il qu'à la fin du XIX^e^ et surtout à l'aube du XX^e^ siècle, que l'artiste commence à être représenté avec ses praticiens dans son atelier[1016]. Ces aides sont

---

[1013] *Cf*. COLLECTIF, « La sculpture. Méthode et vocabulaire », in *Collection principe d'analyse de la scientifique*, CHASTEL André et THIRION Jacques (dir.), Paris imprimerie nationale M CM LXXVIII, Paris, 1978, p. 170-193.

[1014] Les sculpteurs de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame emploient encore cette méthode de nos jours, mais ils utilisent également celle des trois compas, qui remonte à l'Antiquité romaine. Il est, par conséquent, fort probable que la méthode des trois compas soit également en usage au XIXe siècle, surtout au début, car elle fait partie des pratiques conservées par l'atelier de sculpture. De plus, certains compas d'épaisseur encore utilisés actuellement remontent au moins au début du XXe siècle, voire au XIXe siècle pour certains d'entre eux.

[1015] *Cf*. RECHT Roland, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle),*éd. Gallimard, Paris, 1999, p. 376-388.

[1016] Parmi les rares sculpteurs que nous voyons photographiés dans leur atelier avec leurs praticiens, nous pensons à Antoine Bourdelle photographié avec plusieurs de ses praticiens (Philoza, Masset, Edwin Bucher et Gaston Toussaint), voir par exemple CANTARUTTI Stéphanie, *Bourdelle*, éd. Gallimard, Faenza, 2013, p. 46-47. Nous pensons également à Albert-Ernest Carrier-Belleuse, photographié avec ses assistants (modeleurs, mouleurs, fondeurs, finisseurs, pointeurs de marbre, praticiens…) déjà en 1860, *cf. Carrier-Beulleuse le maître de Rodin* (collectif), éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, Paris, 2014, p. 82.

généralement des sculpteurs-ornemanistes, sculpteurs praticiens ou mouleurs, qui permettent au statuaire, sculpteur-artiste, de se consacrer à la création de formes nouvelles sans perdre de temps avec les autres taches, à savoir la sculpture en pierre avec des moyens mécaniques, l'estampage et le moulage. Il en va de même pour les ateliers des statuaires chargés de restaurer les cathédrales ou les monuments gothiques, étant donné qu'ils œuvrent souvent pour plusieurs monuments et continuent ordinairement à produire des créations personnelles pour des commandes publiques ou privées ou pour les exposer à des Salons. C'est du moins de cette façon que procède Philippe Grass. Les ateliers des statuaires sont en outre souvent de vraies entreprises au cours du XIX[e] siècle, qu'ils soient ou non chargés de restaurer la statuaire des monuments historiques. Nous savons, à titre d'exemple, que Carrier-Belleuse dirige une vraie entreprise de sculpture avec des employés spécialisés dans diverses pratiques[1017]. Les ateliers des frère Duthoit à Amiens[1018] ou de Théophile Klem à Colmar[1019] sont également composés d'un nombre considérable d'employés spécialisés. Nous pensons aussi à Rodin, qui à un moment de sa carrière travaille avec une cinquantaine de praticiens, afin de répondre à ses multiples commandes. Cependant il semble qu'avant le milieu du XIX[e] siècle les ateliers de sculpteurs soient plus modestes, et nous sommes souvent moins bien renseignés sur les aides. Pour exemple, nous savons que David d'Angers travaille le plus souvent avec son fidèle sculpteur praticien, connu sous le nom de Goupil, « qui lui dégrossissait le marbre de sorte qu'il n'avait plus que la dernière touche à y mettre »[1020]. Cependant, lorsqu'il s'agit de faire des moulages en plâtre ou en bronze, David fait appel à des mouleurs, qui sont souvent des italiens[1021].

[1017] *Cf*. HARGROVE June, « L'atelier d'un entrepreneur », in *Carrier-Belleuse le maître de Rodin*, (collectif), *op. cit*., p. 82.
[1018] *Cf* DELAS Raphaële, *Aimé et Louis Duthoit…, op. cit.*, p. 157-160.
[1019] *Cf*. ERNY Janine, *La vie et l'œuvre de l'artiste alsacien Théophile Klem (1849-1923). Un maître de l'art sacré*, Les Éditions du Net, 2012, p. 83-88.
[1020] De MORANT Henry, *David d'Angers et son temps*, H. Siraudeau & Cie, Angers, 1956, p. 14. Nous connaissons aussi le nom du praticien de Bartholdi, il s'agit du sculpteur Marie Simon, qui voyage notamment avec lui lors de son premier séjour en Amérique en 1871, *cf*. BELOT Robert, *Bartholdi, portrait intime du sculpteur*, I.D. l'Édition, 2016, p. 94, et BELOT Robert, *Bartholdi, l'homme qui inventa la liberté*, éd. ellipses, Paris, 2019, p. 284.
[1021] Raphaël Lugeon à la cathédrale de Lausanne travaille généralement aussi avec des ornemanistes et praticiens venus d'Italie, *cf*. HUGUENIN Claire, « L'envers du décor : secrets de fabrication », in *Déclinaison gothique. Le portail Montfalcon de la cathédrale de Lausanne*, HUGUENIN Claire (dir.), Infolio éditions, 2017, p. 93-94.

Alors que pour la seconde moitié du XIXe siècle nous commençons à connaître quelques noms de sculpteurs praticiens à la cathédrale de Strasbourg ainsi que la méthode employée pour faire la copie en pierre d'après le modèle de l'artiste, nous sommes beaucoup moins bien renseignés pour les trois premières décennies. Nous savons quand même qu'à l'époque où Jean Vallastre est statuaire de la cathédrale, jusqu'en 1833, deux ornemanistes, Joseph Wahl père (1760-1833) et Joseph Wahl fils (1802-1844), travaillent avec lui[1022]. Mais nulle part il n'est écrit s'ils effectuent les copies en pierre d'après les modèles de Vallastre, ou s'ils se chargent uniquement de restaurer l'ornementation de la cathédrale et peut-être aussi les parties de statues médiévales abîmées[1023]. Nous savons néanmoins que suite aux décès de Vallastre et Wahl-père, le même mois de la même année, Wahl-fils propose ses services pour remplacer son père[1024]. Il semblerait bien que Wahl père et Wahl fils, au titre de sculpteurs-ornemanistes, endossent également celui de praticiens réalisant des statues en pierre d'après les modèles fournis par Vallastre, puisqu'il est demandé par les architectes de l'Œuvre Notre-Dame, lors du concours de remplacement de Vallastre, que le sculpteur ornemaniste soit « chargé de dégrossir les pierres pour les figures et de les mettre aux points »[1025]. Il est envisageable du reste que Wahl fils travaille un temps avec Grass, jusqu'en 1844[1026], réalisant la mise aux points de ses toutes premières statues pour la Chapelle Saint-Laurent pendant que le maître travaille à Paris. Dans ce cas, Wahl

[1022]AVES, OND 464, 31 janvier 1833, A. BAUER et J. CARPENTIER, *Répertoire des Artistes d'Alsace des XIXe et XXe siècles, peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs*, éd, Oberlin, 1988 (?), p. 410, et GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 80. En réalité Wahl fils aide son père depuis deux ans et il le remplace seul depuis deux mois (*cf*. AVES, OND 464, 26 janvier 1833) lorsqu'il adresse sa demande au maire Frédéric de Turckheim.

[1023]Cela est suggéré dans A. BAUER et J. CARPENTIER, *Répertoire des Artistes d'Alsace des XIXe et XXe siècles, op. cit.,* p. 410.

[1024] AVES, OND 464, 31 janvier 1833, et GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 80. En effet, suite à la mort des deux hommes, l'ornemaniste Joseph Wahl-fils qui travaillait déjà pour la cathédrale aux côtés de son père depuis deux ans, propose ses services pour remplacer son père. Pour le remplacement du statuaire de la cathédrale, Jean Vallastre, un concours est organisé afin de recruter un « homme habile sur l'art du statuaire ». Ce sont, tout naturellement des élèves d'Ohmacht qui se présentent au concours de statuaire de la cathédrale.

[1025] AVES, OND 464, 21 février 1833. Cité dans GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 82.

[1026] Après la mort de son père et de Vallastre, Joseph Wahl fils est employé à la suite de son père avec le soutien de Spindler : « L'atelier de sculpture de la cathédrale vient de perdre deux de ses artistes dans le courant du mois. Celui qui a succombé le premier, est Sieur Wahl, dont le travail consistait dans le … [?] de moulures. Son fils l'ayant secondé pendant environ une année et se distinguant par son talent et son exactitude mériteraient de le rappeler. Le second est le Sieur Vallastre, sculpteur statuaire décédé aujourd'hui. Je vous prie, Monsieur le Maire, de vouloir bien aviser aux moyens de remplacer le Sieur Vallastre par un homme habile dans l'art du statuaire. Il me serait difficile dans ce moment à vous présenter un candidat pour un poste aussi important ; cependant j'ai l'espoir que nous serons servi dans nos recherches par le célèbre Ohmacht », cf. AVES, OND 464, 31 janvier 1833.

fils aurait travaillé un temps avec le tout jeune sculpteur praticien, E. Wehrlé (Werling), participant à sa formation en l'absence du maître. Il semble en réalité quasi évident, au vu de la quantité de sculptures fournies pour la cathédrale par Malade et Vallastre, que ceux-ci travaillent avec des aides qui copient dans la pierre les modèles fournis par les artistes. Mais, étant donné l'homogénéité stylistique et typologique de leurs œuvres, nous pouvons estimer que ces deux statuaires, à l'instar de Canova[1027], David d'Angers et Grass, apportent la touche finale.

À titre d'exemple inverse, si, comme c'est probable, Wahl père travaille déjà avec Malade et qu'il a été chargé de réaliser les derniers groupes sculptés de l'artiste pour le premier bandeau dans la voussure du portail central du massif occidental, cela expliquerait pourquoi le groupe *La séparation des eaux d'en haut et d'en bas* a perdu la qualité formelle et esthétique propre à l'œuvre de Malade : ce groupe a pu être réalisé par Wahl, d'après un modèle établi par Malade, mais sans que ce dernier puisse intervenir lors de la finition.

Alors que nous avons de bonnes raisons de croire que Vallastre et sans doute Malade avaient l'aide de sculpteurs ornemanistes pour façonner leurs statues en pierre, nous ne connaissons pas le procédé qu'ils employaient pour prendre des repaires dans le volume. En effet, la mise aux points n'étant inventée que vers 1820 par Nicolas Gatteaux, puis améliorée par Antonio Canova, pour être brevetée en 1844[1028], ce n'est qu'à partir du milieu du XIX^{e} siècle que son usage devient courant[1029]. Le peintre et sculpteur allemand, Johann Gottfried Schadow (1764-1850), auprès duquel étudie André Friedrich, explique l'usage de cet outil, qu'il emploie de la même manière que son ami Canova[1030]. Et pour lui une œuvre en marbre doit être exécuté par trois personnes : « un qui prend les points sur le marbre, un deuxième - un artiste véritable - qui taille et qui ôte avec le trépan l' "écorce" ; et un troisième, le maître, qui se réserve la peau, la finition des détails les plus subtils, le souffle de vie, tout ce qui fait, en un mot, l'animation de la

[1027] WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXe siècle*, éd. Macula, Paris, 1995, p. 245.
[1028] *Cf.* LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique, op. cit.*, p. 116.
[1029] *Cf.* COLLECTIF, « La sculpture, méthode et vocabulaire », in *Collection Principes d'analyse scientifique*, CHASTEL André et THIRION Jacques (dir.), Paris imprimerie nationale MCMLXXVIII, Paris, 1978, p. 170-193.
[1030] WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ?, op. cit.*, p. 248.

surface »[1031]. Nous savons que pour son groupe en marbre des *Princesses Louise et Frédérique de Prusse*, exposé à l'académie de Berlin en 1797, l'assistant de Schadow, Claude Goussaut, s'est chargé des robes à l'antique et Schadow de l'exécution des visages[1032].

Nous pourrions donc imaginer que Grass travaille à peu près de la même façon pour ses statues monumentales de la cathédrale, autrement dit avec des apprentis sculpteurs qui se chargent de prendre les points, des praticiens qui s'occupent « d'ôter l'écorce », d'enlever la matière pour trouver les grandes lignes générales, et enfin, lui, le maître, apporte la touche finale pour donner la justesse et insuffler la vie. Nous pensons cependant plus probable qu'il ne soit généralement aidé que par une personne par statue, le sculpteur praticien, qui s'occupe de dégrossir et de faire la mise aux points, alors que lui, comme Canova[1033] et les sculpteurs de sa génération, se charge de la finition[1034]. C'est du moins dans ce sens que son ami le Dr Hergottrend compte de la réalisation de la *statue d'Erwin*[1035] . Le maître ne se contente pas de fournir le modèle, il apporte également sa main pour la finition. Mais du fait que Hergott précise que Stienne et Wehrlin (Werling) sont de véritables artistes[1036], on peut conclure qu'ils doivent se charger de la sculpture à proprement parler d'après les modèles de Grass, et non uniquement de relever les points.

C'est probablement dans la même optique que l'Œuvre Notre-Dame fait appel à Eugène Dock pour la réalisation de statues équestres. En outre, formé dans l'atelier de l'Œuvre Notre-Dame en 1845, il effectue peut-être la mise aux points de statues de Grass pour la Chapelle Saint-Laurent[1037].

[1031] *Ibid*., p. 252.
[1032] *Ibid.,* p. 253.
[1033] *Ibid.*, p. 245.
[1034] *Cf.* RIESLING Charles, *op. cit*., p. 730, et KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz, d'après ses notes… »*, *op.cit.*, p. 515.
[1035] RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 730.
[1036] *Ibid.,* p. 361.
[1037] À condition qu'il se soit formé dans l'atelier de sculpture. Il se peut toutefois, comme nous l'avons déjà évoqué, qu'il se soit formé à la taille de pierre, ou à l'architecture auprès de Klotz (*cf. Un ami d'Auguste Bartholdi, Eugène Dock (1827-1890), op. cit.*, p.19.) Si c'est le cas, il n'a pas pu aider les praticiens de Grass à la réalisation des statues de la chapelle Saint-Laurent.

Ainsi, alors même que l'atelier du statuaire n'est pas rattaché à l'atelier permanent de l'Œuvre Notre-Dame, des sculpteurs praticiens qui en font partie peuvent rejoindre celui de l'artiste pour effectuer les copies de ses créations.

- Technique de restauration de la sculpture

À la cathédrale de Strasbourg, les architectes du XIX^e^ siècle, jusqu'en 1880, font le choix de maintenir *in situ* les statues gothiques encore en place, malgré le mauvais état de conservation d'une partie d'entre elles. Ainsi, Gustave Klotz, à l'instar de Jean-Baptiste Lassus, se montre soucieux d'authenticité et de valeur historique[1038]. Il n'est pas question pour autant de les laisser se dégrader complètement, sans intervenir pour les conserver dans le meilleur état possible. C'est également pour garder des témoins de statues de la cathédrale que Klotz les fait estamper afin de préserver le moulage en plâtre, et peut-être également dans un souci de faire des recréations analogiques[1039]. A-t-il par ailleurs déjà l'idée que ces plâtres pourraient servir plus tard de modèles pour être reproduits et remplacer les statues anciennes ? Nous savons que Lassus fait estamper en 1849 les 19 statues colonnes du portail de la cathédrale de Chartres[1040], « pour dépose à la crypte, avec le jubé, et servir plus tard de reproduction[1041] ». En attendant, dans l'espoir de faire perdurer les statues originales à leur place, Lassus fait appliquer en 1848 un traitement déjà utilisé par Ludovic Vitet à la Sainte-Chapelle, consistant à enduire la pierre de cire chaude afin de la consolider[1042] ; un peu plus tard, en 1854, il pratique la consolidation de la pierre au moyen de silicates

[1038] *Cf.* JOURD'HEUIL Irène et AUBEDRAND Fabienne, « Les statues-colonnes déposées du portail royal de Chartres », dans *Mélanges en l'honneur de Jean-Michel Leniaud. Un bretteur au service du patrimoine*, éd. Mare & martin, 2020, p. 157.
[1039] Ce dont témoigne la demande de Grass, en 1845, de recevoir des estampages de Notre-Dame de Paris pour servir de modèles pour son chantier (Archives Monuments historiques Notre-Dame de Paris, 2^e^ dossier, 1845-1856). Cette pratique est courante au milieu du XIXe siècle. À titre d'exemple, le sculpteur Pascal estampe des statues d'Amiens pour servir à la restauration du portail central de Notre-Dame de Paris, et en 1849 Lassus demande à Geoffroy-Dechaume des estampages de statues de la cathédrale de Chartres pour Notre-Dame de Paris, *cf.* DI MATTEO Colette, « Le portail royal de Chartres : de la copie à la consolidation », dans *Monuments historiques. Sculpture monumentale*, n° 138, avril-mai 1985, p. 75.
[1040] LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales,* Arts et métiers graphiques, Paris, 1980, p. 105.
[1041] DI MATTEO Colette, « Le portail royal de Chartres : de la copie à la consolidation », dans *Monuments historiques. Sculpture monumentale*, n° 138, avril-mai 1985, p. 72.
[1042] *Ibid*.

alcalins[1043]. En revanche, pour la cathédrale de Strasbourg, nous ne sommes pas bien renseignés sur le type de restauration employé sur les statues durant le XIX^e^ siècle. Nous observons toutefois que dans un souci de conservation de petits empiècements en grès sont apportés sur beaucoup de statues anciennes, pour combler les manques en reproduisant la forme disparue (un morceau de drapé, une main, des doigts, etc.). À titre d'exemple, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve deux statues, un Prophète du portail central et une Vertu terrassant le Vice (vers 1280), qui seront remplacées par des copies conformes dans les années 1990, et sur lesquelles sont perceptibles plusieurs greffes en pierre dans les draperies[1044] ; celles-ci datent selon toute vraisemblance du XIX^e^ siècle, puisqu'au début du XX^e^ siècle, les restaurateurs préfèrent remplacer les statues anciennes par des copies conformes plutôt que les amputer pour les restaurer. De surcroît, à l'aube du XX^e^ siècle, les architectes allemands chargés de la restauration de la cathédrale de Strasbourg font le choix de remplacer progressivement les statues gothiques de la cathédrale par des copies conformes, dans un but de conservation préventive[1045]. Dès lors, les statues originales remplacées rejoignent le « Petit musée » dans la Maison de l'Œuvre Notre-Dame. Cette pratique, qui commence déjà à être appliquée ailleurs en France à partir du début du XIX^e^ siècle[1046], n'est pas en usage à Strasbourg avant le début du XX^e^ siècle.

Par ailleurs, il nous semble que Klotz privilégie la restauration des parties manquantes des statues gothiques par des ajouts de plâtre au silicate[1047] plutôt que par des greffes en grès. Ces dernières obligent les sculpteurs à « marteler » les statues anciennes pour préparer une surface appropriée à recevoir la greffe (prothèse), et il faut généralement percer la statue originale afin de mettre en place

[1043] Sur la silicatisation, *cf*. LENIAUD Jean-Michel, *Les cathédrales au XIXe siècle*, éd. Economica, Paris, 1993, p. 374, et LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus…, op. cit*., p. 106-107.
[1044] Nous faisons le même constat sur les statues du portail Saint-Laurent.
[1045] *Cf*. COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculptures à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934 ou la néogothisation du *Dom* », *op. cit.,* p. 55-56.
[1046] Étienne-Hippolyte Godde, par exemple, a remplacé des chapiteaux de Saint-Germain-des Prés par des copies, *cf*. LENIAUD Jean-Michel, *Les cathédrales au XIXe siècle*, *op. cit*., p. 372.
[1047] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz, d'après ses notes...*, *op. cit.*, p. 522. La silicatisation qui devient alors à la mode est mise au point par Léon Delamagne, à partir d'un procédé inventé en 1825 par le chimiste munichois Fuchs. Ce *Wasserglass* serait signalé en France en 1828,par Dumas dans son *Traité de chimie appliqué aux arts*. Les premières expériences ont, semble-t-il, eu lieu à Notre-Dame et au Louvre en 1851-1852. Après quelques expériences délicates, beaucoup de sculptures des cathédrales sont silicatisées : Notre-Dame de Paris, Chartres, Amiens, Bordeaux, Rouen, Périgueux, *cf*. LENIAUD Jean-Michel, *Les cathédrales au XIXe siècle*, *op. cit*., p. 374

un goujon pour tenir la greffe en grès. La restauration au plâtre a certainement l'avantage d'être moins intrusive, mais à l'inconvénient d'être moins pérenne. D'ailleurs, en 1843, Jean-Baptiste Lassus et Viollet-le-Duc dénoncent les restaurations apportées aux statues anciennes avant la création de la Commission des Monuments historiques, avec adjonction de matériaux de substitution comme « des mastics, ciments, et enfin toute matière étrangère à la pierre, avec laquelle on a vainement essayé de les souder à l'aide de moyens toujours destructeurs. L'application de ces ciments nécessite d'abord la dégradation de toutes les parties que l'on veut restaurer, plus l'emploi du fer, nouvelle cause de ruine et tout cela, pour arriver à un résultat qui n'offre aucune chance de durer, et qui ne laisse après lui aucun vestige de ce qui existait d'abord[1048] ». Ainsi Lassus préfère refaire une nouvelle statue, à l'aide d'un sculpteur qualifié, plutôt que restaurer une statue ancienne au risque de l'abîmer davantage. Il aime mieux également les garder mutilées sur le monument que les restaurer[1049]. C'est pourquoi il met en place une politique de conservation au silicate des statues anciennes, comme à la cathédrale de Chartres. Il estime plus facile de refaire que de restaurer[1050] et, pour la Sainte-Chapelle, par exemple, il fait refaire des statues et non restaurer les anciennes. Et alors que les sculpteurs ont généralement une certaine liberté quant aux attributs à apporter aux statues, et reproduisent les parties manquantes, parmi lesquelles figurent les têtes[1051], Lassus demande à ses sculpteurs, suivant sa propre exigence d'architecte, de travailler « à la manière de »[1052].

Cette approche, qui semble celle de Gustave Klotz à Notre-Dame de Strasbourg, peut expliquer pourquoi une statue d'évêque du XIVe siècle, au massif occidental, n'est pas restaurée mais entièrement refaite par Grass.

Nous savons également que depuis le milieu du XIX^{e} siècle déjà, sous l'autorité de Viollet-le-Duc notamment, les sculpteurs sont amenés à pratiquer la copie conforme de statues anciennes, afin de remplacer celles qui sont trop abîmées, et à défaut d'y apporter des matériaux de substitution[1053]. Pourtant ils n'hésitent pas,

[1048] Cité dans DECRAUSAZ Denis, « Moulages et restaurations au 19^{e} siècle », dans *Déclinaison gothiques,..., op. cit*., p. 48.
[1049] LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus..., op. cit.,* p. 103-108.
[1050] *Ibid.*
[1051] *Ibid*., p. 104-105, (fig. 32, 33 et 34).
[1052] *Ibid.*, p. 107.
[1053] À Vezelay, par exemple, Viollet-le-Duc a fait copier des sculptures anciennes, afin de déposer

dans un premier temps, à appliquer du silicate, comme c'est le cas par exemple pour la restauration de la galerie des Rois de 1857-1860[1054]. Bien que nous sachions que Klotz fait mettre du silicate sur le plâtre utilisé pour des greffes de statues dans le but de le conserver plus longtemps[1055] ainsi que sur les statues en plâtre de Grass posées dans la cathédrale plusieurs mois[1056] avant d'entreprendre la copie dans le grès, nous ne savons pas si Klotz utilise également ce produit pour conserver la pierre ancienne. Nous constatons cependant que les prédécesseurs de Klotz font restaurer plusieurs statues et probablement également des gargouilles et chimères de la cathédrale, en y apportant des greffes en grès. Ces greffes n'étaient pas visibles, car les statues étaient peintes dans une couleur imitant celle du grès, ou recouvertes d'une patine noire leur donnant une apparence homogène. Il arrive aussi que Klotz, au lieu de faire des greffes en grès, les fasse faire en plâtre, recouvert de silicate et patiné, *in situ*. On sait pourtant alors que le plâtre ne résiste à l'eau et qu'il est donc impropre à l'extérieur de la cathédrale ; mais on devait valider cette pratique en raison de l'usage du silicate qui renforce le plâtre et lui permet de perdurer plus longtemps à l'extérieur. À cet égard, nous observons que les statues de l'*Église* et la *Synagogue* ont reçu des greffes en grès et en plâtre, de même que plusieurs statues des portails du massif occidental.

5. Représentation de Grass dans son atelier

Vers 1850, Grass modèle un bas-relief très intéressant le montrant dans son atelier[1057], sur lequel est gravé « *Atelier de P. GRASS à la cathédrale de Strasbourg* » ; il y a représenté ses œuvres maîtresses réalisées à cette date, (fig. 5,

---

les originaux dans un souci de conservation préventive. Ainsi, nous voyons qu'il procédait, suivant les cas, de trois façons distinctes : « la restitution d'un original mutilé, le pastiche d'un original disparu, la recréation complète par analogie », afin d'éviter tout complètement de l'ancien, toute prothèse, *cf.* DI MATTEO Colette, « Le portail royal de Chartres : de la copie à la consolidation », *op. cit.,* p. 75.

[1054] *Ibid*., p. 73.

[1055] L'un des exemples les plus probants de l'usage du plâtre au silicate pour la restauration de sculptures est probablement la statue de *Saint Arbogast* de Malade, du croisillon sud du transept, sur laquelle il n'hésite pas, vers 1860, à faire enlever les parties abîmées de la pierre, pour les remplacer par du plâtre au silicate modelé suivant les formes de la sculpture.

[1056] Voir en premier lieu KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz d'après ses notes…, op. cit.*, p. 522.

[1057] Il était assez fréquent au XIXe siècle de voir des représentations d'atelier d'artiste réalisés par l'artiste lui-même, ou par un congénère, *cf.* MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, éd. Fayard/Pluriel, Paris, 2012, p. 99-106.

cat. 171). Ce bas-relief en plâtre est conservé au musée des Beaux-arts de Strasbourg[1058]. L'artiste s'y est représenté assis et méditatif, en premier plan, portant le chapeau à l'orientale du statuaire, avec ses outils et un livre fermé posés à ses pieds. Ce relief, où l'on voit l'atelier en perspective, réalisé à la manière d'un tableau en peinture, est résolument une œuvre romantique. On peut d'ailleurs également le percevoir comme une scène de théâtre, car Grass a appliqué des rideaux ouverts de part et d'autre du "tableau". Serait-ce le théâtre de sa vie que l'artiste a voulu représenter ? Parmi les œuvres qui y figurent, nous pouvons reconnaître : *Icare essayant ses ailes*, *Suzanne surprise au bain*, *le Centaure Nessus*, *le Prisonnier de Chillon*, *la Réunion de l'Alsace à la France*, la *Jeune Bretonne*, *les Fils de Niobé*, l'*Allégorie de Strasbourg* pour l'inauguration de la ligne de chemin de fer Strasbourg-Paris, la statue de *Kléber*, l'*Arrestation du Christ (ou Christ à la colonne)*, la *Rose des Alpes*, *Sabine de Steinbach*, la *Madone* du trumeau du portail central de la cathédrale, des statues d'évêques de la cathédrale, le tympan de la *Dormition de la Vierge*, et d'autres œuvres qui sont difficilement identifiables, dont des statuettes et des bustes posés sur une longue étagère murale[1059]. Cette disposition nous fait songer à une remarque de Fischbach au sujet du statuaire et son atelier. Grass, dit-il, « aimait par-dessus tout à se rapporter aux années de sa jeunesse et de ses premières réussites. Son atelier contenait des réductions, des ébauches de presque toutes ses créations, et c'est sans doute parce que d'un coup d'œil il pouvait embrasser là toute sa carrière, qu'il voulait bien ne pas remarquer dans quel local triste, froid, mal éclairé, indigne à tout égard de son talent, l'Œuvre Notre-Dame l'avait confiné... »[1060] . Cette scène, notamment avec la posture du statuaire, semble assez typique des représentations

[1058] Une illustration de celui-ci est visible dans COUSQUER Vincent, « Philippe Grass… », *BCS*, 2014, *op. cit.,* p. 181.

[1059] Nous retrouvons un peu cette disposition dans l'atelier d'Auguste Bartholdi. Celui-ci en effet avait un atelier très haut de plafond, lui permettant d'accrocher de longues étagères murales sur lesquelles il disposait toutes sortes de maquettes de monuments et de bustes qu'il avait réalisés. L'atelier de Bartholdi semble cependant plus grand. Sur deux photographies connues le statuaire est représenté seul, sans ses praticiens qui œuvraient probablement dans un autre atelier ou espace. Contrairement aux représentations de Grass et Friedrich dans leur atelier, où ils posent ostensiblement, Bartholdi feint de travailler. Sur l'une d'elle il travaille au modelage d'un buste et sur l'autre il est assis devant un bureau et se penche sur une planche à dessin. Sur la première photographie, nous voyons une bibliothèque à côté de lui, où sont positionnés des tirages en plâtre réduits de sculptures de Michel-Ange. Il y a le *Jour* et la *Nuit* du tombeau des Médicis, ainsi que le *Moïse.* Pour une reproduction de ces photographies voir par exemple : VIDAL Pierre et KEMPF Christian, *Frédéric-Auguste Bartholdi 1834-1904, par l'esprit et par la main*, Les créations du Pélican, 2000, p. 108, 111.

[1060] FISCHBACH Gustave, *op. cit.*, p. 25-26.

du génial artiste contemplatif, voire mélancolique, dans son atelier. L'artiste médite, son regard tourné vers l'intérieur, Comme l'écrit Girodet dans ses *Considérations sur le génie particulier à la peinture et à la poésie* : « un monde intellectuel remplace dans sa pensée le monde matériel qui s'éclipse à ses yeux. C'est en lui-même qu'il poursuit, sans cesse, ces types de beautés idéales dont la nature lui avait, il est vrai, révélé les premières traces, mais dont son imagination et son jugement peuvent seuls lui faire trouver la perfection »[1061]. Il est assez significatif, du reste, d'observer que l'attitude de Grass dans son atelier sur se bas-relief, est très proche de celle d'une première étude pour *Michel-Ange dans son atelier*[1062] par Eugène Delacroix, réalisée en 1849. Cette étude diffère d'ailleurs de la peinture finale, sur laquelle Michel-Ange est représenté dans une posture qui évoque encore davantage celle du mélancolique, assis devant une de ses statues monumentales, la tête penchée, appuyée sur son poing droit, posture qui n'est pas sans évoquer celle traditionnellement admise du mélancolique, comme sur la gravure de Dürer. Là comme dans sa première étude, Delacroix peint le génie humaniste en sculpteur privilégiant « l'instant du doute à celui de l'action[1063] ». Cette représentation de *Michel-Ange dans son atelier*, à l'instar de celle de l'*Atelier deGrass à la cathédrale de Strasbourg,* « ne rend pas hommage à sa force créatrice, […] mais laisse percevoir les doutes et les inquiétudes qui l'assaillent »[1064].Il s'agit donc bien d'une évocation du génie mélancolique en pleine introspection. Grass s'est en outre représenté dans la même posture sur un autre bas-relief, au pied de sa *statue d'Erwin* (fig. 349, cat. 330).

Ainsi l'artiste génial que le XIX^{e} siècle a élevé au rang de demi-dieu peut être la proie de son génie, victime de son œuvre, surtout dans le domaine de la sculpture en pierre, qui ne laisse pas le droit à l'erreur - en effet, si un coup d'outil est mal placé, ou trop prononcé, il n'est plus possible de revenir en arrière. Aussi un nouveau code de représentation voit le jour, celui de l'artiste méditatif et mélancolique, incarné « dans le mauvais démon de l'esprit créateur »[1065]. Ce thème, repris au théâtre et dans la presse, est par ailleurs caricaturé : ainsi, Paul Gavarni réalise en 1858 une œuvre intitulée *Albano*, représentant un sculpteur

[1061] LAUGÉE Thierry, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, éd. PUPS, 2016, p. 274.
[1062] *Cf. ibid*., p. 313.
[1063] COLLECTIF, *Dans l'atelier, la création à l'œuvre*, DE FONT-RÉAULX Dominique et BISMUTH LÉA (dir.), Louvre éditions, Lepassage, Paris, 2019, p. 86.
[1064] *Ibid.*
[1065] LAUGÉE Thierry, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, *op. cit*., p. 314.

assis sur un fauteuil devant son œuvre, appuyant son crâne en ébullition sur sa main gauche, regard fixé au sol, maillet et ciseaux posés par terre, dans une attitude tourmentée, voire de désarroi ; son attitude paraît justifiée par un gros trou sous le sein gauche, accompagné d'une fissure, d'une statue de femme - a-t-il eu un geste malheureux ? Cette lithographie est publiée dans l'*Artiste* en 1839[1066].

6. Le rôle du statuaire de la cathédrale

Nous n'avons pas d'informations précises sur le rôle du statuaire de la cathédrale avant l'arrivée de Grass, mais nous pouvons imaginer qu'il était à peu près le même qu'à son époque. Nous savons quand même que dans l'effectif des ateliers, le statuaire Jean-Etienne Malade perçoit le plus gros salaire, suivi de l'appareilleur qui assume également le rôle de chef de l'atelier permanent. Les fonctions du statuaire en chef nommé à l'Œuvre Notre-Dame sont décrites, en outre, dans un courrier de Fries, architecte de la Ville, daté du 6 janvier 1836[1067]dans lequel il demande à Grass s'il veut bien accepter la place de sculpteur de l'Œuvre Notre-Dame, aux conditions suivantes : « Le sculpteur dressera un ouvrier pour la mise aux points des figures et bas-reliefs, et il fournira les modèles en terre ou en plâtre que le praticien aura à mettre aux points … Les modèles à fournir seront demandés au sculpteur sur la proposition de l'architecte, soumise à l'approbation de l'administration. Comme il y aurait un inconvénient à fixer le nombre de modèles à fournir annuellement, puisque cela dépend de l'importance des groupes, statues ou bas-reliefs et de plus de la facilité de production de l'artiste, l'administration se contente d'imposer comme minimum qu'il y ait des modèles préparés d'avance en quantité suffisante pour occuper constamment le praticien qui sera un ouvrier à la journée, à la charge de l'Œuvre et soumis à la surveillance de l'architecte et de l'appareilleur. Le sculpteur mettra la dernière main aux objets de sculpture après leur mise aux points. Les honoraires du sculpteur seront fixés à 1.500 f.[1068], sauf augmentations ou gratifications, qui pourront être fixées par

[1066] *Cf. ibid*., p. 315.
[1067] AVES, dossier OND, 464. Lettre citée dans RIESLING Charles, *op. cit.,*, et dans « Une manifestation franco-suisse, un don de l'Alsace reconnaissante à la Suisse hospitalière », *L'Alsace Française*, 9 mai 1925, p. 452-453.
[1068] Le salaire du statuaire était le même que celui de l'architecte. Cependant Gustave Klotz avait des avantages supplémentaires, tels que la gratuité de son logement dans la Maison de l'Œuvre

l'Administration pour les travaux d'une importance majeure. De plus, le sculpteur sera indemnisé pour la fourniture du plâtre, terre et fers nécessaires pour l'établissement de ses modèles, suivant la note à produire par lui et qui sera soumise au contrôle de l'architecte et à l'approbation de l'administration ».

Ainsi, on demande à Grass de former ses praticiens, tâche dont il s'acquitte, notamment avec Werling, et Stienne[1069] qui lui succède, et, d'un point de vue artistique, écrit Riesling, il doit trouver, « à défaut de moules anciens, un style qui ne fût pas une copie servile des statues du moyen-âge et un style qui aurait juré avec le caractère gothique de l'admirable monument[1070]. »

Notre-Dame. En 1869, le salaire de Grass est augmenté à la demande du maire Humann, passant de 1500 fr à 2500 fr.

[1069] RIESLING Charles, *op.cit*., p. 361, note 1. L'auteur accorde une mention spéciale à ces deux praticiens et « véritables artistes ».

[1070] *Ibid*.

Conclusion de la deuxième partie

Après avoir démontré son indéniable talent pour la sculpture chez Ohmacht, Philippe Grass entreprend une formation académique chez les plus grands, que ce soit à l'École des Beaux-Arts, auprès des membres de l'Institut, ou dans l'atelier de Bosio à Paris. Ces longues années de formation et d'efforts incessants lui permettent de prendre son essor en louant un atelier où il peut créer des œuvres personnelles qu'il présente aux Salons de Paris. Manquant de commandes, il participe à divers concours qu'il ne remporte pas toujours. Il est cependant le lauréat du concours de statuaire de la cathédrale de Strasbourg, ce qui le rattache à nouveau à sa terre natale. Il se consacre dès lors à la restauration de la statuaire de ce monument, au pied duquel l'Œuvre Notre-Dame lui met un atelier à disposition, sans pour autant abandonner son atelier à Paris et ses expositions aux Salons. Ainsi, la carrière et la vie de Grass est partagée entre ces deux villes, et son village natal où il se rend parfois. Il apparaît assez clairement que l'inspiration n'est pas identique à Strasbourg et dans la capitale française. En effet, dans la première il produit des œuvres plus intimes, parfois plus réalistes, religieuses et néogothiques pour la cathédrale, ce qui tend à le placer dans le rang des romantiques. À Paris il semble davantage guidé par l'influence classique, sans pour autant négliger les thèmes puisés dans la littérature contemporaine, donc à connotation plus romantique. Comme tous les sculpteurs du XIX^{e} siècle, notre artiste se charge de créer les modèles qui sont copiés par mise au point par ses fidèles sculpteurs praticiens, comme Stienne et Werling à la cathédrale.

Nous connaissons une partie de ses fréquentations et pouvons en déduire d'autres. Comme la plupart des artistes de sa génération, il fréquente des savants et des philosophes dans des salons ou cénacles, reçoit des personnalités (savants, industriels, politiques, artistes) dans son atelier, et côtoie des sociétés savantes, à Strasbourg en tout cas. La vie de Grass, comme de beaucoup d'artistes renommés, s'apparente à celle de la moyenne bourgeoisie, il porte une tenue respectable et fréquente assidûment les théâtres, bars et restaurant où se retrouve l'*intelligentsia* des romantiques. Nous pouvons l'affirmer pour Strasbourg et l'inférer pour Paris en fonction du temps qu'il y passait, des amis qu'il y avait, artistes et intellectuels, notamment saint-simoniens, et des quartiers où il habitait ainsi que de l'emplacement de son atelier à proximité de l'Odéon. Nous allons donc, dans

l'étude de ses œuvres, garder à l'esprit son attachement vraisemblable aux idées saint-simoniennes que nous avons exposées, ainsi que la force du sentiment incarnée par l'artiste, et la place que l'art et son créateur doit occuper dans cette utopie sociale. Cela nous permettra par la suite d'établir un dialogue entre les œuvres de Grass et le saint-simonisme, ainsi que le romantisme et l'éclectisme spiritualiste.

Ainsi Grass devait être entouré de personnalités convaincues par la mission sociale de l'art, et par le rôle déterminant que l'artiste doit tenir pour parvenir à libérer des individus dans une société égalitaire et fraternelle, en fusionnant des principes opposés.

Université de Strasbourg

Vincent COUSQUER

Philippe Grass (1801-1876), statuaire spiritualiste du XIX^{e} siècle

Résumé

Le statuaire Philippe Grass fait partie de ces artistes du XIX^{e} siècle tombés dans l'oubli quasi général. Il appartient pourtant aux figures emblématiques de son temps, et son talent était reconnu par ses pairs et apprécié par ses compatriotes alsaciens. Si l'histoire de l'art ne mentionne que très rarement ce sculpteur et sa production abondante, c'est probablement à cause de ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg, et pour ne pas avoir voulu donner une nouvelle destinée à son art. En effet, il a préféré poursuivre la beauté idéale de la statuaire grecque en la conciliant au lyrisme des romantiques afin de fusionner les principes opposés. Il procède également ainsi pour ses statues de la cathédrale, en unissant la beauté des formes de la statuaire classique aux formes ascétiques et au sentiment chrétien des statues gothiques. Il produit également l'harmonie de style, en s'adaptant aux différentes périodes de l'édifice qu'il restaure. On constate du reste que cet artiste a su exprimer son intention artistique dans la plupart de ses œuvres, avec en tête de proue son *Icare essayant ses ailes* et son *Erwin dit de Steinbach*. C'est en effet sa volonté de rester dans la voie du juste milieu qui semble le guider.
Mots-clés : statuaire, cathédrale, sculpture, néoclassicisme, romantisme, néogothique, spiritualisme, éclectisme spiritualiste, polarités antagonistes, principes de restauration, Monuments historiques

Résumé en anglais

The sculptor Philippe Grass is one of those 19th century artists who have fallen into almost general oblivion. Yet he belongs to the emblematic figures of his time, and his talent was recognized by his peers and appreciated by his Alsatian compatriots. If Art history only very rarely mentions this sculptor and his abundant production, it is probably because of his Strasbourg Cathedral statues restorations, and for not having wanted to give a new way to his art. Indeed, he preferred to pursue the perfect beauty of Greek statuary by reconciling it with the lyricism of the Romantics in order to merge the opposite principles. He also does this for his statues in the cathedral, by joining the beauty of the shapes of classical statuary with the ascetic forms and Christian impression of gothic statues. He also produces balanced style, by adapting himself to the different times of the edifice he is restoring. We notice, moreover, that this artist was able to express his artistic intention in most of his works, with first of all, his Icare essayant ses ailes and his Erwin dit de Steinbach. This is his will to keep going on the happy medium way that seems to guide him.

Key words : statuary, cathedral, sculpture, neoclassicism, romantism, Neo-gothic, spiritualims, spiritualist eclectism, antagonistic polarities, restoration principles, Historical monuments

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 519 Sciences Humaines et Sociales – Perspectives européennes

UR 3400 ARCHE (Arts, civilisation et histoire de l'Europe)

THÈSE présentée par :

Vincent COUSQUER

soutenue le : **9 mai 2023**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

Philippe Grass (1801-1876), statuaire spiritualiste du XIXe siècle

Sa vie, son œuvre, ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg et la fusion des principes opposés

Volume II : Étude de l'œuvre

THÈSE dirigée par :
Monsieur SCHURR Marc Carel Professeur, Université de Trèves

RAPPORTEURS :
Monsieur BARIDON Laurent Professeur, Université Lumière Lyon 2
Monsieur FLUM Thomas Professeur, Université de Franche-Comté

AUTRES MEMBRES DU JURY :
Madame RAMOS Julie Professeur, Université de Strasbourg

PHILIPPE GRASS (1801-1876), STATUAIRE SPIRITUALISTE DU XIX^{e} SIÈCLE

Sa vie, son œuvre, ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg, et la fusion des principes opposés

VOLUME II : Étude de l'œuvre

Thèse de doctorat en Histoire de l'art

Présentée par Vincent Cousquer
Sous la direction de Monsieur le Professeur Marc Carel Schurr

Membres du jury :
Monsieur Laurent Baridon, Professeur, Lyon 2 ; Monsieur Thomas Flum, Professeur, Franche-Comté ; Madame Julie Ramos, Professeur, Strasbourg.

Université de Strasbourg
2023

TROISIÈME PARTIE

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE ET STYLISTIQUE DE L'ŒUVRE

Grass « un sculpteur spiritualiste du XIX^{e} siècle »

« Son désir du beau est comme un instinct subtil qui circule dans son sang, une seconde vie qui pénètre son existence. Essence insaisissable, qui a fait naître toutes merveilles de l'imagination humaine ; sans elle, ni l'olympe, ni ciel chrétien. Platon y voit un ressouvenir plus ou moins distinct de la beauté divine entrevue dans une existence antérieure. Chez les âmes d'élite le culte du beau est, en effet, un mode d'aspiration vers l'éternelle vérité »[1071].

[1071] ALBANA Marguerite, *Le Corrège, sa Vie et son Œuvre*, précédé d'un essai biographique sur Marguerite Albana par SCHURÉ Édouard, Perrin et Cie, Librairies-éditeurs, Paris, 1900, p. 188 - 189.

Introduction de la troisième partie

Le contexte historique général, en France et à Strasbourg, dans lequel Grass a évolué et le contexte particulier de son milieu et de sa formation nous ont permis de commencer à percevoir sa vision du monde. Nous allons maintenant nous attacher à préciser le paradigme qu'il a pu faire sien, en le rapprochant d'une tendance dominante dans les domaines de la philosophie et de la politique, pour définir son intention artistique et mieux comprendre le sens possible de ses créations artistiques et le style de ses restaurations de la cathédrale.

Dans cette perspective, nous définirons d'abord le concept de statuaire spiritualiste du XIX^{e} siècle, ce qui nous permettra de faire apparaître des principes communs entre l'éclectisme spiritualiste, le romantisme et le saint-simonisme. Nous situerons Grass entre les deux tendances artistiques dominantes de son époque, le néoclassicisme et le romantisme, en nous demandant s'il s'agit réellement chez lui d'une dichotomie. Et nous étudierons ses œuvres maîtresses qui semblent le mieux répondre à l'idée principale de notre thèse qui est celle de la fusion de principes opposés. Après avoir démontré cela avec ces œuvres, suivant l'idée qu'il s'agisse de son intention artistique, nous cherchons à comprendre leurs significations. Puis nous nous demanderons si notre statuaire est guidé par le même principe esthétique pour ses restaurations des statues de la cathédrale, et tenterons de le situer par rapport à Jean-Étienne Malade et Jean Vallastre qui l'ont précédé. A cet effet nous ferons appel aux *catégories esthétiques* qui permettent de mieux établir la place qui échoit aux statues des ces trois restaurateurs de la cathédrale, vis-à-vis des statues gothiques des différentes périodes. Nous pourrons ainsi appréhender le style propre à Grass ainsi que différencier les principes de restauration des trois statuaires et de leurs successeurs, en les reliant à la vision du monde de l'époque qui nous intéresse ou du moins à la tendance qui domine depuis le début du XIX^{e} siècle.

Chapitre 1 : Grass un sculpteur de la génération romantique et la fusion des principes opposés

« Il faut éteindre la démesure plus encore qu'un incendie[1072] *»*

Introduction

Dans ce chapitre, nous tâchons définir le style, les influences, le contexte de la réalisation d'une partie des œuvres maîtresses de Grass et les motivations de l'artiste. Mais avant de décrire les œuvres et de chercher à comprendre ce que l'artiste a voulu exprimer en les réalisant, il faut dans un premier temps le situer dans les courants de pensée de son époque. Nous avons déjà évoqué son cercle d'amis saint-simoniens à Paris, et montré un rapport entre ses œuvres, notamment la *Jeune Bretonne*, et un texte d'Émile Souvestre et des sculptures d'amis communs, Étienne-Édouard Suc et Paul-Hubert Colin. Nous avons également essayé de voir quelles idées saint-simoniennes ont pu le séduire, particulièrement la notion de sentiment mise en exergue par ces derniers. Nous avons rappelé le point de vue de Victor Cousin, sur le sentiment, sachant qu'il nous semble pouvoir trouver des rapprochements entre l'art de Grass et le spiritualisme éclectique de ce philosophe – sans oublier le fait que l'ami alsacien de notre artiste, Louis Spach, fréquente Victor Cousin dans les milieux littéraires à Paris, tout comme son ami parisien, Émile Souvestre, qui se rapproche des premiers rédacteurs du *Globe*, dont certains sont des philosophes spiritualistes éclectiques (Théodore Jouffroy et Jean-Philibert Damiron)[1073]. Souvestre est en outre proche

[1072] HÉRACLITE, *Fragments (Citations et témoignages),* Traduction et présentation pat Jean-François Pradeau, éd. GF Flammarion, Paris, 2004, p. 85.

[1073] Notons que François Désiré Roulin, dont Grass fait un portrait en médaillon, est proche de Souvestre et d'Alexandre Bertrand père, et écrit également des articles pour le *Globe* et pour le *Magasin Pittoresque*. Nous savons que Louis Spach était proche de Guizot et Villemain, qui font également partie des rédacteurs du *Globe,* journal dont Goethe était un fidèle abonné depuis 1824 (*cf*. CRAIUTU Aurélian, *Le Centre introuvable. La pensée politique des doctrinaires sous la Restauration*, éd. Plon, Paris, 2006, p. 31.). Les spiritualistes Villemain, Guizot et Cousin, qui sont des doctrinaires, enseignent à la même époque à la Sorbonne. Il est par ailleurs également possible que Grass ait connu Cousin en personne ou un autre philosophe spiritualiste à Paris. Nous savons en effet que les artistes et les intellectuels se fréquentaient beaucoup en ce temps, et que Cousin avait eu des conversations avec David d'Angers et Théophile Bra par exemple. Cousin et Ampère avaient d'ailleurs donné une lettre à David pour qu'il la remette à Goethe, *cf*. JOUIN Henri, *David d'Angers…,* Volume I, *op. cit*., p. 218. Henri Jouin écrit, au sujet de David : « l'artiste, qui projetait de devenir un réformateur, s'est souvenu de l'exemple que lui avaient laissé les vieux maîtres. Phidias ne fut-il pas l'ami d'Anaxagore, et le statuaire Cliton celui de Socrate. David a imité ces

de l'historien spiritualiste Jules Michelet[1074], et connaît très bien la doctrine philosophique de Cousin, qu'il entend pour la première fois à la Sorbonne en 1828[1075], et expose dans ses cours, publiés dans son œuvre posthume : *Causerie littéraire sur le XIX^e siècle (1800-1850)*[1076].

Il n'est cependant pas aisé de catégoriser les statuaires de la génération de Grass, qui peuvent subir l'influence du néo-classicisme et du romantisme. Alors que la peinture romantique se démarque avec évidence de la peinture néo-classique, la frontière entre ces deux styles est beaucoup plus difficile à définir en sculpture, pour la raison développée par Hegel, Baudelaire et Nietzsche, que l'essence même de la sculpture est classique/apollinienne (*cf. infra*). Comme l'écrit Karlheinz Roschitz, « Le classicisme, le romantisme, le dualisme, le monisme… Comment délimiter ces phénomènes et ces critères stylistiques, comment classer les artistes dans l'une ou l'autre de ces catégories, de ces orientations ? Les frontières sont floues. Les liens qui rapprochent les différentes tendances de la sculpture européenne sont nombreux et variés. Les phénomènes typiques de l'époque, le goût de l'époque, la pensée politique entraient en jeux. Ceux-ci dépendaient aussi des commandes passées à certains artistes, pour certaines œuvres[1077] ». Concernant Grass, il est formé par Ohmacht et Bosio qui sont des tenants de l'art

---

grands sculpteurs ; il a recherché l'amitié des poètes, des orateurs, des savants et des philosophes. C'est pour s'entretenir avec eux de son art préféré qu'il aimait à s'asseoir au foyer de Goethe, de Victor Hugo, de Nodier, de Cousin, de Chateaubriand. Aussi, comme il revenait enthousiaste de ses disputes élevées où son âme d'artiste s'était mise en contact avec des intelligences d'élite ! Comme il se sentait transporté, généreux, le front débordant de pensées, le cœur enivré de patriotisme ! », *cf. ibid.,* p. 518. Il en allait de même pour Auguste Préault : « Ce qui l'a beaucoup adouci et consolé, dit-il, c'est la familiarité des Lamartine, des Michelet, des Quinet, des Alfred de Vigny, dont les conversations lui ont donné de grandes jouissances intellectuelles, qui, ajoutées au plaisir qu'il trouvait déjà dans ses lectures et dans ses propres pensées, lui aurait oublier la faim elle-même. », *cf.* SILVESTRE Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers : études d'après nature*, *op. cit.,* p. 290.

[1074] SOUVESTRE Émile, *Causerie littéraire sur le XIXe siècle (1800-1850),* ouvrage inédit publié par Mme A. Beau, née Souvestre, préface de DUGAS Ludovic, professeur agrégée de philosophie Docteur ès lettres, Henry Paulin et Cie éditeurs, Paris, 1907, p. IX.

[1075] « J'ai quelque regret, je l'avoue, de vous exposer, dans une sèche analyse, des idées qui tirent leurs principales mérites de la forme admirable dont elles sont revêtues. M. Cousin est le seul professeur qui nous ait fait concevoir ces enseignements antiques, ou la parole du maître, enflammée par le souffle intérieur, courait sur les disciples comme une contagieuse influence et enfiévrait toutes les âmes de sa conviction. Lorsque nous l'entendîmes pour la première fois, en 1828, il n'avait déjà plus sa pâleur et l'exaltation un peu effarée de ses débuts ; la persécution l'avait mûri, la gloire l'avait calmé ; il se sentait à sa place et capable de l'occuper avec éclat. », *cf. ibid.*, p. 285.

[1076] *Ibid.,* p. 275-289.

[1077] ROSCHITZ Karlheinz, « La sculpture », in *Encyclopédie du Romantisme*, éd. Aimery Somogy, Paris, 1980, p. 121.

statuaire néo-classique[1078], hérité des Pajou, Canova et Thorvaldsen. Ce style se caractérise par des statues très proches des modèles grecs classiques, immobiles, animées par un rythme calme[1079], et également des modèles de l'époque hellénistique avec des formes plus aériennes. Le contraste est tout à fait perceptible dans les figures d'*Hébée* de Thorvaldsen et Canova[1080]. L'inspiration puisée dans la sculpture grecque antique, transmise à Grass par ses maîtres, est évidente dans ses ouvrages. C'est la recherche de la beauté idéale qu'il puise dans les modèles antiques, et dans les écrits sur le Beau et la perfection de la statuaire grecque, « beau idéal », pour un Quatremère de Quincy, ou « le beau visible, le beau réel, le beau de la nature » d'un Émeric David[1081]. Son style néo-classique se rapproche de la sculpture grecque classique, ce qui justifie qu'il soit qualifié par ses amis de « Phidias alsacien » *(apollinien).* C'est le plus souvent la recherche de la vie dans le calme et le repos qui marque ses figures, avec un soin particulier apporté à la finesse d'exécution. Cette tendance stylistique est la plus marquée dans ses œuvres réalisées à Paris et présentées au Salon. Pour autant, sa personnalité nous semble subir également l'influence des romantiques, représentés par David d'Angers, Rude[1082], et surtout Duseigneur, Barye, Maindron, Préault etc. Théophile Silvestre distingue deux générations d'artistes qui s'opposent farouchement : « La jeunesse semblait triompher sur toute la ligne. En sculpture, les mannequins de feu Cartelier, les mièvreries du baron Bosio, les froides allégories de Cortot, n'avaient plus autour d'elles que les derniers classiques et les tristes lauréats de l'école de Rome : Ramey, Duret, Dumont, Lemaire, Petitot, Seurre, Simart, Ottin, de Bay, Gatteaux et tant d'autres utilités officielles dont les œuvres affligent les regards du public au milieu des jardins et des jardins de la France. Le plus habile, sans contredit, de tous ces praticiens d'académie en décadence, c'est Pradier.

[1078] Bosio se rapproche toutefois du romantisme historique avec son *Henri IV enfant, cf*. BENOIST Luc, *La sculpture romantique,* édition de LEROY-JAY LEMAISTRE Isabelle, éd. Gallimard, Paris, 1994, p. 150.
[1079] PINGEOT Anne, « Le néo-classicisme. La sculpture sous Louis-Philippe », in *La sculpture de l'Antiquité au XIXe siècle*, DUBY Georges et DAVAL Jean-Luc (dir.), éd. Taschen, Paris, 2013, p. 855.
[1080] *Cf. ibid*.
[1081] BÉNICHOU Paul, « Le Sacre de l'écrivain », in *Romantisme français I*, *op. cit.,* p. 215-216.
[1082] David d'Angers et François Rude sont, en réalité, en « perpétuel balancement des forces contraires » représentées par le néo-classicisme et le romantisme, *cf*. BENOIST Luc, *La sculpture romantique, op. cit*., p. 151-158. Cette dualité d'inspiration est également présente chez Maindron et Préault, contrairement à ceux que Luc Benoist appelle « les romantiques officiels, fabriquant de statues », comme Triqueti et Marochetti, *cf. ibid.,* p. 158-159.

Dans le camp romantique s'agitaient Barye, le plus fort de tous, Antoine Moine, Préault, Maindron, Feuchère, Marochetti, Chaponnière, Gechter, Foyatier, Klagmann, Du Seigneur, Daumas, Triqueti, et Mlle Fauveau.

David d'Angers et Rude, deux personnalités solides, savantes, mais qui ne sont pas entrées complètement dans le flot de la vie moderne, restèrent en dehors du mouvement, les yeux encore tournés sur les Grecs et les Romains.[1083] »

On peut regretter que Silvestre n'ait pas pris soin de placer Grass dans l'un des deux camps. L'absence de Grass peut s'expliquer par deux raisons, soit sa notoriété n'était pas assez grande pour figurer dans l'une des listes, ou bien son style est trop « éclectique » pour pouvoir figurer avec certitude dans l'un des deux camps. Quoi qu'il en soit, nous constatons que plusieurs créations de Grass le relient à la jeunesse, à laquelle il appartient par son âge, car elles sont marquées par une recherche du mouvement et par le désir d'exprimer le sentiment *(dionysiaque*). Comme l'écrit Charles Baudelaire, dans *Salon de 1846* : « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. Ils ont cherché en dehors, et c'est précisément en dedans qu'il était seulement possible de le trouver. Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. […] La philosophie du progrès explique ceci clairement, ainsi, comme il y a eu autant d'idéal qu'il y a eu pour les peuples de façons de comprendre la morale, l'amour, la religion, etc. le romantisme ne consistera pas dans une exécution parfaite, mais dans une conception analogue à la morale du siècle[1084]. […] Qui dit romantisme, dit art moderne – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts »[1085]. Le *Prisonnier de Chillon* de Grass, qui s'élance les bras en avant après avoir brisé ses chaînes, la bouche entrouverte avec une expression pathétique, est probablement sa réalisation la plus éloquente dans ce sens. Son esprit romantique transparaît donc dans ses œuvres d'inspiration littéraire, comme sa pittoresque *Jeune Bretonne* que nous pouvons adjoindre au *Prisonnier de Chillon*, dans ses portraits statuettes et

[1083] *Cf.* SILVESTRE Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers : études d'après nature*, *op. cit*., p. 291. Une partie est également citée dans LAUGÉE Thierry, *Les romantismes, bataillons européens d'une révolution artistique*, Centre André Chastel, Sorbonne, Paris, 2020 : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02263633/document

[1084] Baudelaire rejoint ici Hegel et Pierre Leroux sur l'idée que la philosophe est fille de son temps.

[1085] BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art*, textes établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, éd. Livre de Poche, classique, 1999, p. 144-145.

surtout dans ses œuvres d'inspiration chrétienne et ses statues « néo-gothiques » pour la cathédrale de Strasbourg. Grass suit de la sorte la mouvance de son temps, en adaptant son style aux deux tendances dominantes, c'est-à-dire qu'il répond à l'appel « du cor d'*Hernani*, sans déserter pour cela le camp des classiques », comme le dit Léon Séché au sujet des professeurs à la Sorbonne, Cousin, Jouffroy, Damiron, Ampère, Nisard et Michelet[1086]. Son genre est marqué par la recherche de la beauté idéale, sans nuire à la ressemblance, c'est-à-dire en prenant modèle sur la nature. Ses portraits sont tout à fait représentatifs de sa volonté d'allier l'idéal et le réel. Malgré son attrait pour le romantisme, il est resté résolument attaché à l'antique. Nous pouvons donc probablement le qualifier de sculpteur classique de l'époque romantique. En effet, comme le rapporte Fischbach, Grass était un « admirateur passionné de l'antique, il a toujours conservé la pureté du goût et n'a jamais sacrifié à la vulgarité ni cherché une vogue suspecte. Il était grand poète en un mot, car il sentait et faisait sentir, et, par ses œuvres, élevait les cœurs et les esprits[1087]. » Il nous apparaît qu'il n'a pas voulu choisir entre ces deux tendances, dont la frontière n'est pas vraiment tranchée en sculpture au niveau stylistique (il ne s'agit pas vraiment d'une rupture, mais plutôt d'une continuité). Il a su introduire du sentiment dans ses sculptures, sans tomber dans l'emphase qui caractérise notamment celles d'un Préault. Nous verrons par ailleurs que ses sculptures les plus romantiques trouvent toujours un lien formel avec une figure antique, source de beauté idéale, mais avec un apport plus réel ou naturel. Louis Spach qui connaît bien l'artiste et son art écrit justement que l'art de Grass n'a pas de caractère exclusif et systématique. Il précise qu'il cherche à exprimer le beau sous ses formes multiples, et que la tranquillité de l'Antiquité, la nature sensuelle du Moyen Âge et le réalisme de l'âge moderne sont compréhensibles pour lui. Spach ajoute que Grass subit l'influence du classicisme et du romantisme et parfois même un certain repli dans « la théorie de l'opulence du monde actuel »[1088]. Cela nous permet donc de le

[1086] SÉCHÉ Léon, « Jules Simon, sa vie, son temps, son œuvre, 1814-1896 », *op. cit.*, p. 11.
[1087] FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit.*, p. 22. Un ami de Grass, M. Hugueny écrit dans le même sens : « Vous savez quel était son respect, disons mieux, son amour pour les œuvres d'art grec, dont il ne parlait jamais qu'avec une émotion qui prouvait non seulement sa grande sensibilité, mais le sentiment profond qu'il avait du Beau ; on ne peut nier qu'il se soit rapproché des grands modèles de l'antiquité classique en exécutant la *Bretonne*, œuvre gracieuse entre toutes et qui impressionne si vivement par le contraste inattendu de la jeunesse pleine de vie et de la mort. », *cf*. *Journal de l'Alsace*,16 avril 1876.
[1088] « … keine exclusive, systematische Natur ; er suchte, fand und entwickelte das Schöne in

placer parmi les statuaires éclectiques au sens cousinien du terme (*cf. infra*). Nous pouvons établir en outre que les créations de Grass à Paris sont souvent plus néo-classiques et celles produites à Strasbourg davantage romantiques dans les thèmes employés. C'est comme s'il avait intégré que Paris, donc la France, avait subi l'influence antique des Romains, et que Strasbourg, à la frontière entre la France et l'Allemagne, pouvait accueillir en plus l'art chrétien et gothique par l'intermédiaire des romantiques allemands. Comme si Grass, se trouvant entre la culture française et la culture allemande, se devait d'allier les tendances dominantes de ces deux civilisations faisant de lui un « être amphibien ». C'est une hypothèse que nous étaierons par la suite.

On se doit d'admettre que le style de notre statuaire peut également être qualifié d'éclectique, car, comme nous le préciserons, il puise son inspiration à différentes sources stylistiques (antique, renaissance, gothique) et thématiques (mythologique, chrétienne, biblique, patriotique, littéraire…). En réalité, il nous apparaît que Grass ne veut probablement pas faire de choix tranché entre le néo-classicisme et le romantisme, mais désire au contraire les concilier suivant un courant de pensée propre à son époque, marqué par la nuance et la modération[1089]. Nous verrons d'ailleurs que cette conciliation le rapproche à bien des égards du Romantisme et surtout de l'esprit du début de la Monarchie de Juillet qui est celui du « Juste milieu »[1090], autrement dit, de la conciliation des tendances contraires (l'idéal et le naturel, l'infini et le fini…).

Sur ce point, dans sa notice sur le Salon de 1831, le critique littéraire Gustave Planche définit les idées générales qui dominent l'art français. Il perçoit trois principes bien distincts : « La Rénovation, la Conciliation et l'Invention ; c'est-à-dire que les esprits se divisent en trois camps séparés : l'un qui veille nuit et jour

---

mannigfachen Formen. Die antike Ruhe, das sinnige Wesen des Mittelalters, der Realismus der Neuzeit waren ihm gleichermassen verständlich. … Classizismus, Romantik, bisweilen ein leises Anschmiegen an die Uppigkeitheorie der Jeztwelt… », *cf*. SPACH Louis, *Die moderne Skulptur im Elsass. Philippe Grass*, 1871, cité dans FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié : Philippe Grass », *op. cit.,* p. 169.

[1089] Dans *Le Rhin*, Victor Hugo écrit : « Or en aucune chose il ne faut excéder. Le bonheur est fait de modération. Tenez en équilibre vos goûts et en brides vos appétits. Qui aime trop les chevaux et les chiens fâche les femmes ; qui aime trop les femmes fâche Dieu », cité dans MILLET Claude, *Le légendaire au XIXe siècle, op. cit*., p. 44.

[1090] À ce propos, le caricaturiste Honoré Daumier (1808-1879) réalise les *Célébrités du Juste milieu*, entre 1832 et 1836. Il s'agit des bustes en terre-cuite peinte caricaturant les principaux représentants du début de la Monarchie de Juillet.

pour reconquérir la pureté idéale des maîtres du seizième siècle de l'Italie ; l'autre, qui hésite entre le présent et le passé, et voudrait réconcilier toutes les écoles de l'Europe dans une manière sobre et inoffensive ; la troisième enfin, qui prend le passé pour ce qu'il vaut, pour un enseignement, et qui veut le continuer en fondant lui-même un avenir nouveau[1091] ». Planche estime qu'il en va ainsi pour l'art statuaire, et que le premier principe est dominé Cortot, qui « veut la rénovation de la statuaire romaine, comme Ingres la rénovation de Raphaël[1092] », Pradier est gouverné par le second principe, voulant concilier l'art grec avec les études modernes, « comme Paul Delaroche espère l'alliance et l'union des maîtres illustres[1093] », et, enfin, le dernier principe est représenté par « David[1094] et Barye, chacun dans une voie personnelle, opposant l'innovation à la rénovation[1095] », comme Delacroix et Decamps. Il en conclut que l'avenir appartient à l'innovation.

Bien qu'il ne soit pas évident de catégoriser les statuaires du XIX^{e} siècle, il nous apparaît, *a posteriori*, que Grass rejoint la catégorie de la Conciliation, à l'instar de Pradier. Ce dernier tente effectivement une synthèse entre le classicisme et le romantisme, mais reste résolument plus néo-classique que Grass. Par ailleurs, plusieurs qualificatifs sont attribués à notre statuaire, comme « sculpteur spiritualiste », ou « sculpteur éclectique »[1096], qualificatifs qui nous permettent de mieux le situer dans son époque. En effet, à la mort de Grass, le président de la Société des Amis des Arts, M. Blanck écrit : « Éclectique par nature, tantôt il puisait ses inspirations dans l'antiquité ; au Moyen Âge il était conduit par sa position, mais pour cela il ne négligeait ni les sujets religieux ni l'histoire et la poésie contemporaine ». Il nous semble, pourtant, au premier abord, que Grass est plus éclectique dans les sujets qu'il traite, que dans le genre. Pour aller plus loin

[1091] PLANCHE Gustave, *Étude sur l'École Française, peinture et sculpture*, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, Paris, 1855, p.279.
[1092] *Ibid*.
[1093] *Ibid*.
[1094] David d'Angers réalise en 1834 un portrait en médaillon de Gustave Planche (1808-1856), qui est proche de George Sand. Planche écrit par ailleurs dans une critique sur *Les fils de Niobé* de Grass : « Le sujet est bien choisi, et convient merveilleusement à l'art que M. Grass professe. L'exécution a-t-elle complètement répondu aux excellentes intentions, au goût éclairé de l'auteur ? C'est à l'analyse qu'il appartient de répondre à cette question. Les lignes de ce groupe sont-elles heureuses ? Charment-elles par la simplicité, par l'harmonie ? », *cf. ibid*., p. 227-228. Cela signifie qu'*a priori* Planche connaît Grass, ou du moins son intention artistique.
[1095] PLANCHE Gustave, *Étude sur l'École Française…, op. cit.,* p. 280.
[1096] Jean-Baptiste Carpeaux est également considéré comme sculpteur éclectique, mais celui-ci fait une synthèse de l'esprit Renaissance et de l'esprit néo-baroque.

que ces deux épithètes, qui, nous le verrons, peuvent être associés, l'étude de son œuvre en général (les formes et les thèmes dont il use) s'impose, afin d'être plus catégorique dans notre jugement et de lui trouver une place appropriée dans l'histoire de l'art du XIX^{e} siècle.

Pour comprendre en quoi Grass est « un sculpteur spiritualiste du XIX^{e} siècle », il faut se pencher sur la philosophie spiritualiste de cette époque. Cela nous permettra de faire lien avec sa volonté artistique de produire, dans les formes et dans les thèmes employés, la fusion des principes opposés, que l'on retrouve également chez les romantiques allemands. Les œuvres de notre statuaire que nous étudions ici sont celles qui nous répondent le mieux à cette thèse. Nous démontrons aussi à l'issue de ce chapitre, que la même volonté artistique guide Grass dans ses restaurations de la cathédrale.

Mais avant de présenter ses œuvres dans le sens proposé, cherchons à trouver la place de notre statuaire dans le milieu artistique et culturel de son époque, entre le néo-classicisme et le romantisme, en comparant son art avec celui de ses pairs. En réalité, l'art de Grass est complexe et nous voulons ne pas le figer dans une catégorie, étant entendu qu'il est classique et romantique à la fois. Il nous apparaîtra ainsi que c'est dans la dénomination de « sculpteur spiritualiste du XIX^{e} siècle » que se situe le point nodal, pour ne pas dire le dénouement du nœud gordien, concernant le genre de Grass.

I. Grass, « un sculpteur spiritualiste du XIX^e siècle »

Dans un discours funèbre prononcé par son ami le professeur Frédéric Hugueny, Grass est qualifié, avec Ohmacht, de « sculpteur spiritualiste du XIX^e siècle »[1097] exprimant dans ses œuvres une « pensée gracieuse ou grave, mais toujours morale et élevée[1098] ». Il semble au premier abord assez difficile de saisir ce que l'auteur entend par « spiritualiste ». Il faut certainement y voir une référence au spiritualisme français du XIX^e siècle, dans la mesure où son œuvre semble trouver une certaine sympathie avec le spiritualisme philosophique de son temps ainsi qu'avec la philosophie spiritualiste éclectique d'un Victor Cousin, et d'un Théodore Jouffroy[1099] que l'ami de Grass, Émile Souvestre, a rencontré par l'entremise de Paul-François Dubois[1100]. Dans ce sens, Riesling fait déjà un lien, peut-être de manière intuitive, entre le pacifisme d'un disciple de Cousin, Jules Simon, et celui de Grass[1101]. D'autres artistes sont qualifiés de spiritualistes, comme le sculpteur Charles Simart[1102], ses amis les peintres Hippolyte et Paul

[1097] *Cf.* Discours funèbre de M. Hugueny, publié dans le *Journal de l'Alsace*, 16 avril 1876.
[1098] *Ibid.*
[1099] Sur le sujet on pourra se référer à VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2021, p. 87-114, et BÉNICHOU Paul, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*, éd. Gallimard, Paris, 1996 (1er éd. 1973), p. 245-264. Pour remonter aux sources, voir par exemple DAMIRON Jean-Philibert, *Essai sur l'histoire de la philosophie*, 1828, JOUFFROY Théodore, *Mélanges philosophiques*, 1833, LEROUX Pierre, *Réfutation de l'éclectisme*, 1839, RAVAISSON Félix, *La philosophie en France au XIXe siècle*, 1884, et TAINE Hippolyte, *Les philosophes classiques du XIXe siècle en France*, 1868.
[1100] Dubois connaît également un autre disciple de Cousin, le philosophe Charles Lévêque (1818-1900), qui prononce un discours funèbre au nom de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, sur la tombe de Dubois, le 18 juin 1874, *cf.* LAIR Adolphe, « Introduction », in DUBOIS Paul, *Cousin, Jouffroy, Damiron, op. cit.,* p. LVI. Précisons qu'Henri Bergson succède à Charles Lévêque au Collège de France en 1900.
[1101] RIESLING Charles*, op. cit*., p. 733. Vieillard-Baron nous dit que « Providence et immortalité de l'âme sont les éléments constitutifs du spiritualisme de Jules Simon. », *cf.* VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français, op. cit.,* p. 500.
[1102] Nous savons que Grass rencontre Simart au moins en 1856, au sujet de sa statue de *Lezay-Marnésia*. En effet, pour la réalisation de cette statue, Grass exige que son modèle soit soumis à des experts avant qu'elle ne soit coulée dans le bronze. Pour cela, deux membres de l'Institut ont été désignés par le comte de Lezay. Il s'agit de « M. Simart, statuaire, et M. Dubon, architecte ». Ces deux artistes renommés formulent leur avis sur l'œuvre de Grass, dans une lettre adressée, le 16 avril 1856, au Sénateur de Lezay-Marnésia : « Monsieur le Comte, Nous avons été hier remplir notre mission chez M. Grass, et voici quelles ont été nos impressions : aspect général, très satisfaisant ; attitude digne et noble ; en un mot, un excellent résultat quant à l'ensemble. Les seuls critiques reconnues par M. Grass ont trait au manque d'ampleur du manteau et d'excès d'ampleur des jambes. Nous pensons que le manteau peut subsister sans retouches qui formeraient un nouveau travail ; mais les jambes doivent être retouchées, cela est de toute nécessité, et l'auteur a promis de le faire. C'est un travail sans importance. ». C'est propos sont réitérés une seconde fois, dans une lettre au préfet, le 29 mai 1856, par M. Simart. Celui-ci précise néanmoins que « l'œuvre fait honneur au talent de l'artiste et produira certainement un excellent effet à la place qu'elle doit

Flandrin, et Eugène Delacroix[1103], auxquels nous pouvons sans doute ajouter Ary Scheffer, proche des cousinistes et rédacteurs du *Globe* comme l'historien Augustin Thierry et Théodore Jouffroy[1104], et Jehan Duseigneur. Ce qui rassemble ces artistes, c'est leur attachement à l'art antique, au Beau et à l'Idéal platonicien, suivant lequel le beau est la splendeur du vrai, ainsi qu'à la puissance de l'art (*Καλός Κάγαθός*) ; c'est aussi le sentiment religieux et la morale, l'idée que la beauté est quelque chose de simple, d'immatériel, d'invisible. On retrouve aussi chez eux la volonté d'allier le sentiment chrétien à la belle et idéale forme antique[1105], de « poursuivre seulement quelque heureuse et possible alliance entre la forme idéale et le spiritualisme moderne[1106] », et une haute estime de l'art, qui doit représenter l'âme, exprimer les sentiment permanent de l'humanité, et comme le dit Simart, faire rêver, saisir le cœur et faire pleurer[1107]. Le philosophe spiritualiste Charles Lévêque, dans sa définition du spiritualisme dans l'art, écrit en se référant à Théodore Jouffroy et François Guizot : « mais n'est-il pas certain que le Beau aime, cherche, appelle à lui tous les hommes, qu'il se répand sur tous les hommes, comme l'éclat du jour sans avoir besoin de se partager ? N'est-il pas vrai qu'il ne se consomme pas, qu'il ne porte pas intérêt, et qu'ainsi, il ne divise pas les hommes, mais qu'au contraire il les rapproche et les unit ? »[1108].

Grass est également qualifié de « sculpteur éclectique », ce qui nous semble assez juste étant donné qu'il tente de produire une synthèse entre le classicisme et le romantisme, et, probablement par nécessité, pour la cathédrale, entre l'esprit néoclassique et l'esprit gothique. Son éclectisme stylistique se manifeste essentiellement dans ses restaurations de la statuaire de la cathédrale de Strasbourg. Son éclectisme se manifeste dans les thèmes employés, c'est-à-dire les mythes antiques, la religion chrétienne, l'histoire et la littérature contemporaine. L'éclectisme philosophique d'un Victor Cousin consiste à produire un « traité de paix » entre les philosophes, et une protestation contre les

---

occuper. », *cf*. SCHICKELÉ Modeste, « Lezay-Marnésia. Quarante ans après la mort du préfet », dans *Revue Catholique d'Alsace,* 1924, p. 610.

[1103] LÉVÊQUE Charles, *Le spiritualisme dans l'art*, Germer Baillière, Libraire-Éditeur, Paris, 1864, p. VIX, 63.

[1104] *Cf* DUBOIS Paul, *Cousin, Jouffoy, Damiron, op. cit*., p. 125. Scheffer fait par exemple les portraits d'Abel François Villemain, de Prosper de Barante et sa femme.

[1105] *Ibid*., p. 85.

[1106] *Ibid.,* p. 7.

[1107] *Ibid.,* p. 85-86.

[1108] *Ibid*., p. 178-179.

fanatismes, en retenant dans chaque système ce qu'il a de vrai[1109]. Cousin part du principe que « toutes les philosophies effectives ont développé toutes les idées réelles et possibles et qu'il ne nous reste qu'à classer les philosophies pour les comprendre »[1110]. Pour Souvestre, selon le philosophe éclectique, la raison ne contient que trois notions fondamentales, desquels découlent toutes les autres, l'idée du fini, l'idée de l'infini, et le rapport entre ces deux ; « Selon M. Cousin, en effet, le premier de ces éléments, *l'infini*, aurait été représenté par *l'idéalisme* ; le second, *le fini,* par le *sensualisme* ; son système à lui, *l'éclectisme*, établit le *rapport du fini avec l'infini.* Il compléterait l'évolution de l'esprit humain dans l'ordre des idées, comme il complète celui des sociétés dans l'ordre des faits »[1111]. Souvestre émet d'ailleurs des objections : « On se demandait alors, si ces trois éléments de la raison humaine, *le fini, l'infini et les rapports entre les deux*, pouvaient ainsi être séparés, soit dans l'homme soit dans l'humanité, et s'ils ne se trouvaient pas toujours associés dans chaque être et dans les sociétés. […] » Il ajoute : « M. Cousin nous présentait deux systèmes diamétralement opposés et absolus, il le déclarait lui-même. Or, ils ne pouvaient évidemment être tels que par leurs principes et c'étaient ces principes absolus et contraires qu'il fallait concilier pour constituer l'éclectisme. Concilier deux absolus contradictoires ! La seule énonciation d'une pareille espérance prouvait l'impossibilité de l'accomplir.

Aussi, la conciliation de M. Cousin n'était, en réalité, qu'une de ces transactions à l'amiable, ou chaque partie abandonne quelque chose, c'est-à-dire délaisse son principe. Le fini renonçait à ses limites, l'infini en acceptait, et tous deux parvenaient ainsi à se rencontrer, sans s'apercevoir qu'ils n'y avaient réussi qu'en renonçant à être eux-mêmes.[1112] » Cousin semble lui-même plus mesuré par la suite sur l'éclectisme, écrivant le 15 juin 1853, dans l'avant-propos de sa première édition *Du Vrai, du Beau & du Bien* : « On s'obstine à représenter l'éclectisme comme la doctrine à laquelle on daigne attacher notre nom. Nous déclarons : l'éclectisme nous est bien cher, sans doute, car il est à nos yeux la lumière de l'histoire de la philosophie, mais le foyer de cette lumière est ailleurs. L'éclectisme est une des applications les plus importantes et les plus utiles de la philosophie que nous professons, mais il n'en est pas le principe.

[1109] VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français, op. cit.,* p. 103.
[1110] *Ibid*.
[1111] SOUVESTRE Émile, *Causerie littéraire sur le XIXe siècle (1800-1850), op. cit*., p. 284.
[1112] *Ibid*., p. 288.

Notre vraie doctrine, notre vrai drapeau est le spiritualisme, cette philosophie aussi solide que généreuse, qui commence avec Socrate et Platon, que l'Évangile a répandue dans le monde, que Descartes a mise sous la forme sévère du génie moderne, qui a été au XVII[e] siècle une des gloires et des forces de la patrie, qui a péri avec grandeur nationale au XVIII[e], et qu'au commencement de celui-ci M. Royer-Collard est venu réhabiliter dans l'enseignement public, pendant que M. Chateaubriand, Mme de Staël, M. Quatremère de Quincy la transportait dans la littérature et dans les arts. On lui donne de bon droit le nom de spiritualisme, parce que son caractère est de subordonner les sens à l'esprit, et de tendre, par tous les moyens que la raison avoue, à élever et à agrandir l'homme. Elle enseigne la spiritualité de l'âme ; la liberté et la responsabilité des actions humaines, l'obligation morale, la vertu désintéressée, la dignité de la justice, la beauté de la charité ; et par delà les limites de ce monde elle montre un Dieu, auteur et type de l'humanité, qui, après l'avoir fait évidemment pour une fin excellente, ne l'abandonnera pas dans le développement mystérieux de sa destinée. [1113]»

Au demeurant, si l'on estime, avec Félix Ravaisson, élève de Cousin, qui pense, selon Henri Bergson, que « l'art est une métaphysique figurée et que la métaphysique est une réflexion sur l'art », et que c'est la même intuition qui se manifeste chez l'artiste et le philosophe[1114], un sculpteur éclectique ne devrait pas chercher à innover, à produire un nouvel art, puisque tous ceux produits antérieurement recèlent déjà une vérité qu'il faut déchiffrer. Il ne lui reste plus qu'à utiliser ces formes, quitte à les mélanger, à en percevoir l'unité, afin de délivrer un message analogue aux œuvres du passé, si l'on considère que l'éclectisme c'est l'unité, la conciliation, la synthèse[1115]. Si on applique le principe

[1113] COUSIN Victor, *Du Vrai, du Bien & du Beau*, 23[e] édition, Didier et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris, 1881, p. III-IV.

[1114] BERGSON Henri, « La vie et l'œuvre de Ravaisson », dans *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, Éditions « Quadrige », 2003 (1[er] éd. 1938), Paris, p. 266.

[1115] *Cf.* SCHNEIDER Ulrich Johannes, « L'éclectisme avant Cousin. La tradition allemande », in Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin, Réédition du n° 18/19 de *Corpus*, revue philosophique, éd. L'Harmattan, Paris, 2016, p. 23. Bien que l'éclectisme philosophie soit remis au goût du jour et développé par Victor Cousin au XIXe siècle, il convient de rappeler que cette doctrine est bien plus ancienne. Elle apparaît en effet pour la première fois dans l'Antiquité grecque, notamment chez Potamon d'Alexandrie, qui crée une secte éclectique, « choisissant ce qui lui plaisait dans les doctrines des autres sectes. » nous dit Diogène Laërce. On trouve le mot également chez Clément d'Alexandrie. L'éclectisme philosophique se retrouve de même chez des auteurs de la Renaissance, chez Leibniz et Diderot et existe de fait chez de nombreux philosophes de Platon à Kant. Dans *L'Encyclopédie*, Diderot brosse une histoire de l'éclectisme antique et présente comme éclectique notamment Origène, Plotin, Porphyre et Jamblique pour ne citer que les plus connus. Au XVIe siècle, l'éclectisme renaît avec Giordano Bruno, Jérôme Cardan, Bacon,

de Cousin à l'éclectisme dans l'art, nous pouvons estimer que Grass est éclectique en cherchant le « juste milieu » afin de ne pas tomber dans les extrêmes et en voulant produire l'union des contraires[1116]. Théodore Jouffroy écrit également, dans le *Globe* en 1825, que cet esprit nouveau qu'est l'éclectisme considère « que toute opinion est nécessairement vraie et nécessairement fausse ; de là, ce triage de ce qu'il y a de vrai dans chacune ; de là, cette tolérance universelle ; de là, cet esprit historique, conciliant, étendu, qui sort de chez lui, visite les croyances de tous les pays et de tous les âges, s'arrange en tout lieux, comprend toutes les langues, admet comme observation tous les systèmes, glane partout sans se fixer nulle part, parce que la vérité est partout un peu, mais toute, en aucun pays, en aucun temps, chez aucun homme[1117] ». Il ajoute également que « cet esprit nouveau, introduit dans la critique, est destiné à concilier le romantique et le classique, comme deux point de vue différents du beau réel.[1118] » C'est précisément ce que Grass cherche à produire avec son art. Jean-Philibert Damiron, dans son introduction à son *Essai sur l'histoire de la philosophie* écrit pour sa part : « Quant à l'art, il serait tout prêt [l'*éclectisme*] à le fonder sur le spiritualisme, à lui donner pour objet le beau, vu dans son essence, dans la force,

---

Thomas Campanella, Thomas Hobbes, Descartes, Malebranche… À cette liste de Diderot nous pouvons ajouter Marsile Ficin, Paracelse, Huet, Juste Lipse…, que Diderot désigne comme syncrétistes, dissociant ce terme d'éclectisme. Cependant, c'est à l'école d'Alexandrie que l'éclectisme est le plus frappant. Cette école néo-platonicienne dont l'unité « c'est la volonté commune de rassembler dans une doctrine organique l'ensemble de la sagesse et du savoir du monde ». Enfin, l'éclectisme médical antique est également tout à fait prégnant. Celui-ci refuse de céder à un seul système avec la volonté de chercher « en toute doctrine ce qu'elle peut avoir d'efficace. » Il s'agit, comme Esculape (Asclépios), de rapprocher la médecine humaine faite d'observation de la médecine divine. Ainsi, Hippocrate, suivi de Galien, élabore l'*humorisme*, « la santé consistant dans le juste rapport de ces humeurs, la maladie dans leur déséquilibre. », *cf*. BILLARD Jacques, *L'éclectisme*, éd. Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, Paris, 1997, p. 5-24.

[1116] Cela fait cependant de lui également un sculpteur romantique (Voir par exemple BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, *essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Librairie José Corti, Paris, 1991,(2e éd. 2006), p. 85-99, MARGANTIN Laurent, *Novalis ou l'écriture romantique*, éd. Belin, 2012, p. 90-91, 105, 124, 152-156…, et « La Beauté romantique », in *Histoire de la Beauté*, ECO Umberto (dir.), traduit de l'italien par Bouzaher Myriam, traduction du latin et du grec par Rosso François, éd. Flammarion, 2010, p. 299.), suivant la constante du romantisme qui désir la fusion de la théorie et la pratique (WAT Pierre, *Naissance de l'art romantique*, *peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, éd. Champs art, Flammarion, Paris, 1998, 2012, p. 28), et pour qui « l'art est "sérieux" car il opère la synthèse mystique des connaissances scientifiques et de l'appréhension de la divinité au sein de la nature » (*Ibid.,* p. 31-32.). Le romantisme, nous dit Alain Vaillant, est en effet « obsédé par la synthèse de l'esprit et du corps, de l'intelligible et du sensible », *cf*. VAILLANT Alain, « Le rire moderne », in *La vie intellectuelle en France. 1. Des lendemains de la Révolution à 1914*, CHARLE Christophe et JEANPIERRE Laurent (dir.), Éditions du Seuil, Paris, 2016, p. 313.).

[1117] *Cf*. JOUFFROY Théodore, *Mélanges philosophiques*, présentation DUMONT Jean-Paul, éd. Ressources, Paris – Genève, 1979, p. 397.

[1118] *Ibid*., p. 398.

dans l'esprit ; mais il tiendrait en même temps à ne pas le mêler de mysticisme, à le rendre clair et intelligible, à lui laisser l'idéal sans lui ôter la raison. La poésie du catholicisme lui semblerait vrai au fond, profonde et religieuse ; mais il lui trouverait trop de penchant à la foi, trop de dédain à la lumière, trop de négligence pour les formes ; toutes aux choses du dedans, toutes inspirée de révélation, métaphysique et obscure, il lui proposerait de tempérer les vues intimes par les images, la religion par les idées, le sentiment par la sensation. Elle en serait moins lyrique, elle aurait moins d'hymnes et de cantiques, elle aurait moins de méditation ; mais elle serait mieux dans la nature, elle entendrait mieux l'expression ; plus touchée des symboles, et plus sensible aux figures, elle ne s'écrierait pas seulement, elle peindrait et décrirait, et, propre à plus d'un genre, rien n'empêcherait qu'à la fois spiritualiste et matérialiste, pleine de l'âme et du monde, prenant les choses telles qu'elles sont, elle ne fit servir la forme à rendre la pensée, et la pensée à animer, à vivifier la forme. Admirable alliance du visible et de l'invisible, d'où sortiraient naturellement des compositions dans lesquelles l'esprit ne paraîtrait pas nu, subtil, vague et abstrait, ni la matière morte, vide de son sens et inexpressive, mais qui offrirait le tableau de ce qui se voit de toute part dans l'homme comme dans l'animal, sur la terre comme dans les cieux, c'est-à-dire l'harmonie de la force et de la matière, du principe actif et de son sujet, de la vie et de ses organes ; la poésie catholique, exclusivement catholique, n'aurait de l'art qu'une partie, la meilleure il est vrai, mais elle n'en serait pas moins défectueuse ; il lui manquerait le monde visible ; en passant à l'éclectisme, en y passant avec génie, elle garderait tout ce qu'elle a, et acquerrait tout ce qu'elle n'a pas ; elle serait plus près de la perfection[1119]. » Enfin, au sujet de *l'Éclectisme dans l'art*, Eugène Delacroix note dans son *Journal* : « ce mot pédant introduit dans la langue par des philosophes de ce siècle s'applique assez bien aux tentatives modérées de certaines écoles. On pourrait dire que l'*éclectisme* est la bannière française par excellence dans les arts du dessin et dans la musique. Les Allemands et les Italiens ont eu dans leurs arts des qualités tranchées dont les unes sont souvent antipathiques aux autres : les Français semblent avoir cherché de tout temps à concilier ces extrêmes en atténuant ce qu'ils semblaient avoir de discordant. Aussi leurs ouvrages sont-ils moins frappants. Ils s'adressent à l'esprit

[1119] DAMIRON Jean-Philibert, *Essai sur l'histoire de la philosophie*, préface de Serge Nicolas, Encyclopédie psychologique, éd. L'Harmattan, Paris, 2007, (1er éd. 1828), p. XXVII - XXVIII.

plus qu'au sentiment. Dans la musique, dans la peinture, ils viennent après toutes les autres écoles, apportant à petites doses dans leurs œuvres une somme de qualité qui s'excluent chez les autres, mais qui s'allient chez eux grâce à leur tempérament.[1120] ». L'art de Grass nous semble correspondre à cette définition qui peut expliquer pourquoi il n'est pas « frappant » au premier regard.

En tout état de cause, pour considérer Grass comme « sculpteur spiritualiste du XIX^e^ siècle », il faut rapprocher son art du spiritualisme français du XIX^e^ siècle, dont les grandes figures sont Maine de Biran[1121], Victor Cousin, Félix Ravaisson, Théodore Jouffroy, Étienne Vacherot, Adolphe Garnier, Émile Boutroux [1122], et plus tard Henri Bergson[1123] dont la philosophie a influencé de nombreux artistes de son temps (Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, le poète grec Angélos Sikélianos[1124] et son ami l'écrivain Nikos Kazantzakis etc.). Bien que ce spiritualisme s'oppose au matérialisme, nous pouvons trouver dans le premier la

[1120] DELACROIX Eugène, *Journal*, Paris, 25 janvier 1857.

[1121] La doctrine spiritualiste de Maine de Biran se faisait jour dans un cercle philosophique assez étroit, une petite société dont il était le président. Les habitués de ce cercle philosophique étaient Royer-Collard, Georges et Frédéric Cuvier, Ampère, Thurot, Guizot et vers la fin Cousin, *cf.* VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français*, *op. cit.*, p. 24. « C'est M. Cousin, nous dit Paul Janet, qui a fait pour Biran ce qu'il a fait pour Schelling et Hegel, ce qu'il a fait pour Abélard, pour Plotin et pour Proclus, c'est-à-dire qui a mis en circulation son nom et ses œuvres, et qui lui a communiqué le premier quelque chose de cet éclat qu'il prêtait à tout ce qu'il touchait… », *cf.* JANET Paul, « Le spiritualisme français au XIXe siècle », in *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1868, seconde période, vol. 75, n° 2, p. 354.

[1122] Le spiritualisme français n'émane pas uniquement de ces grands philosophes. La restauration de l'esprit faisant face au matérialisme, au XIXe siècle, est également présente chez des personnages comme Chateaubriand, Joseph de Maistre, Bonald, Benjamin Constant, François Guizot (acteur principal de la doctrine politique du « juste milieu »), Tocqueville, Lamennais, Ballanche, Lacordaire, Vigny, Quinet, Michelet, (*cf.* VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français*, *op. cit*., p. 39-86, 147, 518-536.) et probablement Didron, Vitet, Lassus, Balzac, Nerval et Hugo qui écrit notamment : « Une religion spiritualiste, supplantant le paganisme matériel et extérieur, se glisse au cœur de la société antique, la tue, et dans ce cadavre d'une civilisation décrépite dépose le germe de la civilisation moderne. Cette religion est complète, parce qu'elle est vraie ; entre son dogme et son culte, elle scelle profondément la morale. Et d'abord, pour première vérité, elle enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle ; l'une de la terre, l'autre du ciel. », Cité dans VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français*, *op. cit*., p. 138.

[1123] Nous savons en outre qu'il existe certaines affinités entre la pensée de Bergson et celle de Cousin, *cf.* ÉTIENNE Jacques, « Bulletin bergsonien », in *Revue Philosophique de Louvain*, quatrièeme série, Tome 89, n° 84, p. 643.

[1124] Nous savons également que Sikélianos, à l'instar d'Édouard Schuré avec qui il a communiqué, et pensons-nous également comme Philippe Grass, « a réalisé en lui la fusion totale des mythes antiques et de la religion chrétienne, nous dit Renée Jacquin, ou, mieux, [il a] atteint l'unité divine - qui peut être aussi bien l'unité héraclitéenne des contraires que l'unité orphique ». *Cf.* SIKÉLIANOS Anghélos, *Une voix orphique*, choix de poèmes traduits du grec moderne et présenté par Jacquin Renée, éd. Orphée, La Différence, 1990, p. 10. En nous référant à Sikélianos, nous en profitons pour rendre un hommage à son ami intime, acteur et journaliste grec, Dionysios Devaris (*Διονύσιος Δεβαρις*) (1883-1855) – oncle du grand-père de l'auteur de cette thèse qui porte le même nom – originaire comme lui de Leukade (Lefkada) dans les îles ioniennes.

possibilité d'un accord entre les deux tendances qui s'opposent, comme Raphaël les présente dans l'*École d'Athènes,* c'est-à-dire une recherche évidente d'harmonisation des contraires (*cf*. partie sur Erwin). Dans son essai, *Projet de conciliation entre les divers systèmes des philosophes sur la génération des idées*, Maine de Biran cherche à exposer les moyens conciliateurs entre les deux grands courants philosophiques opposés, et les principes sur lesquels se fonder pour y parvenir[1125]. Cependant, pour saisir les fondements de la philosophie spiritualiste, nous allons ici nous référer principalement à Félix Ravaisson[1126], qui est probablement l'une des figures les plus marquantes de ce courant philosophique au XIX[e] siècle et de la réhabilitation de la métaphysique. Ravaisson est par ailleurs un artiste, et Ingres lui aurait dit « vous avez le charme »[1127], à propos des dessins qu'il expose au Salon sous le nom de Laché (ou Lacher). Il incarne donc parfaitement l'alliance de la pratique et de la théorie. En outre, agrégé de philosophie, il laisse une œuvre philosophique assez importante, tout en assurant de hautes fonctions publiques. Il devient en effet inspecteur général des bibliothèques de France en 1839, inspecteur général de l'instruction publique en 1849, inspecteur général de l'enseignement supérieur en 1852, puis conservateur des antiquités et de la sculpture moderne au Musée du Louvre de 1870 à 1887[1128].

[1125] MAINE DE BIRAN, *Œuvres choisies*, avec une introduction par GOUHIER Henri, professeur à la Faculté des lettres de Lille, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1942, p. 90-101.

[1126] Nous ne savons pas si Grass a pu côtoyer Ravaisson à Paris, mais il a certainement pu le rencontrer, comme de nombreux autres artistes, aux Salons ou au Louvre, ou du moins à pu entendre parler de lui et de sa philosophie, et peut-être le lire. Nous savons, cependant, que le peintre d'origine sundgauvienne, Jean-Jacques Henner (1829-1905) le fréquentait avec son cercle d'amis à Paris, et qu'il a réalisé un très beau portrait de Ravaisson en 1892. Il ne semble pas que Henner et Grass, qui devaient se connaître, se soient particulièrement fréquentés. Ils ont dû pourtant se rencontrer à Strasbourg et à Paris, Henner ayant son atelier à proximité de celui de Grass, à Paris, au n° 54 rue de Vaugirard, en 1854, et au n° 32 rue de Vaugirard en 1855. Cf. MARCLE Céline, « "Quand on est né artiste et qu'on a le caractère assez ferme, on le devient d'une manière ou d'une autre" », dans *Jean-Jacques Henner (1829-1905), la chaire et l'idéal*, Catalogue d'exposition, Éditions des musées de Strasbourg, 2021, p. 25. Pour le portrait de Ravaisson, voir la notice de DOMINIQUE Jacquot, « Portrait de Félix Ravaisson-Mollien », dans *ibid*., p. 128. On observera, pour finir, qu'Henner s'est formé dans l'atelier de Gabriel-Christophe Guérin à Strasbourg et que Grass ne semble *a priori* pas avoir été proche de ce peintre et de ses élèves. Peut-être parce que Guérin était trop proche d'André Friedrich, principal concurrent de Grass à Strasbourg ?

[1127] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. Une généalogie du spiritualisme français*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1997 (2[e] éd.), p. 78.

[1128] MEKOUAR Mouna, « Étudier ou rêver l'antique. Félix Ravaisson et la reproduction de la statuaire antique », *Images Re-vues* [en ligne], 1 | 2005, document 6, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 30 janvier 2021, p. 2, et WALTER Christine, notice sur Ravaisson Mollien Félix (1813-1900), https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/ravaisson-felix.html

De surcroît, Ravaisson qui se rapproche de la métaphysique néoplatonicienne[1129], comme tous les cousiniens[1130], notamment celle de Plotin, selon Pierre Hadot[1131], n'est-il pas en même temps le grand spécialiste d'Aristote en France au XIX^{e} siècle[1132] ? N'a-t-il pas su remettre sa pensée au goût du jour, en s'appropriant sa métaphysique, revue par le néoplatonisme[1133], tout en faisant le lien avec la doctrine chrétienne[1134] ? Ainsi, même si la volonté d'allier les contraires de Grass aurait pu s'attacher à allier également le spiritualisme et le matérialisme, il nous semble qu'étant qualifié de sculpteur spiritualiste et éclectique, il a pu très bien s'efforcer de produire une synthèse entre les principes opposés. Nous savons que Ravaisson privilégie justement l'approche synthétique par rapport l'analytique, affirmant que, « d'après un grand philosophe », « La poésie, est une chose plus sérieuse et plus philosophique que l'histoire ; car la poésie dit plutôt le général, et l'histoire les choses particulières […] L'art n'est donc pas toujours comme l'histoire une simple reproduction des types même que la réalité nous présente. Il retranche, il rapproche. Mais ce qu'il retranche ce sont les accidents qui troublent l'expression de la pensée, de l'intention de la nature ; ce qu'il rapproche, c'est ce que des accidents ont séparé et qu'il est dans l'esprit de la nature de réunir.

[1129] *Cf.* JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.*, p. 183-185.

[1130] On lisait à propos des cousiniens, dans *Le Globe* en 1824 : « Le parti spiritualiste s'élève rapidement et sera probablement dans deux ou trois ans le parti régnant. […] Le jeune écrivain qui débute dans la carrière et qui veut être considéré à Paris, et peut-être acquérir un peu de gloire, doit porter aux nues Platon, Proclus, Kant, Schelling, etc., etc., dénigrer Condillac et Canabis, et essayer de faire insérer ses articles dans *LeGlobe* ». Dans un autre article du *Globe*, publié la même année, il est encore précisé que « ce sont des sectateurs fanatique de la philosophie spiritualiste de Platon. », *Cf.* VERMEREN Patrice, « Les têtes rondes du *Globe* et la nouvelle philosophie de Paris. (Jouffroy et Damiron) », in *Romantisme*, 1995, n° 88, *De Cousin et Renouvier une philosophie française*, p. 23.

[1131] HADOT Pierre, *Plotin ou la simplicité du regard*, éd. Gallimard, 1997, p. 78-79.

[1132] *Cf.* AUBENQUE Pierre, « Ravaisson interprète d'Aristote », dans *Aristote au XIXe siècle*, (collectif), THOUARD Denis (éd.), Les Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2004, p. 157-170, LINDEN Jean-Ivar, « Fin, finitude et désir infini. Remarques sur l'aristotélisme de Ravaisson », *ibid.,* p. 171-190, et CONTINI Annamaria, « Ravaisson lecteur d'Aristote : esthétique et connaissance du vivant », *ibid..,* p. 191-208.

[1133] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.*, p. 185.

[1134] Ravaisson écrit par exemple : « C'est le vase où il verse la plénitude de sa divinité, c'est le temple ou il habite, c'est la gloire où plus exactement le nimbe glorieux de lumière dans lequel il s'éprend. Enfin c'est l'épouse qu'il est venu féconder et s'unir à jamais. Vase, temple, gloire, corps, épouse : idées et métaphores synonymes dans l'antique théologie chrétienne comme dans la Kabbale et dans Philon, parce qu'elles sont synonymes dans les plus antiques monuments et en quelque sorte dans le premier mot et la première pensée de l'Hébraïsme. Mais c'est au christianisme qu'il était réservé de ramener à son principe le plus profond, dans l'idée de l'Amour, conçu comme l'essence et comme le principe d'action de la divinité, la pensée du rapport et de l'union mystique des êtres », *cf.* RAVAISSON Félix, *Essai sur la métaphysique d'Aristote*. Fragment du T. II (Hellénisme – Judaïsme – Christianisme), textes établis par Charles Devivaise, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1953, p. 40-41.

Comme le savant, en présence des monuments du passé, cherche à les restituer tels que les avaient conçus leur auteur ; de même, en modifiant les types que la réalités nous présente, l'art ne fait autre chose que dégager les obstacles qui l'empêchaient de se faire jour, l'esprit de la nature, et, pour mieux dire encore, l'esprit divin dont elle procède.[1135] » Ailleurs, Félix Ravaisson, qui s'insurge contre la méthode de Pestalozzi pour apprendre le dessin, méthode fondée sur la géométrie, réduisant les contours chez le vivant à des lignes droites ou circulaires, écrit : « C'était surtout ne considérer que des détails, sans acception de l'ensemble, ni du principe.

Or c'est la considération de l'ensemble et du principe qui fait l'art. Aussi voit-on ceux qui appliquent la prétendue méthode de Pestalozzi recourir, pour établir l'ensemble, à un moyen mécanique de mise au point qui laisse sans emploi le jugement dans lequel consiste, disait Michel Ange, tout le dessin ; et le laisser sans emploi, c'est faire qu'il s'oblitère irrémédiablement.

Pour exécuter avec plus de facilité et d'exactitude un ouvrage déterminé, a écrit Léonard de Vinci, on peut recourir à des moyens mécaniques de mesure. Mais ceux qui s'en servent dans le cours de leur apprentissage sont les destructeurs de leur propre génie[1136]. […]. La seule méthode par laquelle on puisse apprendre l'art est celle par laquelle on l'exerce et à laquelle se réduit pour l'essentiel, on l'a vu, celle même de la science : partir du simple, c'est-à-dire non du détail qui n'existe dans un organisme que par la fin à laquelle il sert, mais de la fin. Il faut, dit Horace et disent avec lui tous les maîtres, poser d'abord le tout. Le posant, ajoute-t-il, il faut plus encore chercher à y saisir le principe simple dont il est l'effet et l'expression.

La méthode suivie et recommandée par tous les maîtres de l'art, c'est de poser tout d'abord l'ensemble en cherchant, de plus, le principe, puis de descendre graduellement par une division progressive, de l'ensemble aux détails, sans perdre de vue un seul instant l'unité de l'ensemble. De ce travail où l'unité et la pluralité vont de compagnie le résultat est de pénétrer le sentiment intime de ce qu'est

[1135] RAVAISSON Félix, *L'art et les mystères grecs*, Éditions de L'Herme, Paris, 1985, p. 33.

[1136] Cette notion essentielle de Léonard de Vinci est également relevée par Robert Klein, qui précise qu'un procédé mécanique, « même s'il améliore les résultats, un procédé qui dispense le maître d'avoir ou d'exercer son *ingegno* doit être rejeté », *cf.* dans KLEIN Robert, *L'Esthétique de la technè*, *L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, avant propos par Henri Zerner, édition scientifique, transcription du texte et présentation par Jérémie Koering, INHA, 2017, p. 143-144.

l'unité génératrice et de la manière dont elle s'incarne et se distribue dans les différents parties[1137] ». Il s'agit d'une belle démonstration de la façon dont Ravaisson sait appliquer ses principes philosophiques aux méthodes de l'art.

Il insiste également sur le fait qu'il faut chercher, suivant les maîtres de la Grèce antique, ou Léonard de Vinci et Michel-Ange, « les lignes serpentines caractéristiques des mouvements, d'abord, et secondement, des formes. Il cherchera [l'apprenti dessinateur] surtout dans les figures du genre de celles que Léonard appelle divines. Il apprendra de la sorte à voir à sa manière tout en Dieu, comme veulent Descartes et Malebranche et Leibniz »[1138]. Selon le philosophe spiritualiste, l'artiste « de second ordre » qu'est Benvenuto Cellini faisait le contraire, il définissait « d'abord les parties de la figure humaine où l'âme se fait pourtant le plus voir et qui servent le plus à l'expression, partie que la prétendue méthode pestalozzienne ou géométrique réserve pour la fin, à savoir les yeux et la bouche. Michel-Ange encore en faisait une prescription formelle ».

Donc Cellini commence à mécaniser le monde (il applique les techniques et la précision de l'orfèvrerie à la sculpture), et Nicolas Gatteaux qui instaure la mise au point[1139] dans la sculpture poursuit l'avancée technique dans le même sens[1140].

De la sorte, Ravaisson attaque clairement la pratique du dessin linéaire alors enseigné dans les écoles. Il veut « rejeter la géométrie hors de l'univers artistique », en employant le mot « art » à la place de « dessin ». Il explique que l'art de « la géométrie se borne à représenter les choses », en la « rabaissant au

[1137] RAVAISSON Félix, *Testament philosophique et fragments, précédés de la notice lue en 1904 à l'Académie des Sciences morales et politiques, par Henri Bergson*, texte revu et présenté par Charles Devivaise, Boivin et Cie, Éditeurs, Paris, 1983, p. 92-95.

[1138] *Ibid.,* p. 95.

[1139] Le sculpteur-médailleur français Nicolas Gatteaux (1751-1832) élabore une sorte de pantographe utile à la copie des sculptures à partir d'un modèle tridimensionnel à échelle 1/1. Cette *mise au point* est améliorée par le sculpteur italien Antonio Canova (1757-1822). *Cf.* Collectif, « La sculpture. Méthode et vocabulaire », in CHASTEL André et THIRION Jacques (dir.), *Collection principe d'analyse scientifique*, Paris imprimerie nationale M CM LXXVIII, Paris, 1978, p. 170-193.

[1140] On trouve déjà l'idée de procédé mécanique en germe dans *De sculptura* chez Alberti, *cf.* ALBERTI Léon Battista, *La Statue, suivi de La Vie de L. B. Alberti par lui-même*, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure – musée du quai Branly, Paris, 2011, p. 63-90. Sur le sujet ou pourra voir WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ?, op. cit.*, p. 82-91, et également BARBILLON Claire, *Les canons du corps humain au XIXe siècle, l'art et la règle*, éd. Odile Jacob, Paris, 2004, p. 31-34.

rang d'opération mécanique et de procédé matériel », alors « que l'art en exprime le caractère et permet l'invention »[1141].

En 1850, Eugène Delacroix, critique également cette approche du dessin par les parties, les détails, au détriment du tout harmonieux : « Qui ne se rappelle ces pages de nez, d'oreilles et d'yeux qui ont affligé notre enfance ? Ces yeux partagés méthodiquement, en trois parties égales, dont le milieu était occupé par la prunelle figurée dans un cercle ; cet ovale inévitable qui était le point de départ du dessin de tête, laquelle n'est ni ovale ni ronde, comme chacun le sait ; enfin, toutes ces parties du corps humain, copiées sans fin, et toujours séparément, dont il fallait à la fin, nouveau Prométhée, construire un homme parfait.[1142] ». Delacroix fait partie d'une Commission créée à la demande du Ministre de l'Instruction publique, M. Fortoul, en 1852, qui doit se charger de réorganiser l'enseignement du dessin. Ravaisson préside cette commission[1143] en tant qu'Inspecteur général de l'Instruction publique. Ses travaux aboutissent à un arrêté en 1853, et à un imposant rapport rédigé par Ravaisson[1144]. Il apparaît toutefois que le philosophe et le peintre ne partagent pas tout à fait la même conception. Ravaisson est critique au sujet des méthodes de dessin de Mme Cavé et d'Alexandre Depuis datant de la première moitié du XIX[e] siècle, alors que Delacroix rend un bel hommage à la méthode de Mme Cavé, dans un article paru en 1850 dans la *Revue des Deux Mondes*[1145]. Cela signifie que Ravaisson a fait prévaloir ses vues plutôt que celles de la Commission[1146]. Par ailleurs, dans son *Journal*, Delacroix « raconte son exaspération lors d'une conférence de Ravaisson au Louvre devant

[1141] D'ENFERT Renaud, *L'Enseignement du dessin en France, figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, éd. Belin, Paris, 2003, p. 174-175.
[1142] DELACROIX Eugène, « De l'enseignement du dessin », dans *Propos esthétiques*, éd. Rumeurs des Ages, La Rochelle, 2004, p. 20, également cité dans D'ENFERT Renaud, *L'Enseignement du dessin en France..., op. cit.,* p. 158. Delacroix écrit également qu' « il n'y a que l'homme qui fasse des choses sans unité. La nature trouve le secret de mettre de l'unité même dans les parties détachées d'un tout. La branche détachée d'un arbre est un petit arbre complet », *cf.* DELACROIX Eugène, *Journal*, 22 mars 1857.
[1143] Cette commission est constituée de Ravaisson, Delacroix, Brongniart, Ingres, Picot, Simart, Belloc, Flandrin, Meissonnier, Jouffroy, Duc et Gustave Pillet, *cf.* MEKOUAR Mouna, « Étudier ou rêver l'antique. Félix Ravaisson et la reproduction de la statuaire antique », *Images Re-vues* [en ligne], 1 | 2005, document 6, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 30 janvier 2021.
[1144] *Ibid*.
[1145] *Cf.* DELACROIX Eugène, « Rapport de M. Delacroix, au Ministre de l'Instruction publique, sur la méthode de Mme Cavé », et « De l'enseignement du dessin », *op. cit*., p. 15-30.
[1146] MEKOUAR Mouna, « Étudier ou rêver l'antique. Félix Ravaisson et la reproduction de la statuaire antique », *op. cit.,* p. 3, 16, note 8.

une "grande réunion d'artistes, de moitié d'artistes, de prêtres et de femmes"[1147] : plaçant Giotto au pinacle, nous dit Janicaud, le conférencier porte une préférence systématique à l'édifiant :"ce sont des idées néo-chrétiennes dans toute leur pureté" s'exclame Delacroix »[1148].

Félix Ravaisson applique dans sa méthode philosophique « l'induction par analogie, sous la direction de l'idée que tout est harmonique »[1149]. Sa méthode est également un « positivisme spiritualiste ». Il oppose en effet sa philosophie négative à la philosophie positive, ce qui le rapproche de Schelling[1150] : « … la première, nous dit-il, se contente de parvenir progressivement et par élimination à concevoir la nature ou l'essence du Principe, alors que la seconde accomplit le saut décisif du Principe à l'Existant. La philosophie négative s'en tient au *quid*, au *was* ; la philosophie positive s'enquiert du *quod*, du *das*, et permet "d'établir un système positif, c'est-à-dire explicatif de la réalité" »[1151]. Cependant, ce qui caractérise également la méthode ravaissonienne est sa « recherche constante de l'harmonie universelle »[1152] et de l'unité de Tout[1153]. Comme Schelling, il a recours à la causalité ou à l'analogie[1154]. Il cherche à « réunir harmoniquement »

[1147] *Un discours sur l'Art et le Beau,* 4 mai 1858.
[1148] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique,…, op. cit.,* p. 116.
[1149] Cité dans *ibid.,* p. 90.
[1150] L'influence de Schelling sur Victor Cousin et Félix Ravaisson est bien connue. Pour approfondir ce sujet, voir par exemple GUIBERT Gaëll, *Félix Ravaisson. D'une philosophie première à la philosophie de la révélation de Schelling*, présentation de fragments inédits, éd. L'Harmattan, Paris, 2006, p. 1-305, et MAUVE Christiane, « Ravaisson, lecteur et interprète de Schelling », in *Romantisme*, n° 88, « De Cousin à Renouvier une philosophie française », 1995, p. 65-74. . En effet, Cousin, qui est influencé par Maine de Biran, à l'instar de Ravaisson, et par Royer-Collard, voyage en Allemagne où il rencontre Hegel à Heidelberg, puis Auguste Schlegel et Madame de Staël. Il est durablement influencé par la métaphysique de Kant, Fichte, Hegel et Schelling. Son élève, Ravaisson, fait également un voyage en Allemagne, où il suit les cours de Schelling à Münich (*cf.* GUIBERT Gaëll, *Félix Ravaisson.., op. cit.,* p.46.). La philosophie de Ravaisson est fortement marquée par celle de Schelling. Sur le lien et les rencontres entre Cousin et Hegel, voir par exemple OLIVIER Alain Patrick, « L'Esthétique inédite : de l'idéologie logique aux enchanteurs d'Afrique », in HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique, cahier de notes inédit de Victor Cousin*, Librairie philosophique J Vrin, Paris 2005, p. 9-51, et MACHEREY Pierre, « Les débuts philosophiques de Victor Cousin », in *Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin*, réédition du n° 18/19 de *Corpus*, revue de philosophie, VERMEREN Patrice (dir.), éd. L'Harmattan, Paris, 2016, p. 29- 49. Enfin, sur la correspondance de Cousin et Schelling, de 1818 à 1845, cf. « Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin », *op., cit*., 2016, p. 199-249.
[1151] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.*, p. 100.
[1152] *Ibid.,* p. 101.
[1153] *Ibid.,* p. 58, 95, 100…
[1154] Précisons ici, comme l'explique Laurent Baridon, que le principe d'analogie, ou plutôt la description analogique, était également appliqué dans le rationalisme médiéval, ou positivisme de Viollet-le-Duc, influencé à la fois par la « culture romantique qui a marqué sa jeunesse », mais

afin de trouver la clef de l'analogie universelle[1155]. Ravaisson emploie donc une méthode synthétique et utilise l'analogie pour dégager le Principe[1156]. Il se rapproche ainsi des romantiques allemands qui cherchent l'unité universelle dans les analogies[1157], estimant que « l'analogie et l'intuition nous conduisent directement à la synthèse. Elle est le même but de l'intelligence romantique, nous dit Marc-Mathieu Münch, et l'analogie et l'intuition en sont les moyens. »[1158]. Victor Hugo écrit, pour sa part, que « le monde visible est la manifestation symbolique du monde immatériel. Il nous éclaire par analogie »[1159]. Enfin, dans la méthode ravaissonienne, on trouve également une volonté d'allier les contraires, qui fait songer à la pensée fondamentale de la dialectique de Hegel[1160], et plus généralement aux romantiques allemands qui veulent fonder une nouvelle philosophie qui doit « concilier toutes les oppositions »[1161]. En effet, comme l'écrit Alexandre Abensour, « Résoudre les contradictions dans une harmonie supérieure : voilà une des définitions les plus constantes de la philosophie de l'art du romantisme allemand. L'artiste était avant tout celui qui faisait voir, qui faisait apparaître la beauté dans un objet sensible. L'œuvre d'art mettait donc en contact des opposés : le sensible et l'idéal, la matière et la forme… Mais la pensée antique

---

aussi par l'anatomie comparée de Cuvier, *cf.* Cf. BARIDON Laurent, « "Voir c'est savoir". Pratique de la description chez Viollet-le-Duc », in *Le texte de l'œuvre d'art : La description*, études réunis par RECHT Roland, Presses Universitaires de Strasbourg, Musée d'Unterlinden, Colmar, 1998, p. 80-86.

[1155] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.,* p. 55, 101.

[1156] *Ibid*., p. 90.

[1157] Sur la recherche de l'unité par analogie chez les romantiques allemands, on pourra se reporter à RAMOS Julie, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich*, Presses Universitaire de Rennes, 2008, p. 94-107. La représentation analogique ou symbolique des choses, présente chez Schelling, trouve sa source de façon générale chez les philosophes allemands, mais également chez Boehme, Swedenborg, Saint-Martin, Fabre d'Olivet etc., et chez les saint-simoniens et fouriéristes, *Cf.* BÉNICHOU Paul, *Le Temps des prophètes*, éd. Gallimard, Paris, 2004 (1er éd. 1977), p. 794. « La fable, c'est-à-dire l'analogie, c'est-à-dire les tropes, la métaphore, l'allégorie, sont installés éternellement et partout dans la nature pour qui sait déchiffrer […]. La langue analogique est la véritable langue de l'art », Voir, « de l'analogie dans l'art », article signé T. T. dans la *Revue française et étrangère*, mai-juin 1838 (t. VI, p. 227), cité dans *ibid*.

[1158] *Cf.* MÜNCH Marc-Mathieu, *La « symbolique » de Friedrich Creuzer*, Association des Publications près les Université de Strasbourg, Fascicule 155, éd. Orphys, Paris, 1995, p. 28.

[1159] HUGO Victor, *Préface Philosophique*, II, 3, dans *OE*., M., t. XII, p. 51, cité dans BÉNICHOU Paul, *Les mages romantiques*, éd. Gallimard, Paris, 1988, p. 321-322..

[1160] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.,* p. 82. Au sujet de la dialectique, en référence à Hegel, Cousin écrit : « Simultanéité actuelle et primitive, et en même temps perpétuelle et discordance du contingent et de l'absolu, du particulier et de l'universel, du fini et de l'infini. La dialectique les met en harmonie ; et là comme partout l'emploi de la science est de lever l'apparente contradiction qui éclate partout et accable l'intelligence. » Cité dans MACHEREY Pierre, « Les débuts philosophiques de Victor Cousin », *op. cit.,* p. 45.

[1161] MÜNCH Marc-Mathieu, *La « symbolique » de Friedrich Creuzer*, *op. cit*., p. 28.

n'est pas celle de la contradiction, pour une raison essentielle : il existe une norme rationnelle, la nature-cosmos, qui contient déjà en elle-même les principes de l'union des contraires (par exemple, chez Platon le monde est produit par la « rencontre » des idées et de la matière). L'œuvre d'art peut donc être conçue comme un microcosme. Le romantisme retiendra cette idée, mais dans le sillage de la déchirure produite par la pensée moderne entre nature-nécessité (les lois physique newtoniennes) et la liberté infinie (héritée de la théologie chrétienne) »[1162]. À cette fin, pour les romantiques allemands (notamment Schelling, Schlegel et Novalis) le mythe est primordial car il est perçu, à l'instar du symbole, comme étant essentiellement langage de synthèse[1163]. Pour Ravaisson, en effet, « l'élément négatif n'est pas l'opposé absolu du positif […] il y a un rapport positif du négatif»[1164]. Il rejoint ainsi Héraclite et Empédocle qui cherchaient déjà à unir les contraires[1165]. On trouve également une « intime correspondance » chez Ravaisson avec l'idée de l'expansion et du retrait de Schelling, dans *Les âges du monde*. Ur ce point, le théosophe Jacob Böhme aurait eu une influence sur les deux philosophes. Ainsi, « si Dieu-Amour est également colère, haine, exclusion, retrait, froideur, c'est que le négatif règne au sein même du positif, c'est que le cœur même du réel est le négatif »[1166]. Au demeurant, Böhme ne peut que plaire aux romantiques épris de la dialectique de l'unité des contraires, sachant que pour lui, écrit Marc-Mathieu Münch, « l'homme participe au combat cosmique entre le bien et le mal »[1167], et que « l'être réside dans une lutte des opposés »[1168]. Cela rejoint Ravaisson, dans *L'Habitude* : « l'ombre même est amie ». Au sujet des romantiques, Albert Béguin écrit : « Ainsi, ce qui était encore chez Fichte pure dialectique, processus de l'esprit humain et de la connaissance, devient chez Schelling et pour les philosophes de la nature, le

[1162] ABENSOUR Alexandre, *La philosophie de l'art*, Éditions Ellipses, 2016, p. 133-134.
[1163] MÜNCH Marc-Mathieu, *La « symbolique » de Friedrich Creuzer*, *op. cit*., p. 29-30.
[1164] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.*, p. 83.
[1165] Empédocle écrit : « tantôt l'Un se reforme, aux dépens du Multiple, tantôt le Multiple apparaît grâce à la division de l'Un et se dissocie en feu, eau, terre et éther… » « Double est donc la naissance des choses périssables, double aussi ce qu'on appelle leur mort : pour toutes choses, le retour à l'unité engendre mais tue, et l'éloignement, en s'accroissant, dissipe et dissout l'existence. Pareil changement ininterrompu n'aura jamais de fin… », *cf.* JACQUEMARD Simonne, *Trois mystiques Grecs, Orphée, Pythagore, Empédocle*, éd. Albin Michel, Paris, 1997, p. 161. Ravaisson pouvait notamment avoir connaissance de l'union des contraires chez Héraclite et Empédocle à partir de PLOTIN, « Sur la descente de l'âme dans le corps », *TRAITÉ* 6 (IV, 8).
[1166] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.*, p. 83.
[1167] MÜNCH Marc-Mathieu, *La « symbolique » de Friedrich Creuzer*, *op. cit*., p. 25.
[1168] *Ibid*.

principe même de la loi du devenir. Le rythme fondamental de la nature est exactement celui du schéma dialectique : toute "polarité", toute lutte de forces antagonistes et complémentaires, qui n'existent que l'une avec l'autre, se résout dans une synthèse supérieure. La réalité nouvelle qui naît ainsi se trouve, à son tour, en relation de polarité avec une autre tendance vitale ; d'où nouvelle synthèse, ou bien, dans la nature, nouvelle espèce plus élevée. À la loi de polarité se joint donc une loi éternelle d'ascension.

Entre tous les couples de tendances qui constituent la vie, une vaste analogie s'établit : au rythme du jour et de la nuit correspondent, sur d'autres plans, les oppositions des sexes, les principes de la pesanteur et de la lumière, de la force et de la matière, etc. mais une grande force parcourt toute la vie cosmique, reliant entre eux, et avec l'ensemble, tous les êtres existants ; cette force, sous l'influence des découvertes magnétiques, on la nomme la *sympathie* »[1169].

On voit donc bien que les romantiques, à l'instar de Ravaisson, emploient l'idée de l'analogie.

Selon Ravaisson, le « jugement synthétique par lequel nous remontons à la cause première – à la foi efficiente et finale – s'opère "en présence des être organisés, et *mieux encore* en présence des êtres intelligents et moraux" »[1170]. Nous verrons que Grass cherche également à produire, par son art, l'unité dans le Tout que Goethe a perçu dans la cathédrale de Strasbourg[1171], à trouver la synthèse supérieure entre les polarités antagonistes, ce qui le rapproche comme Ravaisson de Schelling et du romantisme en général. En effet, Béguin écrit encore : « Ici s'insèrent, dans cette philosophie, les médiations sur l'Unité primordiale et la multiplicité des êtres séparés, par lesquels doit s'expliquer l'état actuel de la nature et de l'humanité »[1172]. Il poursuit : « La perception de l'unité est une prémisse que les romantiques appliquent au monde extérieur, mais qui a sa source dans une expérience toute intérieure est proprement religieuse : ce point de départ est celui des mystiques de tous les temps et de toutes les écoles, pour qui la donnée

[1169] BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, *essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Librairie José Corti, Paris, 1991,(2e éd. 2006), p. 93.
[1170] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.*, p. 61.
[1171] GOETHE Johann Wolfgang, *Écrits sur l'art*, introduction de TODOROV Tzvetan, traduction et notes de SCHAEFFER Jean-Marie, éd. Flammarion, Paris, p. 79-85.
[1172] BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, *essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, *op. cit*., p. 92.

primitive est l'unité divine, d'où ils se sentent exclus et où ils aspirent à rentrer par la voie de l'*union* mystique. Les penseurs romantiques, qui sont les élèves à la fois des naturalistes et des mystiques, chercheront à expliquer le processus même du devenir cosmique comme la voie du retour à l'unité perdue, et ils recourront, pour y parvenir, à des mythes qui tous s'inspirent de l'idée de chute.
L'existence séparée est un mal : il faut qu'elle ait sa source dans une erreur, dans un péché, qui a détruit l'harmonie première »[1173]. Les romantiques sont donc à la recherche de l'unité cosmique, ce que l'on retrouve chez les spiritualistes français du XIX[e] siècle, ainsi que chez les théosophes comme Böhme, Swedenborg et Louis-Claude de Saint-Martin, et dans une certaine franc-maçonnerie fortement influencée par ces derniers, à la suite des mystiques chrétiens. Notons que les loges maçonniques comptent parmi leurs membres de nombreuses personnalités qui ont marqué le romantisme allemand et français.

Schelling affirme en outre que « Dieu est la cause immédiate de tout art »[1174]. Il conçoit également que la beauté est expressive de la diversité des dieux grecs, dont elle saisit l'unité. « L'art possède ainsi des *formes* isolées, closes, mais il possède en chacune la divinité tout entière »[1175]. Cependant, comme Victor Hugo plus tard, Schelling définit le christianisme comme le centre spirituel de l'art moderne : « La *matière* de la mythologie grecque était la nature, l'intuition général de l'univers comme nature, la *matière* de la mythologie chrétienne fut l'intuition générale de l'univers comme histoire, comme le monde de la Providence »[1176].

Pour ce qui est du spiritualisme français, il est en réalité un courant philosophique né en France à la fin du XVIII[e] siècle. Il a la particularité de présenter l'esprit comme étant une réalité indépendante de la matière. Comme l'écrit Bergson au sujet de Ravaisson, dans « La vie et l'œuvre de Ravaisson », « il distinguait deux manières de philosopher. La première procède par analyse ; elle résout les choses en leurs éléments inertes ; de simplifications en simplifications elle va à ce qu'il y

[1173] *Ibid*.
[1174] SCHELLING, *Philosophie de l'art*, cité dans ABENSOUR Alexandre, *La philosophie de l'art*, Éditions Ellipses, 2016, p. 130.
[1175] Cité dans ABENSOUR Alexandre, *La philosophie de l'art*, *op. cit.,* p. 131.
[1176] SCHELLING, *Philosophie de l'art*, cité dans *ibid*.

a de plus abstrait et de plus vide. Peu importe d'ailleurs que ce travail d'abstraction soit effectué par un physicien qu'on appellera mécaniste ou par un logicien qui se dira idéaliste : dans les deux cas, c'est du matérialisme. L'autre méthode ne tient pas seulement compte des éléments, mais de leur ordre, de leur entente entre eux et de leur direction commune. Elle n'explique plus le vivant par le mort, mais, voyant partout la vie, c'est par leur aspiration à une forme de vie plus haute qu'elle définit les formes les plus élémentaires. Elle ne ramène plus le supérieur à l'inférieur, mais, au contraire, l'inférieur au supérieur. C'est, au sens propre du mot, le spiritualisme[1177]. »

Le spiritualisme est donc situé à l'opposé d'un positivisme d'Auguste Comte, même si celui-ci, au fil des années, isole de plus en plus les manifestations de la vie des faits physiques et chimiques[1178]. Alors que la méthode analytique prend en compte uniquement les phénomènes matériels, les détails et le particulier, la méthode synthétique s'attache à la cause, la finalité, l'universelle harmonie, le principe, le Tout.

En outre, selon Bergson, toute la philosophie de Ravaisson, qui prend toujours pour exemple Aristote et Léonard de Vinci, « dérive de cette idée que l'art est une métaphysique figurée, que la métaphysique est une réflexion sur l'art, et que c'est la même intuition, diversement utilisée, qui fait le philosophe profond et le grand artiste[1179]. » On l'aura compris, c'est également l'intuition qui est prépondérante chez les spiritualistes. La méthode employée est, comme nous l'avons vu, la méthode synthétique, c'est-à-dire l'inférieur expliqué par le supérieur, alors que la

[1177] BERGSON Henri, « La vie et l'œuvre de Ravaisson », dans *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, Éditions « Quadrige », 2003 (1er éd. 1938), Paris, p. 273.
[1178] RAVAISSON Félix, *La philosophie en France au XIXe siècle, 1864, suivi du Rapport sur le prix V. Cousin*, Librairie Hachette et Cie, (4e éd.), Paris, 1884, p. 74, 80-81, BERGSON Henri, « La vie et l'œuvre de Ravaisson », *op. cit*., p. 274, et JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. Une généalogie du spiritualisme français*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1997 (2e éd.), p. 60. « "Dans les sciences des choses inorganiques, disait-il encore (A. Comte), on procède par déduction des détails au tout ; dans les sciences des êtres organisés, c'est de l'ensemble que se tire, par déduction, la vrai connaissance des parties". De plus, d'accord maintenant avec Platon, Aristote, Leibniz, il déclarait que, l'ensemble étant le résultat et l'expression d'une certaine unité, à laquelle tout concourt et se coordonne et qui est le but où tout marche, c'est dans cette unité, c'est dans le but, c'est dans la fin ou cause finale qu'est le secret de l'organisme », *cf.* RAVAISSON Félix, *La philosophie en France au XIXe siècle,…, op. cit.,* p. 81.
[1179] BERGSON Henri, « La vie et l'œuvre de Ravaisson », *op. cit*., p. 266. Ainsi, Ravaisson nous semble rejoindre Pierre Leroux qui rapproche le philosophe de l'artiste dans sa théorie de la composition *sensation-sentiment-connaissance*.

science qui s'attache à la connaissance de la matière procède à l'inverse, expliquant le supérieur par l'inférieur[1180]. La cause efficiente et la cause finale sont prépondérantes dans l'explication des phénomènes. C'est également le rejet d'erreurs extrêmes et la place au juste milieu qui caractérise la philosophie de Ravaisson et de son « disciple » Bergson[1181].

L'écrivain spiritualiste, catholique et esthéticien Adolphe Mazure (1799-1870), publie en 1833 dans *La France littéraire*, un article sur « L'influence du spiritualisme sur le génie littéraire ». Il écrit : « C'est une douce est consolante pensée que celle qui, se confiant dans les triomphes de la pensée spiritualiste, et dans son alliance avec la religion du Christ, de plus en plus ramenée à la pureté de son berceau, espère un jour lointain, le jour d'une république universelle dans laquelle il n'y aura plus qu'un seul peuple et un seul pasteur.[1182] » Les spiritualistes que sont Adolphe Mazure et Théodore Jouffroy se rejoignent dans l'idée que l'art a toujours été spiritualiste. Paul Bénichou résume : « Le beau, étant l'idée divine signifiée par les objets sensibles, a toujours attesté la vérité du spiritualisme ; la poésie et l'art ont toujours interprété, et refait au niveau humain, l'œuvre divine[1183]. » Notons que Jouffroy, qui s'interroge « sur le Beau, sur le Bien et sur la destinée »[1184] veut réconcilier également deux aspects antagonistes, comme les autres philosophes spiritualistes, c'est-à-dire faire la synthèse de la foi et du scepticisme[1185].

Jean-Louis Vieillard-Baron définit le spiritualisme d'après un certain nombre de critères : 1. le premier critère, dit-il, vise à la *transcendance* ; 2. Le second est la

[1180] Voir par exemple JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.*, p. 142. Cette définition de l'analyse et de la synthèse de Ravaisson rejoint celle de Novalis à la suite du disciple de Leibniz, Johann Heinrich Lambert (1728-1777). Ce dernier est l'auteur d'un livre paru en deux volumes en 1764, intitulé *Nouvel Organon*. Selon Laurent Margantin : « Lambert appelle *analyse* la démarche qui consiste à décomposer les concepts complexes en notions simples. Et il appelle *synthèse* l'action inverse, c'est-à-dire construire des concepts complexes à partir des notions simples, en écartant les combinaisons qui comportent une contradiction. », *cf*. MARGANTIN Laurent, *Novalis ou l'écriture romantique*, éd. Belin, 2012, p. 124.
[1181] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.*, p. 129.
[1182] Cité dans VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français*, *op. cit*., p. 138.
[1183] BENICHOU Paul, *Le Temps des Prophètes, Romantisme français I*, p. 499, cité dans VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *op. cit*., p. 139.
[1184] *Cf*. JOUFFROY, *Mélanges philosophiques*, *op. cit*., p. IX.
[1185] *Ibid.,* p. V-VI.

compréhension métaphysique de l'esprit ; 3. Le troisième est l'importance accordée à la *liberté spirituelle* ; 4. La quatrième est la *notion d'âme*[1186].

Vieillard-Baron voit en outre un triangle sotériologique entre le Romantisme, le spiritualisme et le catholicisme, avec le sacre du Poète-Penseur suivant une doctrine du salut. Cependant, même si Romantisme, spiritualisme et catholicisme convergent dans ce sens, peu de spiritualistes étaient romantiques et catholiques convaincus, et *vice versa*[1187].

En revanche, le fait que Grass est un « sculpteur spiritualiste » de son temps justifie certainement le principe de restauration qu'il applique pour les statues de la cathédrale. Il n'aurait certainement pas été en accord avec les principes de restaurations de ses successeurs auxquels les architectes allemands imposent les pastiches du gothique. Son élève, sculpteur praticien et successeur au poste de statuaire de la cathédrale, Louis Stienne, digne héritier du maître, n'a d'ailleurs pas voulu s'adapter aux nouvelles exigences qui déprécient son art. En somme, nous verrons que le principe de restauration de Grass, influencé par une pensée spiritualiste, se caractérise par la fusion des principes opposés, l'harmonisation des contraires, l'idéalisation et l'amélioration des formes du gothique et par l'harmonie de style.

Ce principe nous semble manifester également une recherche de l'Un, qui le rapproche une fois de plus des romantiques allemands. La passion de l'Un est en effet primordiale chez ces derniers, qui devinent aux travers des innombrables correspondances observées dans toute la nature, sous des aspects changeants, la « maille suprême […] qui ne pouvait qu'être lointaine et mystérieuse et divine. C'était Dieu, ou l'Absolu, ou l'Un. [1188]». Or la clé de voûte des correspondances est l'analogie. « Par analogie, écrit Julie Ramos, est rapproché et relié ce qui est séparé, ou semble l'être [1189]». L'Un est au centre des philosophies de Schelling et de Fichte principalement, et légitime sans doute l'intérêt des romantiques pour

[1186] VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français, op. cit*., p. 32-34.
[1187] *Ibid.,* p.131-141.
[1188] MÜNCH Marc-Mathieu, *La « symbolique » de Friedrich Creuzer*, *op. cit*., p. 37.
[1189] RAMOS Julie, *Nostalgie de l'unité…, op. cit.*, p. 94.

Spinoza et pour Plotin. L'*Ennéade* est notamment éditée par Creuzer à cette époque[1190].

« Tout se noue dans notre âme, écrit Novalis, de la façon la plus originale, la plus plaisante et la plus vivante. Les choses les plus étrangères se rencontrent par l'effet d'Un lieu, d'Un temps, *d'Une analogie bizarre, d'une erreur, ou même du hasard.* Ainsi naissent de merveilleuses unités, des associations singulières – et l'Un se souvient de tout – devient le signe de Beaucoup, et lui-même défini est appelé par beaucoup de choses. La raison et l'imagination s'unissent le plus étonnamment à travers le temps et l'espace, et l'on peut dire que chaque pensée, chaque manifestation de notre âme est la plus individuelle des membres d'un tout absolument original.[1191] » Cette quête de l'Un se trouve également dans les théories de Swedenborg, qui exprime par exemple l'idée que l'univers matériel est une émanation sensible du divin et qu'il constitue le reflet de l'univers surnaturel ; que l'esprit humain doit s'élever du monde matériel à l'acquisition des réalités spirituelles par des analogies (« arcanes célestes »)[1192]. À sa suite, Louis Claude de Saint-Martin et Joseph de Maistre, en France, affirment, comme le précise Michel Brix, « que le monde sensible constitue une figure analogique de l'Être suprême »[1193]. Celui-ci ajoute, parmi quelques exemples, que « Victor Hugo est, par excellence, le poète des analogies terre-Ciel »[1194], et que « le trait majeur de la poétique hugolienne réside dans cet effort pour s'élever jusqu'à l'Être éternel, qui se laisse progressivement appréhender à travers les formes du divin recueillies dans la création »[1195]. De même, Charles Fourier est en quête d'une harmonie universelle, et il estime que « la beauté et l'harmonie sont virtuellement synonymes »[1196]. Il voit dans l' « attraction passionnée » le principe unificateur du

[1190] MÜNCH Marc-Mathieu, *La « symbolique » de Friedrich Creuzer*, *op. cit*., p. 37. Creuzer traduit Plotin et publie également Proclus, *cf.* VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français, op. cit*., p. 519.
[1191] Cité dans RAMOS Julie, *Nostalgie de l'unité…, op. cit.,* p. 94.
[1192] BRIX Michel, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », in *Romantisme*, 2001, n°113, l'Antiquité, p. 52.
[1193] *Ibid*.
[1194] *Ibid*. Dans *La Chrétienté ou l'Europe*, Novalis utilise les pôles terre-Ciel correspondant aux pôles négatif et positif, parallèlement aux pôles nation-universel, pour chaque période historique, *cf.* MARGANTIN Laurent, *Novalis, op. cit*., p. 152.
[1195] BRIX Michel, « Platon et le platonisme… », *op. cit*., p. 52.
[1196] MC WILLIAM Neil, *Rêve de bonheur, …, op. cit.,* p. 246. Pour approfondir le sujet voir *ibid*., p. 239-289.

vivant[1197], c'est-à-dire que les passions humaines refléteraient l'univers avec lequel elles seraient en relation.

Enfin, on ne saurait négliger l'apport de la pensée platonicienne, ou néo-platonicienne, dans l'art du XIX^e^ siècle en général et plus particulièrement dans celui de Grass. Nous savons, en effet, que la philosophie, l'art et la littérature française du XIX^e^ siècle, notamment à l'âge romantique, sont fortement influencés par le platonisme - un platonisme ressortissant d'une tradition transmise par des disciples de Platon, les néoplatoniciens d'Alexandrie, les Pères de l'Église, les penseurs arabes et persans, Pétrarque, les mystiques rhénans, les néoplatoniciens florentins, les illuministes du XVIII^e^ siècle et les romantiques allemands[1198]. De cette tradition platonicienne ressortent des notions fondamentales au XIX^e^ siècle, qui intéressent l'étude des œuvres de Grass. Michel Brix les évoque : « quelques options fondamentales dérivants des dialogues de Platon : l'opposition sensible/intelligible ; l'hypothèse de l'existence de valeurs absolues qui constituent le fondement de la réalité, et qui rendent possibles la connaissance et l'éthique ; l'idée que les choses sensibles seraient toutes la copie d'un modèle intelligible ; l'orientation ascendante de la recherche intellectuelle vers l'initiation spirituelle ; la nécessité de rechercher le bien et la volonté de réformer la société pour y établir l'harmonie ; la conception de l'Absolu comme l'Un - le multiple étant l'apanage du monde terrestre (et la multiplicité des sensations s'opposant à l'unité du raisonnement) ; la thèse que l'inspiration poétique et la passion amoureuse permettent de se hausser du monde sensible vers l'univers intelligible.[1199] » Alors que le XVIII^e^ siècle français est plutôt méprisant vis-à-vis de Platon, il en va tout autrement en Allemagne. Michel Brix cite dans ce sens Johann Friedrich Fischer, Karl Philipp Moritz, Wilhelm Wackenroder et les théories de Winckelmann sur le Beau idéal. Il précise que le platonisme, en Allemagne exerce un ascendant surtout sur les « romantiques d'Iéna », parmi lesquels évidemment Schelling et Schlegel. « Les romantiques d'Iéna ont, nous dit Michel Brix, isolé les trois aspects qui caractérisent, selon eux, le Beau idéal :

[1197] BRIX Michel, « Platon et le platonisme… », *op. cit*., p. 54.
[1198] *Ibid*., p. 43.
[1199] *Ibid.,* p. 44-45.

l'unité, l'universalité et l'harmonie »[1200]. En France l'esthétique du romantisme est influencée par le platonisme de Madame de Staël, après le triomphe d'*Hernani* en 1830. Néanmoins le premier à introduire en français les textes de Platon, accompagnés de ses commentaires, est Victor Cousin. Il entreprend effectivement la traduction de l'œuvre de Platon dès 1822, mais ce travail n'est achevé qu'en 1840. Auparavant seuls *Le Banquet* et *Phèdre* avaient été traduits en français[1201]. C'est d'ailleurs en s'inspirant du platonisme et de la théorie des universaux que Cousin établit sa fameuse triade Beau-Bien-Vrai. Il argumente longuement sur l'indissolubilité de cette triade dans son article « Du Beau de l'art », publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1845[1202]. Cette triade a une grande influence sur son temps. « La doctrine harmonienne des fouriéristes, nous dit Michel Brix, suivant Paul Bénichou, se fonde sur l'identification du Beau, du Bien et de Dieu »[1203]. Pour le « spiritualisme rationnel » de Madame de Staël, mais aussi de Victor Cousin et des éclectiques, le Beau devient l'allégorie de Dieu, ce qui veut dire que l'art est la voie d'accès privilégié vers Dieu[1204]. Ainsi, nous dit encore Brix, par la médiation du Beau, qui permet à l'éternité et au temps, à l'infinité divine et à la finitude du monde sensible de s'unir, « les artistes - et plus particulièrement les poètes - se trouvent de la sorte investis d'une sorte de ministère spirituel : c'est à eux qu'il appartient de chanter l'hymne de l'univers, de mettre au jour les correspondances qui unissent la terre et le Ciel, et de donner à la communauté des êtres humains la possibilité de remonter en esprit vers la triade platonicienne. Éclairant la nature et la destinée humaine, l'artiste explique, pour ainsi dire, l'œuvre divine et réalise l'accord du fini et de l'infini »[1205]. Tous les philosophes spiritualistes cousiniens adhèrent à la philosophie de Platon[1206]. À titre d'exemple, le discours d'ouverture du cours de philosophie au Collège de France de Charles Lévêque, le 12 février 1857, intitulé *Les origines platoniciennes de l'esthétique*

[1200] *Ibid*., p. 48.
[1201] *Ibid.,* p. 43.
[1202] *Ibid.,* p. 47-48.
[1203] *Ibid.,* p. 49.
[1204] *Ibid.*
[1205] *Ibid.,* p. 54.
[1206] VERMEREN Patrice, « Les têtes rondes du *Globe* et la nouvelle philosophie de Paris. (Jouffroy et Damiron), *op. cit*., p. 23. Il semblerait, en outre, que le *Timée* soit traduit par son disciple Jules Simon, et le *Parménide* par Félix Ravaisson, que Cousin n'a pas eu la délicatesse de désigner dans la préface de ses livres, *cf.* SÉCHÉ Léon, « Jules Simon, sa vie, son temps, son œuvre, 1814-1896 » *op. cit.*, p. 14.

spiritualiste[1207]*,* démontre que la « Science du Beau », la doctrine de l'Idéal, de la « beauté idéale »[1208] énoncées par les philosophes spiritualistes (Cousin, Jouffroy, Damiron, Ravaisson…) à la suite de Winckelmann et Quatremère de Quincy, trouve sa source dans la philosophie platonicienne[1209].

Après avoir défini l'éclectisme et surtout le spiritualisme français du XIX^e^ siècle ainsi que l'influence néoplatonicienne avec la recherche de l'Un dans la perspective d'un lien avec l'art de Grass, nous devons chercher à saisir son style, qui nous parait se situer entre le néo-classicisme et le romantisme, et à définir plus précisément la notion de « juste milieu » qui prend sens à la lumière de l'éclectisme et du spiritualisme.

[1207] *Cf.* LÉVÊQUE Charles, « Les origines platoniciennes de l'esthétique spiritualiste », in *Le spiritualisme dans l'art*, *op. cit*., p. 145-183.
[1208] Lévêque précise que la conception platonicienne du type idéal est adoptée par Cicéron, Plotin, Saint Augustin, puis Diderot, Kant, Schelling, Hegel, Quatremère de Quincy et Cousin, *cf.* LÉVÊQUE Charles, *Le spiritualisme dans l'art*, *op. cit*.,, p. 161-162.
[1209] Sur ce sujet voir également MAUVE Christiane, « Esthétique et éclectisme : autour de Victor Cousin », in *Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin*, VERMEREN Patrice (dir.), réédition du n°18/19 de *Corpus*, revue de philosophie*,*éd. L'Harmattan, 2016, p. 143-155.

II. Grass et la dichotomie *a priori* entre le néo-classicisme et le romantisme

Plutôt que de voir une dichotomie entre le néo-classicisme et le romantisme entre lesquels Grass subirait une forme d'oscillation, nous décelons une continuité et une évolution logique, une transition d'un style vers l'autre sans nette rupture. Dans l'œuvre de Grass, comme chez la plupart des sculpteurs de sa génération, nous percevons un lien complexe, au sens morinien du terme, qui semble se manifester chez notre statuaire par une sorte de fusion entre deux états. Le néo-classicisme et le romantisme forment peut-être en réalité le point de jonction entre le classicisme (l'idéalisme) et le réalisme, qui sont les vraies tendances contraires. Ainsi le néo-classicisme et le romantisme tendraient chacun dans une direction opposée tout en étant reliés, manifestant le passage nécessaire entre deux tendances contraires tout en restant chacun plus ou moins dans la juste mesure.

1. *Grass statuaire néo-classique : « un Phidias alsacien*[1210] *»*

Dans plusieurs statues de Grass se reconnaissent à l'évidence des influences de son maître parisien, le baron François-Joseph Bosio, les tenant lui-même en grande partie de Canova et Thorvaldsen. Nous pouvons d'ailleurs considérer que l'œuvre de Grass est finalement plus proche de celle de Bosio que de celle de son maître strasbourgeois, Landolin Ohmacht. L'élève de ce dernier resté le plus fidèle à son maître, sans toutefois l'égaler, est sans nul doute André Friedrich (1798-1877)[1211], condisciple de notre statuaire. Néanmoins, nous pouvons estimer, en accord avec Robert Heitz, que Grass est le meilleur disciple d'Ohmacht[1212], dont il a hérité les qualités que lui attribue Camille Schneider : « le sens de la

[1210] Cela figure sur l'épitaphe de Grass : « … Tu ne mourras point, Phidias d'Alsace ! Ton grand nom dans nos cœurs aura toujours sa place ! ».
[1211] André Friedrich suit aussi les cours de Bosio, pendant neuf mois, lors de son périple européen, ainsi que les conseils de Thorvaldsen, pendant les trois années passées à Rome. *Cf.* DICK Oscar, « Biographie Alsacienne, XXXI, André Friedrich », in *Revue Alsacienne Illustrée*, couronnée par l'Académie Française, Strasbourg, n° III, 1913, p. 73-88.
[1212] HEITZ Robert*, Saisons d'Alsace, Réalité et fiction dans l'art en Alsace*, n° 78/79, 1982, p. 142. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure de juger l'œuvre de son élève Frédéric Alric, parti très jeune.

sobriété, de la simplicité de l'œuvre, et de la droiture qui doit passer du modèle à l'œuvre. [1213] », toutes qualités qui sont aussi celles de Bosio.

En sus du savoir-faire et du style acquis auprès de ces deux maîtres, Grass nous semble influencé par le genre de David d'Angers (1788-1856), de François Rude[1214] (1784-1855) et de leurs congénères qu'il a côtoyés aux Salons de Paris. Cependant, alors que Grass se rapproche de Bosio par « la grâce et le charme comme dons innés »[1215] et par la délicatesse de sa sculpture, pleine de tendresse et de sentiments, sa manière se caractérise aussi, comme le fait remarquer Laugel[1216], par le manque de la puissance et de l'énergie que David d'Angers et Rude ont su, pour leur part, si bien appliquer à leurs sculptures.

Quoi qu'il en soit, nous retrouvons chez notre artiste alsacien un goût prononcé pour la sculpture gréco-romaine dans laquelle il recherche le « beau idéal ». Ses œuvres sont toujours très bien finies et travaillées jusque dans le moindre détail. Très peu de *bozzetti* nous sont parvenus, mais ses marbres sont toujours rendus avec une infinie perfection dans la précision du trait et la finition des contours. Alors que les *Bozzetti* en terre semblent rester à l'état d'ébauche, en un contraste saisissant avec l'œuvre achevée, à l'instar de Canova d'ailleurs[1217], ses plâtres sont toujours rendus de façon à feinter la finition extrême du marbre, grâce à l'extrême finesse de ce matériau. Il existe cependant quelques exceptions parmi les modèles en plâtre à échelle réelle de statues de la cathédrale, qui ne comportent pas une finition aboutie, notamment les modèles des statues d'*Erwin* et *Sabine* ainsi que d'un *Angelot* pour la Chapelle Saint-Laurent. Cela s'explique certainement par le fait que se sont des modèles pour la réalisation de statues en grès, qui ne permet pas la même finesse d'exécution que le marbre, et qu'ils n'ont pas d'autres raisons d'être que de servir de modèles pour produire les statues en

[1213] SCHNEIDER Camille, « Philippe Grass, auteur du monument Kléber, et les vicissitudes de ce monument », in *Kléber fils d'Alsace*, hommage collectif à l'occasion du 2eme centenaire, éd. Alsatia Paris, 1953, p. 201.
[1214] Ceci est montré par Monique Fuchs au sujet d'*Icare essayant ses ailes* de Grass et du visage du Génie dans le *Départ des Volontaires* de Rude, où l'on voit bien que les deux artistes ont puisé aux mêmes sources. *Cf.* FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien ... », *op. cit.,* p. 160.
[1215] BARBARIN L.*, Étude sur Bosio, sa vie et son œuvre, op. cit.,* p. 72.
[1216] LAUGEL Anselme, *op. cit.,* p. 7.
[1217] *Cf.* HONOUR Hugh, *Le Néo-classicisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Éditions Klincksieck, 2015, p. 122-124.

grès posées sur la cathédrale. Autrement dit, ces modèles n'ont pas vocation d'être reproduits dans le marbre, ni d'être exposés au Salon. Inversement les autres sont destinés au public, avec l'espoir d'obtenir une commande et de les copier en marbre ou de les couler dans le bronze ; ils doivent par conséquent présenter un état fini irréprochable.

Grass a d'ailleurs une bonne connaissance de l'anatomie, et maîtrise très bien le dessin. Il a aussi une certaine compétence en peinture[1218], comme l'attestent les peintures conservées au musée de la Chartreuse de Molsheim[1219]. Pour se faire une idée de ses dessins, on peut se référer aux croquis publiés par A. Laugel et à d'autres présentés par L. Gilbert dans son travail de mémoire[1220]. Deux carnets de croquis, dans lesquels il produit essentiellement des portraits de profil, ont également été vendus aux enchères à Strasbourg, en 2015.

Au demeurant, la sculpture de Grass laisse transparaître les critères alors enseignés par les Beaux-Arts, par exemple, pour reprendre les mots d'Ingres qui y était professeur, « en regardant la nature, pensez à l'antique... là est le salut ! »[1221]. Il est évident qu'il a étudié les sculptures grecques, qui restent pour lui une référence jusqu'à la fin de sa vie. Bien qu'il étudie aussi la nature, son travail semble avoir été fidèle à l'esthétique prônée par Winckelmann qui juge que pour arriver à la « connaissance du beau parfait » l'étude de la sculpture grecque est plus utile que celle de la nature, les Grecs recherchant le beau universel et ses représentations idéales[1222]. Selon lui, « La beauté sensible offrait à l'artiste la belle nature ; la beauté idéale, des traits sublimes. Il puisait l'humain dans la première, le divin dans la seconde »[1223]. C'est à la manière des Grecs qu'il cherche à élever son art, c'est-à-dire en procédant selon les lois que la nature elle-même observe, au lieu de la recopier telle qu'elle apparaît de manière sensible. Grass cherche

[1218] Notons par exemple, que Bosio n'exposa que des tableaux au Salon de 1835, *cf.* BARBARIN L., *op. cit.,* p. 71. Avant lui son maître Pajou avait exposé des dessins au Salon, *cf.* SCHERF Guilhem, *Pajou Sculpteur du Roi, la sculpture française au XVIII^e siècle*, in Dossier de l'Art, 2014, p. 27.

[1219] Nous tenons à remercier M. Grégory Oswald, conservateur du musée de la Chartreuse de Molsheim, pour son aimable accueil et pour l'intérêt qu'il porte à l'œuvre de Philippe Grass.

[1220] *Cf.* GILBERT Laurent, *Philippe Grass, sculpteur (Wolxheim 1801 - Strasbourg 1876), op. cit.*, Volume Iconographique, p. 1-94.

[1221] *Cf.* MARTIN-FUGIER Anne, *op. cit.*, p. 28.

[1222] *Cf.* WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensées sur l'Imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, éd. Allia, Paris, 2005, p.40-41.

[1223] *Ibid.,* p. 24.

justement un équilibre entre le Beau idéal inspiré des Antiques et la beauté sensible puisée dans la nature, autrement dit entre l'idéal et le naturel (l'idéal et le réel). C'est précisément cet équilibre que le philosophe Victor Cousin attribue au génie artistique : « Deux extrémités également dangereuses : un idéal mort ou l'absence d'idéal. Ou bien on copie le modèle, et on manque la vraie beauté ; ou bien on travaille de tête et on tombe dans une idéalité sans caractère. Le génie est une perception prompte et sûre de la juste proportion dans laquelle l'idéal et le naturel, la forme et la pensée, se doivent unir. Cette union est la perfection de l'art : les chefs-d'œuvre sont à ce prix »[1224]. Il ajoute : « il importe, à mon sens, de suivre ce principe dans l'enseignement des arts. On demande si les élèves doivent commencer par l'étude de l'idéal et du réel. Je n'hésite point pour répondre : par l'un et par l'autre. La nature elle-même n'offre jamais le général sans l'individuel, ni l'individuel sans le général »[1225]. En outre, Ohmach est sans nul doute à l'origine de l'influence des théories de Winckelmann sur Grass ; Ohmach en fait grand cas[1226], au point d'avoir copié plusieurs œuvres antiques étudiées par le grand théoricien de l'art[1227]. Grass poursuit donc, suivant les préceptes néoclassiques, l'idéal puisé dans les « plus belles choses de la nature épurée de toute imperfection[1228] », comme l'écrit le peintre Raphaël Mengs (1728-1779). L'un des exemples les plus éloquents, chez Grass, en est certainement le portrait en buste du *Dr Schutzenberger*, où il fait disparaître toutes les traces liées à son infirmité et ne figure que les parties avantageuses de sa physionomie pour ne faire transparaître que sa haute valeur morale. Néanmoins le néo-classicisme tente généralement d'allier la Nature et l'Idéal, et non simplement de copier la statuaire grecque. Sur ce point, Mengs qui estime également qu'il faut prendre modèle dans la Nature tout en la dépassant pour trouver les formes idéales, précise : « C'est à travers une expérience renouvelée et une comparaison attentive des objets de la nature qu'un artiste est possédé par l'idée de cette forme centrale, si je puis

[1224] COUSIN Victor, *Du Vrai du Beau & du Bien*, vingt-troisième édition, Librairie Académique, Didier et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris, 1881, (première édition 1835), p. 176-177. Cette idée semble également avoir inspiré Baudelaire au Salon de 1846, dans BAUDELAIRE, « De l'idéal et du modèle », in *Écrits sur l'art*, éd. Les Classiques de Poche, 2010, p. 188.
[1225] COUSIN Victor, *Du Vrai du Beau & du Bien, op. cit.,* p. 177.
[1226] BNUS., M.274.87, Recueil de pièces sur Ohmacht, Statuaire. Dimanche 13 mai, 1834-1838, p. 6.
[1227] Nous pouvons en voir quelques reproductions photographiques dans une publication récente, *cf.* OHNMACHT Mechtild, *Landelin Ohnmacht*, Kunstverlag Josef Fink, 2013, p.42-45.
[1228] Cité dans HONOUR Hugh, *Le Néo-classicisme*, *op. cit*., p. 126.

m'exprimer ainsi, dont toute déviation est difformité. Mais l'analyse de cette forme, je le reconnais, est laborieuse, et je ne sache qu'une méthode pour abréger la voie : se livrer à une étude soigneuse des sculptures antiques ; qui, se mettant inlassablement à l'école de la nature, ont laissé derrière eux des modèles de cette forme parfaite, dans laquelle un artiste reconnaît la beauté suprême, lui qui a passé sa vie entière dans cette seule contemplation »[1229]. Comme le fait remarquer Hugh Honour, Mengs a une interprétation naturaliste de l'art classique, lui permettant de résoudre l'apparente dichotomie qui existe entre la Nature et l'Idéal. De manière subtile, Goethe, répondant d'une certaine manière au réalisme romantique dans la peinture qui peut avoir tendance à mépriser l'antique, écrit : « L'art antique appartient à la nature et, lorsqu'il nous touche, à la nature naturelle. Sommes-nous censés ne pas étudier cette noble nature pour ne nous intéresser qu'à la nature ordinaire ? ». Comme le souligne Panofsky, Goethe remplace idéalisme par « nature noble », en l'opposant à la « nature ordinaire », la première étant située à un degré plus élevé de pureté et d'intelligibilité[1230].

En tout cas, Grass ne se contente pas de copier des modèles grecs et de s'en inspirer comme dans l'atelier d'Ohmacht, il s'applique également, à l'École des Beaux-Arts, à copier des modèles vivants, afin de se rapprocher du naturel, le réel et l'idéal étant à ses yeux inséparables de toute création[1231].

Par ailleurs, nous pouvons certainement affirmer que, au-delà de l'étude des sculptures grecques de l'époque Classique et Hellénistique (souvent d'après des copies romaines) dont l'influence est évidente sur l'œuvre de Grass et des modèles naturels, c'est également par le biais de production "intermédiaires" celles de ses contemporains marqués par la même influence, qu'il a pu trouver son inspiration. Nous pensons notamment à des artistes déjà cités, comme Canova, Thorvaldsen, Bosio, Ohmacht, Rude, Pradier et David.

[1229] *Ibid*.
[1230] *Ibid.,* p. 127.
[1231] « Ohmacht lui avait communiqué le goût de l'antique ; mais Grass voulut remonter à la source de l'art, c'est-à-dire à la nature elle-même. Il profita des ressources que lui offrait Paris pour faire de l'anatomie et copier des modèles vivants ; et l'inspiration personnelle, les souvenirs de l'antique se guidaient ainsi, sous sa main, par la science, par la notion exacte de la structure de l'homme. De là, ce caractère de vérité qui devait apparaître dans ses œuvres, sans jamais leur ôter le caractère idéal qui, dans la pensée de Grass, était inséparable de toute créations », *cf*. FISCHBACH Gustave*, op. cit.*, p. 11.

Les statues les plus néo-classiques de Grass sont certainement *Le Centaure Nessus*, *Les fils de Niobé, Icare, La Pudeur et l'Amour* et le *Penseur,* bien qu'il faille relativiser la chose, qui n'est pas si évidente qu'il n'y parait. Nous pouvons cependant affirmer que les sujets, sauf le *Penseur*[1232], s'inscrivent parfaitement dans le courant néo-classique, que les membres de l'Institut s'efforcent de conserver, nonobstant les envois au Salon de la nouvelle génération de sculpteurs.

Néanmoins Grass ne fait pas partie des artistes qui ont rejoint l'Académie Française de Rome, n'ayant pas remporté le Prix de Rome[1233]. En effet, notre artiste concourt, à trois reprises, en 1824, en 1826 et 1828[1234], pour le Grand Prix de Sculpture, dont le premier prix lui aurait permis d'étudier cinq années (quatre ans, après 1864[1235]) à la Villa Médicis dans la capitale italienne. D'autres artistes pourtant vont étudier dans la capitale italienne sans avoir eu cette bourse[1236] , notamment Ohmacht[1237] ou Friedrich[1238] pour ne citer que des personnes locales proches de notre artiste[1239]. Le passage en Italie et à Rome est très important pour les artistes des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, dans la mesure où il leur permet d'améliorer leur art au contact des marbres gréco-romains, qu'ils étudient, dessinent et copient dans le même matériau. Sans doute Grass aurait-il aussi aimé séjourner à Rome, dont Goethe écrit : « Paris doit être mon école, et Rome mon université »[1240]. La raison pour laquelle il ne le fait pas réside peut-être tout simplement dans le fait qu'il a une activité prenante dès qu'il commence à voler de ses propres ailes. En effet, très rapidement après les Beaux-Arts, il passe des concours pour des commandes publiques et pour la restauration de la cathédrale de Strasbourg, dont deux sont concluants : la réalisation de la statue en bronze à l'effigie de Kléber et la fonction de statuaire de la cathédrale, fonction qu'il occupe jusqu'à la fin de sa

[1232] Le *Penseur* : « ou respire une grande élévation du sentiment » le rattache sans doute également au romantisme. Cf. « Philippe Grass. Sculpteur (1801-1876) », in *Revue d'Alsace*, 1884, p. 346.
[1233] Il avait réussi à passer le premier concours d'essai pour l'admission au Grand Prix de Sculpture, mais il ne réussit pas à franchir le deuxième essai. *Cf. Procès-Verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, LENIAUD Jean-Michel (dir.), t. IV, 1826-1829, p. 133 et 135.
[1234] Il concourt aux côtés de ses deux condisciples, également élèves de Bosio, les frères Dantan. Seul Dantan l'aîné fut récompensé du prix de Rome cette année-là. *Cf. Ibid.*
[1235] MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, éd. Fayard/Pluriel, Paris, 2012, p. 68.
[1236] *Ibid*., p. 73-76.
[1237] Dr L. ERHARD*, Le sculpteur Ohmacht*, *op. cit.*, p. 4.
[1238] DICK Oscar, « Biographie Alsacienne, XXXI, André Friedrich », *op. cit*., p. 77.
[1239] Nous pourrions également prendre Pigalle, Pradier, Etex et Chaponnière pour exemples.
[1240] LACOSTE Jean, *Le « Voyage en Italie » de Goethe,* éd. PUF, 1999, p. 74.

vie. De plus, pour se rendre dans la ville mythique, il faut avoir suffisamment d'argent, ce qui ne doit pas être son cas, ou obtenir soit la fameuse bourse, soit des subventions versées par un ou plusieurs mécènes.
Toujours est-il que, malgré son attachement au néo-classicisme, Grass suit également la nouvelle mouvance romantique, en cherchant à l'allier avec les canons prônés par les tenants de l'Académie.

2. *Grass statuaire romantique : « élévation de sentiment*[1241] *»*

Grass est formé à la statuaire néo-classique, dont les plus dignes représentants sont les sculpteurs italiens et danois Canova et Thorvaldsen, que les maîtres de Grass ont, semble-t-il, fréquentés, mais il s'émancipe sensiblement de ces deux artistes, en subissant l'influence des romantiques, ou plutôt en suivant la mouvance romantique de ses contemporains et en s'orientant lestement dans la statuaire néo-gothique afin de répondre aux exigences de la restauration de la cathédrale. Néanmoins seuls certains thèmes de ses créations personnelles sont de nature romantique, alors que les formes restent infiniment imprégnées de la *mimesis* néo-classique, mais peut-être poussée vers davantage de réalisme, ou du moins vers une approche un peu plus naturaliste. Il s'avère qu'il en va de même pour la statuaire en général au XIX^{e} siècle, qui se prête davantage aux formes de la statuaire antique.

Afin de saisir la nature de la sculpture romantique, nous reprenons la définition de Luc Benoist : « Qu'il s'agisse de littérature, de peinture ou de sculpture, le romantisme s'est manifesté par la résurrection de la foi religieuse, par le goût du passé, de l'histoire nationale, par la découverte du pittoresque gothique, le développement du lyrisme et de la passion, l'avènement d'un réalisme outrancier, quelquefois caricatural, l'élargissement de la sensibilité envers toutes les races et même envers les animaux, enfin par la hantise, la nostalgie de l'Orient »[1242]. À cela, nous pouvons sans doute ajouter la révélation du sublime et la quête de

[1241] *Revue d'Alsace*, 1884, p. 346.
[1242] BENOIST Luc, *La sculpture romantique*, édition d'Isabelle L.-J. Lemaistre, art et artistes Gallimard, 1994, p. 55.

l'absolu[1243], ainsi que la volonté de produire la synthèse entre les pôles opposés, comme l'idéal et le réel, l'esprit et la nature, l'âme et le corps, la raison et le sentiment, pour retrouver l'unité primordiale.

La statuaire romantique est principalement représentée par Barye et Duseigneur, également élèves de Bosio, et par David d'Angers, Rude, Pradier, Etex, Préault, Maindron, Moine, Triqueti, Mlle de Fauveau[1244] et Marie d'Orléans, que Grass fréquente aux Salons de Paris. Rappelons que notre statuaire alsacien est présent au Salon de 1831[1245] où Jehan Duseigneur (1806-1866) expose l'une des premières expressions du romantisme sculptural, son *Roland Furieux*. Grass présente également des œuvres au Salon de 1833 (dont son *Centaure Nessus*) qui est le premier vrai Salon romantique pour la sculpture, une dizaine d'années après la peinture[1246].
Au Salon de 1833, il expose un petit *Cheval de charge*, qui l'inscrit dans l'idéal animalier des romantiques[1247], dont Barye est le plus pur représentant. C'est également à ce Salon qu'il présente sa première statuette de femme, n°3265[1248], suivant l'impulsion du courant romantique. En effet, plusieurs sculpteurs s'y essayent en 1833, dont Chaponnière qui en serait l'initiateur[1249]. Dans la totalité des œuvres exposées à ce Salon, huit pièces semblent correspondre à cette catégorie : trois par Chaponnière, une par Pradier, deux par Dantan jeune, une par Grass, et une par Machault[1250]. Il semble, toutefois, que ce soit Pradier qui ait excellé dans cet art ou du moins était le plus prolifique[1251].

Parmi les œuvres réalistes qu'il réalise et qui l'inscrivent dans ce courant romantique, figurent d'autres statuettes-portraits, dont certaines sont coulées dans le bronze, de façon typiquement romantique[1252]. Nous pensons aux statuettes

[1243] Voir par exemple FOURNIER Mathilde, *Les Romantiques*, éd. Milan, Toulouse, 1996, p. 3-7.
[1244] Ces trois derniers sculpteurs se sont spécialisés dans l'art chrétien.
[1245] Il exposait son *Icare essayant ses ailes*.
[1246] *Cf*. BENOIST Luc, *op. cit*., p.14 et p. 42.
[1247] *Ibid*. p. 71.
[1248] *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986, p. 418, note 13
[1249] *Ibid.,* p. 257.
[1250] *Ibid*., p. 418, note 13
[1251] LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique*, catalogue raisonné, SIK ISEA, Genève, 2010, p. 84.
[1252] La statuette en bronze d'*Ohmacht* est conservée au musée des Beaux-Arts, celle de *Kléber* (il

d'*Ohmacht* (fig. 75-79, cat 7), de *Souvestre* (cat. 35), de *Klotz* (fig. 93-98, cat. 17) et de *Mühe* (fig. 90-91, cat. 15). Il réalise également des statuettes-portraits restées à l'état de plâtre, auxquelles nous pouvons ajouter des modèles à échelle réduite pour la réalisation, ou des projets de statues monumentales, comme celles de *Kléber*, de *Lezay-Marnésia* (fig. 99-104, cat. 24 et 25) et du *Maréchal Jean-De-Dieu Soult*[1253] (fig. 87-89, cat. 15). Enfin, nous pouvons adjoindre quelques rares modèles ou réductions de ses œuvres capitales, comme celui de son *Icare*, de la *Jeune Bretonne* et de *Sabine*. Alors que cette pratique est en marge de l'art reconnu, chez Grass nous connaissons encore, parmi les plâtres, un homme debout non identifié, portant un long manteau et appuyé sur des livres ; son père et sa mère assis chacun dans un fauteuil ; une femme assise sur une chaise non identifiée (peut-être une sœur ?) ; un homme assis non identifié, un homme barbu non identifié également assis.

Deux ans plus tard, en 1835, il propose son *Prisonnier de Chillon*, qui est refusé au Salon[1254], alors que Delacroix y présente un tableau sur le même thème. Avec cette œuvre intime, qu'il fait sculpter dans le marbre quelques années plus tard, Grass s'inspire d'un poème de Lord Byron et l'inscrit complètement dans le courant romantique. Sur le visage du *Prisonnier*, il recherche l'expression du sentiment, même si le style reste résolument néo-classique. Il renouvelle encore son approche de la sculpture lyrique, pour reprendre les termes de Luc Benoist[1255], sculpture inspirée d'un sujet littéraire, en exposant au Salon de 1839 une très belle *Jeune Bretonne* tirée d'un roman écrit par son ami Émile Souvestre[1256]. Cependant, la sculpture de Grass est plus lyrique par le sujet que par le style. Cette année là, il expose à nouveau son *Cheval de charge* (fig. 80, cat. 8), mais coulé dans le bronze cette fois-ci.

---

en existe plusieurs modèles) au musée Historique et celle de *Klotz* est toujours conservée par la descendance de la famille de l'architecte. Nous n'avons malheureusement pas réussi à retrouver celles de *Souvestre* et de *Mühe* (de ce dernier il existe, cependant, deux modèles en plâtre, un au MBA et un à la F.OND).

[1253] Cette statuette de Grass a été confondue par les inventaires de musée et par Laurent Gilbert avec le Général Mouton de Phalsbourg.

[1254] *L'Artiste,* 1835, p. 171, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92.Voir en dernier lieu GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 32 …

[1255] BENOIST Luc, *La sculpture romantique, op. cit.,* p. 92.

[1256] *Magasin Pittoresque*, t. VII, avril 1839, p. 121. Une lithographie de sa *Jeune Bretonne,* par P. Saint-Germain y est également représentée.

Nous pouvons encore ajouter une œuvre religieuse, une scène de la Bible, *Suzanne surprise au bain*, exposée au Salon de 1834, qui lui rapporte une médaille de 2eme classe, un *Penseur* en 1848 et un *Moissonneur* réalisé en 1858. Sans oublier d'autres sujets qui ne sont pas présentés au Salon, comme une allégorie représentant la *Réunion de l'Alsace à la France* en 1848, une *Vierge douloureuse* en 1870, un buste de *Christ* en marbre en 1870, un *Christ dolent,* un petit *Crucifix,* etquelques bas-reliefs à thème religieux avec des personnages habillés à la mode de son époque, comme une *Chapelle de Pèlerinage,* une *Jeune fille priant* etun *groupe de personnages agenouillés*[1257]. On note, cependant, que les œuvres romantiques de Grass le sont plus du point de vue thématique que stylistique, sauf peut-être celles pour la cathédrale et quelques maquettes, comme celle représentant *Herrade de Landsberg* (fig. 81, cat. 9, fig. 82, cat. 10). Enfin, il produit également des projets de monuments, comme la *Guerre de Crimée* (fig. 70, cat. 2) qui figure deux soldats armés, affalés au sol l'un contre l'autre, dans une composition pyramidale et une *Fontaine d'Orphée* (fig. 73, cat. 5).

En fait, comme l'écrit Isabelle Leroy-Jay Lemaitre, « … la principale composante du romantisme, celle qui en fait un "nom commun", c'est cette expression d'une tension de l'âme que les poètes ont si bien chantée. Toutefois, nous aurons souvent à remarquer la dichotomie existant pour certaines œuvres entre les intentions de l'artiste, souvent exprimées par le titre, et la traduction plastique. C'est le problème majeur qui se pose à l'historien de la sculpture romantique : Les sculpteurs qui s'essaient à exprimer cette tension nouvelle, à dire l'expression vive de leur âme, le font souvent avec le vocabulaire antique qu'ils ont appris à l'École des Beaux-Arts. Bien peu d'entre eux surent conjuguer le romantisme dans tous ses états »[1258].

En effet, bien qu'*a priori* l'art sculptural, ou l'art statuaire, ne semble pas être adapté au romantisme, l'influence de ce courant y est pourtant bien présente ; même si, selon Théophile Gautier, l'influence de l'antique ne sera jamais complètement absente : « De tous les arts, celui qui se prête le moins à

[1257] La plupart de ces œuvres sont déjà présentées dans GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 101.
[1258] LEROY-JAY LEMAITRE Isabelle, « L'esprit romantique », in *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986, p. 312.

l'expression de l'idée romantique, c'est assurément la sculpture. Elle semble avoir reçu de l'Antiquité sa forme définitive. Développée sous une religion anthropomorphe où la beauté divinisée s'éternisait dans le marbre et montait sur les autels, elle a atteint une perfection qui ne saurait être dépassée. Jamais l'hymne du corps humain n'a été chanté en plus noble strophe ; la force superbe de la forme a resplendi d'un éclat incomparable pendant cette période de la civilisation grecque qui est comme la jeunesse et le printemps du génie humain.
Que peut la statuaire sans les dieux et les héros de la mythologie qui lui fournissent avec des prétextes plausibles le nu et la draperie dont elle a besoin et que le romantisme proscrit ou du moins proscrivait en ce temps des premières ferveurs ? Tout sculpteur est forcément classique. Il est toujours, du fond du cœur de la religion des Olympiens »[1259]. Il ne s'agit probablement pas d'une vérité absolue, néanmoins force est de reconnaître que ces propos sont tout à fait applicables à l'art statuaire de Philippe Grass et de son temps en général. Il nous semble toutefois que ce dernier, plutôt que d'être tiraillé par cette dichotomie évidente dans la statuaire du XIX^{e} siècle, a voulu, non seulement dans ses statues pour la cathédrale mais également dans son œuvre personnelle de manière générale, allier ces deux composantes, c'est-à-dire la beauté idéale de la statuaire grecque à des thèmes lyriques qui lui permettent d'exprimer l'élévation de l'âme en modernisant quelque peu les formes de sa statuaire.

En revanche, ce qui fait réellement de Grass un statuaire romantique, c'est son travail de restaurateur pour la cathédrale de Strasbourg. Le monument l'oblige à produire des œuvres chrétiennes et inspirées du gothique. Bien que sa signature stylistique reste très présente dans chacune de ses sculptures, il essaye de les adapter au style et à l'époque des parties de la cathédrale qu'il restaure, afin de les harmoniser avec le monument. Les statues les plus romantiques qu'il produit pour la cathédrale sont certainement les représentations d'*Erwin* et de *Sabine dit de Steinbach*, par le thème employé et par les formes données. Il réalise en effet toute une série de maquettes et de bas-relief narrant la vie de la famille de Steinbach,

[1259] GAUTIER Théophile, *Histoire du romantisme, suivi de quarante portraits romantiques*, préface d'Adrien Goetz, éd. Gallimard, 2011, p. 80.Théophile Gautier réitère cette idée à plusieurs reprises, notamment dans ses descriptions de David d'Angers et de Barye, cf. *ibid.*, p. 384, 427-428. Théophile Gautier est donc en accord avec Hegel qui considère que l'art statuaire trouve son expression la plus pure dans l'idéal, donc que c'est un art *classique*, et Nietzsche qui en fait un art *apollinien* par excellence.

dans le style troubadour (dont les plus dignes représentants sont Félicie de Fauveau, Antonin Moine[1260] et le baron Henri de Triqueti). C'est d'ailleurs à la famille d'Erwin et à ses deux enfants que Grass réserve le style troubadour, c'est-à-dire qu'il produit des figures en costume du Moyen Âge. Cependant, nous pouvons estimer que Grass fait œuvre « d'artiste créateur » dans sa restauration de la cathédrale, en cherchant à allier l'antique au médiéval, produisant peut-être un genre néo-gothique tout à fait unique. C'est ce que nous allons voir dans les lignes qui suivent. Cependant, il nous semble à ce stade pouvoir déjà signifier que Grass, avec cette dichotomie apparente entre le néo-classicisme et le romantisme, cherche à produire une synthèse entre ces deux courants, ou plutôt ces deux états d'âmes.

Nous observons également que Grass est davantage néo-classique dans les formes qu'il produit à Paris, et romantique dans celles produites à Strasbourg. Pour Paris, il répond davantage à la nécessité du Salon et des commanditaires, en évitant peut-être de trop s'éloigner du souhait des membres de l'Institut, et pour Strasbourg en produisant des statues religieuses pour la restauration de la cathédrale. On remarque néanmoins qu'il réalise aussi des œuvres de genre à Paris, tirées des scènes de la vie, ou de romans, ce qui le rapproche des romantiques. À Strasbourg, par contre, comme nous l'avons vu plus haut, il fait plusieurs statues d'inspiration chrétienne, en dehors de ses travaux pour la cathédrale. Il semble donc que Paris incarne principalement la raison, et Strasbourg la foi chrétienne. Le néo-classicisme pour la première ville et le néo-gothique pour la seconde. Le tout teinté de romantisme et de classicisme. Grass cherche, au demeurant, même pour des thèmes puisés dans des scènes de genre ou des récits contemporains, à les associer à des thèmes permettant de leur donner une portée universelle, afin qu'elles gardent du sens au fil des âges. *Icare*, par exemple, peut aussi bien représenter la Liberté qu'Éros le dieu primordial de l'Amour. Par là nous pouvons estimer qu'il accrédite une idée plutôt néo-classique. Autrement dit, même si le titre donné à certaines de ses œuvres le rattache au courant romantique (la *Jeune bretonne*, le *Prisonnier de Chillon,*

[1260] https://www.froissart-expertise.com/publications/la-sculpture-romantique-sous-louis-philippe-autour-de-quelques-decouvertes-2021/ À l'instar d'Antonin Moine, le sculpteur strasbourgeois Frédéric Kirstein réalise également une représentation de *Laure et Pétrarque* dans le style troubadour.

Suzanne surprise au bain, le *Penseur*, et le *Moissonneur* …), la forme produite permet de changer le titre et d'y voir une statue antique de forme néo-classique. Et pourtant il nous apparaît que Grass se rattache au romantisme par sa volonté d'allier les contraires.

En réalité, s'il nous semble que Grass veut plutôt fusionner les principes opposés, néoclassicisme et romantisme, antique et gothique, pour éviter de tomber dans les excès de l'un ou l'autre de ces principes, il convient alors sûrement de le rapprocher de l'esprit du « juste milieu ». Cela paraît *a posteriori* assez évident et concorde avec l'idée qu'il est un « sculpteur éclectique » et un « sculpteur spiritualiste ».

III. Grass et l'esprit du *juste milieu* ou la volonté de synthèse

Il nous apparaît qu'il existe des concordances ou correspondances entre les thèmes de Grass et ceux du peintre Ary Scheffer (1795-1858), ainsi que dans la « noblesse et la pureté »[1261] de leur style.Ce qui les rapproche aussi est l'esprit du « juste milieu »[1262], que l'on retrouve chez des peintres comme Paul Delaroche, Horace Vernet, Paul et Hippolyte Flandrin, Schnetz, Amaury Duval et Étienne Delécluze. Ces peintres se caractérisent, selon Léon Rosenthal, par « l'absence de tout caractère tranché »[1263]. Il ajoute : « peintres du juste milieu, qui ont obéi à une sagesse neutre et que n'ont point séduits les folles envolées du génie.[1264] » Ces peintres se situent, en somme, entre David et Delacroix qui forment une antithèse[1265].

Cette tendance que l'on trouve surtout en peinture peut également être qualifiée d'éclectisme. Nous y trouvons une référence au paradigme politique du « juste milieu » de Louis-Philippe. En 1831, l'année où Grass présente son *Icare essayant ses ailes*, mettant en garde contre les excès et la démesure, invitant à suivre la voie du « juste milieu », en naviguant entre Charybde et Scylla, soulignant « les vertus de la modération » ainsi que « les difficultés de l'ascension spirituelle »[1266], Louis-Philippe, lors de son Discours du trône, précise : « Nous cherchons à nous

[1261] BNUS, « Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873 », dans *Recueil de pièces sur Philippe Grass*.
[1262] *Cf.* BELOT Robert, *Bartholdi l'homme qui inventa la liberté, op. cit.,* p. 83. Ary Scheffer, nous l'avons vu, était proche de Jouffroy et Thierry, mais il était également ami avec le roi Louis-Philippe qui incarne le « juste milieu » en politique. *Cf.* ETEX Antoine, *Ary Scheffer, étude sur sa vie et ses ouvrages*, exposition de ses œuvres au Boulevard des Italiens, n° 26, chez A. Lévy fils, 1859, p. 22.
[1263] ROSENTHAL Léon, *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Librairie Renouard. – H. Laurens, Éditeur, Paris, 1914, p. 202.
[1264] *Ibid.,* p. 205.
[1265] L'antithèse peut aussi être établie entre Ingres et Delacroix, comme dans LEGRAND Gérard, *L'Art Romantique*, éd. Larousse, Paris, 2012 (1er éd. 1999), p. 102-106. Sur ce sujet, Baudelaire écrivait : « MM. Eugène Delacroix et Ingres se partagent la faveur et la haine publiques. Depuis longtemps l'opinion a fait un cercle autour d'eux comme autour de deux lutteurs. Sans donner notre acquiescement à cet amour commun et puéril de l'antithèse, il nous faut commencer par l'examen de ces deux maîtres français, puisqu'autour d'eux, au-dessous d'eux, se sont groupées et échelonnées presque toutes les individualités qui composent notre personnel artistique. », *cf.* BAUDELAIRE, « Exposition universelle (1855) », dans *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Éditions établie par Pichois Claude, présentation de Brunet Claire, éd. Gallimard, Paris, 2011, p. 250.
[1266] AGHION Irène, BARBILLON Claire, LISSARRAGUE François, *Héros et Dieux de l'Antiquité :Guide iconographique*, éd. Flammarion, Paris, 1994, p. 163.

tenir dans un juste milieu également éloigné des excès du pouvoir populaire et des abus du pouvoir royal.[1267] » François Guizot, historien et homme politique qui incarne la sauvegarde des monuments historiques en tant que ministre de l'Intérieur sous Louis-Philippe, et « philosophe » spiritualiste[1268], invente la voie moyenne, la raison modérée, le « juste milieu »[1269]. Il est influencé par la philosophie spiritualiste de Royer-Collard[1270], maître de Cousin[1271]. En d'autres termes, « le fondement idéologique de l'éclectisme provient du réformisme social qui a été inauguré par les théoriciens du "juste milieu" et développé par le groupe des "doctrinaires" (Guizot, Royer-Collard et Ludovic Vitet)[1272] ». Nous savons que le député du Bas-Rhin et ministre des finances d'origine alsacienne sous la monarchie de Juillet, Georges Humann, est partisan du « Juste Milieu ». Il est membre de l'opposition libérale avec Royer-Collard[1273], après avoir été le conseiller financier de Cousin, dont il est l'ami[1274]. Guizot écrit à propos

[1267] https://www.histoire-en-citations.fr/citations/louis-philippe-nous-cherchons-a-nous-tenir-dans-un-juste-milieu

[1268] VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français*, *op. cit*., p. 63-67. Guizot, qui pense que l'Allemagne a privilégié les hommes de pensée par rapport aux hommes d'action, estime que « le génie de la France, nous dit Viellard-Baron, est d'avoir une civilisation plus complète alliant activité intellectuelle et habileté pratique », *cf. Ibid*., p. 80. Viellard-Baron précise également que « Guizot et Cousin sont de vrais platoniciens : le vrai savoir et le vrai bien sont des fruits de la raison universelle et s'opposent totalement à l'opinion individuelle. Qu'il soit riche ou pauvre, qu'il soit instruit ou inculte, l'individu doit obéir à la raison universelle. Dans cette obéissance consiste sa liberté la plus profonde. » cf. *ibid*., p. 83-84.

[1269] *Cf.* FAGUET Emile, « Guizot », *Revue des Deux Mondes*, 3e période, T. 100, 1890, p. 375-414. : https://fr.wikisource.org/wiki/Guizot_(E._Faguet), et VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français*, *op. cit*., p. 35, 83,

[1270] *Cf.* LANDRIN Xavier, « L'éclectisme spiritualiste au XIXe siècle : sociologie d'une philosophie transnationale », *Le commerce des idées philosophiques*, Édition du Croquant, 2009, p. 29-65. hal-00401748, et VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français*, *op. cit*., p. 24.

[1271] En politique, l'éclectisme selon Cousin c'est la charte constitutionnelle du 14 août 1830, qui fonde la monarchie de Juillet. « Le cousinisme, nous dit Patrice Vermeren, se présente donc comme une forme française de la figure hégélienne de la réconciliation de la philosophie et de l'Etat : la constitution de l'Etat libéral de la monarchie de Juillet et la réalisation matérielle de l'Idée éclectique, dont l'abord spéculatif ne saurait engendrer d'autre conduite que celle d'une adhésion sans partage au régime de la charte. […] l'éclectisme de Victor Cousin […] tient le juste milieu entre des positions extrêmes qu'il rejette dans leur fausseté, mais retient dans leur part de vérité ». *Cf.* VERMEREN Patrice, « Le baiser Lamourette de la philosophie. Les partis philosophiques contre l'éclectisme de Victor Cousin », in *Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin, op. cit*., p. 81.

[1272] ÉPRON Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, Institut Français d'Architecture, éd. Norma, Paris, 1997, p. 196.

[1273] SITZMANN Frédéric Édouard, *Dictionnaire de Biographie des Hommes célèbres de l'Alsace, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Tome premier, imprimerie F. Sutter et Cie, 1909, p. 822.

[1274] Victor Cousin est envoyé par Thiers à Strasbourg en 1832, pour demander à Humann, ancien affidé des Doctrinaires, d'accepter les finances. *Cf.* PONTEIL Félix, « L'alsacien Jean-Georges Humann, le brasseur d'affaires, l'homme politique (1780-1842) », in *Revue d'histoire moderne*, t.

d'Humann, dont Grass fait le buste en marbre présenté au Salon de 1846[1275] (fig. 225, cat. 127) que « c'était un homme d'un esprit élevé, de mœurs graves, d'une grande autorité financière, laborieux, ombrageux, susceptible, inquiet en silence, très soigneux de sa condition personnelle, portant dans sa vie publique plus de dignité que de force et plus de prudence que de tact, conservateur par goût comme par position, trop éclairé pour ne pas être libéral autant que le comportaient les intérêts de l'ordre, et tenant bien partout sa place sans se donner nulle part tout entier.[1276] » Par la suite, en 1868, le fils de Georges Humann, Théodore, alors maire de Strasbourg, demande une augmentation de salaire en faveur de Grass statuaire de la cathédrale[1277]. Concernant la doctrine du « juste milieu » de Guizot, Émile Faguet écrit : « Guizot a inventé le parti, le gouvernement et la doctrine du juste milieu. — On n'invente pas ; on s'exprime dans ses œuvres et dans ses actes, plus ou moins clairement, complètement, heureusement. Guizot, de tournure d'esprit, de tempérament intellectuel, de conception générale des choses, était juste milieu, dès ses commencements, dès l'âge où c'est plus naturellement vers les extrêmes, et même vers les extrêmes contradictoires que l'on tend, et, chose remarquable, c'est plutôt en vieillissant qu'il a semblé, je dis semblé, se laisser emporter aux idées exclusives et aux partis-pris »[1278]. « Il était juste milieu très judicieusement et fermement, par conviction que la vérité humaine est une moyenne, une ligne centrale à égale distance des opinions hasardées et aventureuses de droite et de gauche, un « entre-deux » auquel il faut croire et se tenir, le reste devant seulement être connu et compris. Il imaginait l'esprit humain comme capable, précisément, de voir vite tous les points de la circonférence, mais pour en trouver le centre et pour s'y porter, et pour y rester. Il croyait que savoir,

12, n° 28, p. 238, et ANTONETTI Guy, « Humann (Jean-Georges) », in *Dictionnaire biographique 1814-1848*, « Les Ministres des finances de la Révolution française au Second Empire II », p. 123, en ligne : https://books.openedition.org/igpde/903?lang=fr#text Parmi les Doctrinaires, petit groupe royaliste français qui veut réconcilier la Monarchie avec la Révolution (1814-1830), et l'autorité avec la liberté, nous trouvons Royer-Collard, François Guizot, Victor de Broglie, Camille Jordan, Prosper Barante, Charles de Remusat, Hercule de Serre, Victor Cousin, Théodore Jouffroy etc.

[1275] Exposé sous le n° 2183 – « Buste de M. Humann, ministre des finances ; marbre. (Commandé par la ville de Strasbourg) ». L'atelier de Grass est désigné rue de Bussy, *cf. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royale le 16 mars 1846*, *op. cit.*, p. 252. Voir également GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 21.

[1276] GUIZOT François, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, Paris, Lévy, t. 6, 1864, p. 383.

[1277] AVES 3 OND 459-466.

[1278] FAGUET Émile, « Guizot », in *Revue des Deux Mondes*, 3e période, T. 100, 1890, p. 376.

penser, réfléchir, raisonner ne sont que des moyens de trouver avec plus de précision, de sûreté et de certitude cette région moyenne qui est le séjour naturel et sain d'un esprit bien fait ». « La modération de sa pensée s'unissait à une vigueur rude et impérieuse de caractère, ce qui fait qu'il apportait la certitude dans la modération »[1279].

Cette recherche de la pondération, ou la modération en politique et en philosophie est caractéristique des Doctrinaires, notamment le spiritualiste Charles de Rémusat, collaborateur assidu du *Globe*, influencé par l'éclectisme de Cousin, ainsi que Prosper Barante et Guizot qui sont des amis intimes, etc. « Guizot, affirme Aurelian Craiutu, souligne la combinaison de spéculation philosophique, de pragmatisme éclairé et de modération politique qui caractérise l'approche des doctrinaires »[1280]. Le projet des Doctrinaires était un *juste milieu* qui alliait l'innovation et la tradition. Dans ce sens, ils avaient des théories qui étaient conservatrices et nouvelles à la fois, ils étaient antirévolutionnaires sans être réactionnaires, et, comme l'écrit Guizot en 1858, ils étaient « modestes au fond quoique souvent hautains dans leur langage.[1281] »

Une autre figure de la sauvegarde des Monuments historiques en France, Ludovic Vitet[1282], qui a suivi les cours de Théodore Jouffroy, était également un « spiritualiste[1283] », partisan de la modération et du « juste milieu » et appliquait les thèses éclectiques de Victor Cousin aux beaux-arts. Son ami Guizot écrit à son sujet, dans la *Revue des deux Mondes* : « Tout esprit de parti, tout système exclusif et préconçu furent étrangers [à son caractère]. M. Vitet ne fut ni classique, ni romantique, ni grec, ni italien, ni anglomane, ni allemand, ni espagnol. Le beau, le vrai, la naturel, obtenaient seuls son admiration, et l'obtenaient, quels que fussent leur origine, leur date, leur nom propre, leur

[1279] *Ibid.*, p. 377.
[1280] CRAIUTU Aurélian, *Le Centre introuvable.., op. cit.*, p. 82.
[1281] Cité dans *ibid*.
[1282] Ludovic Vitet reste jusqu'à sa mort un compagnon sans défaut de François Guizot, *cf*. THEIS Laurent, *François Guizot*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2008, p. 21, 24, 106, 129-131, 276, 303, 331, 335-336, 340, 342, 344
[1283] COLINCAMP Ferdinand, *Louis Vitet, un vrai spiritualiste*, Charles Douniol et Cie, Paris, 1874 (extrait de *Correspondance*).

célébrité publique.[1284] » Vitet appliquait du reste cette pondération à sa conception de l'histoire de l'art et à la restauration des monuments historiques[1285].
Vitet est proche des autres Doctrinaires ainsi que des spiritualistes éclectiques. Il fait partie, en effet, de la société libérale fondée au mois d'août 1827, « Aide-toi, et le Ciel t'aidera », qui lui doit la devise qui est sa raison sociale. Dans cette société se trouvent de nombreuses personnalités proches de la doctrine éclectique de Cousin et par conséquent du « juste milieu », comme Guizot qui la préside, mais aussi Jean Philibert Damiron, Paul-François Dubois, Charles de Remusat et Georges Humann, parmi de nombreuses autres personnalités.

Nous savons, par ailleurs, que dans l'esprit de Victor Cousin le régime politique du juste milieu, la monarchie constitutionnelle, est le parallèle de l'éclectisme comme philosophie de la synthèse[1286]. Cousin se référant à la Charte de 1814, rapproche l'éclectisme et la modération, pour marquer la transition du despotisme à la liberté. Il écrit : « tout est mixte, complexe, mélangé[1287] ». Selon lui, « Si la Charte française contient tous ces éléments opposés confondus dans une harmonie plus ou moins parfaite, l'esprit de la Charte est, passez-moi l'expression, un véritable éclectisme… L'éclectisme est la modération dans l'ordre philosophique et la modération qui ne peut rien dans les jours de crise est une nécessité après. L'éclectisme est la philosophie nécessaire du siècle, car elle est la seule qui soit conforme à ses besoins et à son esprit, et tout siècle aboutit à une philosophie qui le représente[1288]. » Pour lui, la France a besoin d'un véritable éclectisme, « c'est-à-dire d'une combinaison de monarchie (ordre) et de démocratie (liberté) exigée par le nouvel état social et l'esprit du temps »[1289].

Cette référence à l'esprit du « juste milieu » trouve peut-être sa source dans le livre II de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote, qui présente le Juste milieu comme

[1284] GUIZOT François, « M. Vitet. Sa vie et ses œuvres », in *Revue des deux Mondes*, 1er mars 1874, p. 56. URL : https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vitet-ludovic.html
[1285] *Cf. Ibid.*
[1286] REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle. Pierre Leroux contre Victor Cousin*, éd. L'Harmattan, Paris, 2012, p. 171.
[1287] Cité dans CRAIUTU Aurélian, *Le Centre introuvable.., op. cit.*, p. 182.
[1288] *Ibid*.
[1289] CRAIUTU Aurélian, *Le Centre introuvable.., op. cit.*, p. 183.

moyen pour définir la vertu morale[1290] : « Mais il y a trois dispositions, dit-il : deux sont des vices, l'un par excès, l'autre par défaut, et une seule est vertu, la moyenne. Chacune se trouve par conséquent en opposition avec chacune des autres d'une certaine façon, puisque les extrêmes sont à la fois contraires à la moyenne et entre elles, tandis que la moyenne est contraire aux extrêmes.[1291] »

Il nous semble que Grass peut s'inscrire, dans une certaine mesure, dans l'esprit du « juste milieu », comme son congénère Chaponnière[1292] de l'École des Beaux-Arts, qui prône « un romantisme mitigé » avec la volonté de ne pas rejeter radicalement l'idéal néo-classique et de ne pas céder complètement à l'exubérance sentimentaliste des romantiques. Il s'agit pour lui de trouver la « voie médiane », ou le point d'équilibre, afin de réconcilier les deux courants artistiques dominants de son époque, pour éviter de tomber dans les extrêmes. C'est précisément le mode de gouvernance mis en place par la Monarchie de Juillet, le « juste milieu », se situant entre le « Mouvement » (progressiste) et la « Résistance » (conservateur), suivant la lithographie de Joseph-Louis-Hippolyte Bellangé (1831).

En effet *Icare essayant ses ailes* renvoie au niveau thématique à la volonté artistique de Grass de s'inscrire dans l'esprit du « juste milieu ». La synthèse du néo-classicisme et du romantisme qu'il recherche l'apparente au « juste milieu », comme en témoignent les statuettes-portraits aux modèles pris dans la réalité quotidienne. Ces dernières, en effet, représentent les personnages « d'une manière anecdotique et pittoresque, pour reprendre les mots de Luba Rhodes, et non plus transportés par les élans de leur âme »[1293], contrairement à *Icare* et au *Prisonnier de Chillon*. D'autres œuvres qui s'attachent à la ressemblance fidèle du modèle ou à l'esprit des sujets de genre peuvent peut-être le rapprocher également des artistes du « juste milieu », mais par-dessus tout le fait qu'il ne veut pas tomber dans les extrêmes opposés, en se situant entre l'art statuaire de David et de Bosio

[1290] ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, II, 9-10.4.
[1291] ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, II, 9.
[1292] Le maître de Chaponnière, James Pradier, a également été qualifié de sculpteur du « juste milieu », ce que conteste Claude Lapaire. *Cf.* LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique, op. cit.,* p. 185.
[1293] RHODES Luba, *« Un romantisme mitigé », La vie et l'œuvre du sculpteur Chaponnière (1801-1835),* éditions Slatkine, Genève, 2006, p. 218.

par exemple. La plupart de ses œuvres ont d'ailleurs généralement aussi une dimension allégorique, qui l'éloigne foncièrement de la catégorie des artistes dits du « juste milieu ». Cependant, le « juste de milieu » de Grass, ou plutôt le juste rapport, se trouve justement dans l'alliance des contraires, ce qui nous montre que le « juste milieu » peut certainement se manifester chez les artistes de façons diverses, en produisant un style différent, en fonction des genres opposés qu'ils veulent unir. Ainsi, il nous semble que Grass ne doit pas être qualifié de sculpteur « dualiste », comme François Rude par exemple, qui produit un contraste entre l'idéalisme et le réalisme ; ni de sculpteur « moniste » qui privilégie le réalisme, « rejetant le monde des idées, la vie dans l'au-delà »[1294] suivant « un nouvel élan en faveur de la rationalité et une accentuation de l'individu »[1295], comme Jean-Baptiste Carpeaux, un « réalisme qui a jeté par-dessus bord l'esthétique du classicisme, son harmonie, son goût de l'équilibre, son aspect poli et sa beauté discrète »[1296]. Plutôt que manifester cette tension entre le classicisme et le réalisme, ses œuvres nous semblent plutôt combiner les deux polarités. Il a probablement voulu sortir des cloisonnements suivant un *paradigme de complexité*, et, comme l'écrit Ali Aït Abdelmalek au sujet d'Edgar Morin, se défaire des dogmes dualistes « de l'homme et de la nature, de la matière et de l'esprit, du sujet et de l'objet, de la cause et de l'effet, du sentiment et de la raison, de l'un et du multiple… »[1297]. Ainsi nous pensons que l'œuvre de Grass peut être perçue comme un « monisme dialectique », ou « monisme dualiste », dans la mesure où elle produit l'unité des polarités opposées. Autrement dit, son unité fondamentale réside dans la complémentarité des contraires.

Par ailleurs, le sens allégorique de son *Icare essayant ses ailes* n'est pas uniquement la mise en garde de Dédale, qui préconise de rester sur la voie du juste milieu, invite à la tempérance, c'est-à-dire à avoir de la « mesure en tout » (*παν μέτρον*) en fuyant l'*hybris (ὕβρις)*. Dans ses réalisations, le sculpteur doit trouver le juste rapport entre l'ombre et la lumière, c'est-à-dire harmoniser les contrastes pour donner forme à son idée. On peut peut-être également y voir une

[1294] ROSCHITZ Karlheinz, « La sculpture », in *Encyclopédie du Romantisme*, *op. cit.,* p. 121.
[1295] *Ibid*.
[1296] *Ibid*.
[1297] *Cf*. ABDELMALEK Ali Aït, « Edgar Morin, sociologue et théoricien de la complexité : des cultures nationales à la civilisation européenne », in *Société*, n° 86, 2004/4, p. 7.

référence à la volonté de Grass de réconcilier les deux grandes philosophies athéniennes incarnées par Platon et Aristote, comme les a peints Raphaël[1298]. Nous retrouverons cette volonté est de manière assez éloquente dans plusieurs de ses œuvres, notamment la statue monumentale d'*Erwin dit de Steinbach*.

La volonté de Grass de produire la fusion de principes opposés, thématiquement et stylistiquement, que nous tentons de démontrer dans notre étude, trouve certainement son origine dans sa sympathie pour le milieu saint-simonien ; celui-ci cherche, en effet, à effectuer la synthèse entre toutes les oppositions jugées sources de tension, comme la raison et le sentiment, l'esprit et la matière, le féminin et le masculin, la science et l'art, l'acte et le désir, pour réaliser un ordre harmonieux[1299] : « l'harmonie parfaite sera atteinte grâce à la synthèse des contraires en Dieu »[1300]. Cette volonté trouve également sa source dans l'environnement romantique (le romantisme allemand, notamment Schelling avec *Les âges du monde*, Schiller dans *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*[1301]*,* et Novalis avec *Orphée* et la *Naissance de Jésus,* ainsi que *Le monde doit être romantisé*) car, écrit Schlegel, « Le Romantisme… se plaît à fusionner ce qui est opposé, la nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et le comique, la spiritualité et la sensibilité, les choses divines et humaines, la vie et la mort… il est l'expression d'une aspiration mystérieuse vers le chaos qui se cache au sein de

[1298] Sur ce sujet, voir BIGÉ Luc, *Icare la passion du soleil,* Les Éditions de Janus, Paris, 2008, p. 39-40, 109, LECLAIRE Bertrand, « Du tableau au texte », dans *Aristote. Invitation à la philosophie (Protreptique)*, traduit du grec par FOLLON Jaques, dossier et notes par DULAU Pierre, lecture d'images par LECLAIR Bertrand, éd. Gallimard, Paris, 2006, p. 39-48, et CRISPINI Patrick, *Raphaël et l'École d'Athènes : la synthèse métaphysique,* cf. https://drive.google.com/file/d/0B6fnsPCJQm4cemRYdWFUTjkyeEU/view?resourcekey=0-oWsJnyoguewRtvSscmii3wv

[1299] MC WILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850), op. cit*., p. 96-97,112.

[1300] *Ibid.,* p. 97.

[1301] Schiller pense qu'en l'homme « total » l'unité de la raison s'allie à la multiplicité de la nature. Il tente de définir un intermédiaire entre la sensibilité et la pensée qui semblent inconciliables. Il montre que sous « l'action de la beauté ces deux états se fondent en un troisième où ils disparaissent entièrement ». Il précise « qu'entre la matière et la forme, entre la passivité et l'activité il faut qu'il y ait un état moyen et que la beauté nous met dans cet état moyen ». *Cf.* SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*), Traduit de l'allemand et préfacé par Leroux Robert, éd. Aubier, Paris, 1992, p. 245. Plus loin, il évoque deux tendances humaines, le caractère frustre et animal de l'homme, en opposition avec l'homme cultivé et raisonnable, et précise que l'on trouve des traces de l'un chez l'autre et *vice versa*. Il affirme : « C'est immuablement le propre de l'homme de réunir dans sa nature les éléments les plus élevés et les plus bas, et si sa dignité consiste à établir entre les uns et les autres une stricte distinction, il fonde son bonheur en supprimant habilement cette différence. La culture qui doit mettre sa dignité en harmonie avec son bonheur a donc pour tâche de veiller à maintenir ces deux principes dans leur pureté la plus grande possible en même temps que dans la plus intime », *cf. Ibid*., p. 311-313.

la création ordonnée[1302] ». L'ami de Philippe Grass, le poète socialiste Paul Delasalle, qui a embrassé lui aussi les idées saint-simoniennes, semble chercher de même une fusion entre des principes opposés, principe antique et principe chrétien[1303] , comme entre la poésie et la musique dont il voit l'union ancienne et harmonique dans la figure d'Orphée[1304].

L'esprit du juste milieu de Grass peut également avoir une connexion avec le spiritualisme français du XIX[e] siècle et l'éclectisme cousinien. Félix Ravaisson a forgé, par exemple, l'expression « réalisme spiritualiste », ou « positivisme spiritualiste », pour marquer sa volonté d'atteindre une position de juste milieu philosophique qui dépasse le matérialisme et l'idéalisme[1305]. Pour Ravaisson, comme pour Bergson par la suite, comme le dit Janicaud, « ce sont toujours les mêmes déviations qui resurgissent à travers l'histoire sous des noms différents : d'un côté – de l'épicurisme antique au scientisme du XIX[e] siècle, en passant par le sensualisme du XVIII[e] siècle – le matérialisme qui ramène le vivant à l'inerte, l'organisme à ses éléments, c'est-à-dire, selon l'expression comtienne, le supérieur à l'inférieur ; de l'autre l'idéalisme qui tout en prétendant expliquer, à l'inverse, l'inférieur par le supérieur réduit schématiquement celui-ci à ses conditions abstraites.[1306] » Ils estiment que les extrêmes du matérialisme et de l'idéalisme se réduisent l'un à l'autre[1307]. Ravaisson, en évoquant l'intuition non intellectuelle, dont le comble est pour lui l'enthousiasme explique : « Pourquoi

[1302] Cité dans TUDESQ A.-J. et RUDEL J., *1789-1848*, collection d'histoire dirigée par GIRARD Louis, éd. Bordas, 1960, p. 428.

[1303] Ceci nous est notamment révélé dans son autobiographie *Pierre Grégoire,* publié en 1836. Voir l'extrait publié dans MANCEL Georges, « Paul Delasalle », *Poètes Normands, portraits gravés d'après les originaux les plus authentiques,* BARATTE L. H. (dir.), Paris, 1846, p. 3.

[1304] Comme il l'écrit dans un hommage de 1840 au poète et écrivain normand, Ambroise Bétourné : « Il y a dans le monde de l'imagination deux sœurs toujours jeunes et toujours belles, deux amies d'enfance qui se sont résignées avec bien de la peine à vivre séparées l'une de l'autre, et qui se rapprochent, quand elles le peuvent, pour former un groupe charmant et harmonieux. Aux temps des anciens peuples et des anciens idiomes, la poésie et la musique semblaient unies par un lien nécessaire et primordial ; la langue était accentuée et rythmique ; la mélodie était une puissance, et la lyre était le symbole commun des deux arts, en même temps qu'elle était l'instrument divin et civilisateur. Orphée était à la fois poète, musicien et chef de peuples : de lui procédaient en même temps les lois sévères du devoir et les douces sensations du plaisir. », *cf.*https://www.bmlisieux.com/normandie/delasa01.htm

[1305] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique*, *op. cit*., p. 128. Janicaud précise que « Qualifier le spiritualisme de positif, [en référence au positivisme de Comte], c'est le protéger d'une armure solide, d'apparence scientifique, dans un siècle avide de certitudes et de démonstrations, c'est faire bonne figure face aux sarcasmes de Taine », *cf*. *Ibid*, p. 129. Cette idée justifie peut-être, du moins en partie, l'usage des termes « science de l'esprit » par Wilhelm Dithley et par le père de l'anthroposophie, Rudolf Steiner.

[1306] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique*, *op. cit*., p. 129-130.

[1307] *Ibid*., *op. cit*., p. 130.

l'enthousiasme ? C'est qu'il s'agit pour l'art d'accomplir dans son œuvre, si elle doit être œuvre de beauté, l'union des contraires, incompréhensible ou mystérieuse, que seule peut effectuer une puissance divine »[1308]. Le philosophe spiritualiste français est en « constante recherche de l'alliance entre le visible et le supravisible, entre le sensible et le suprasensible », estime Janicaud. Il a la « conviction de l'immanence du surnaturel au naturel »[1309]. Pour Ravaisson, comme pour Schelling, « la force créatrice se concentre et s'épand alternativement. Tout se fait par battement, concentration et expansion alternative… »[1310]. En 1870, à la suite de Clarac, de Quatremère de Quincy et de Milligen, Ravaisson propose une restauration de la *Vénus de Milo*, aboutissant à une exécution en plâtre et à une publication en 1892. Dans le groupe en plâtre, Vénus, vue de profil, pose sa main avec une pomme sur l'épaule du dieu Mars[1311]. Ravaisson le justifie en précisant que « dans ce couple on voyait, plus qu'en tout autre, les deux puissances contraires à l'action desquelles se réduisaient toutes les oppositions et les harmonies de l'univers, l'une étant la cause de la division et l'autre de l'union. Empédocle, dans son poème philosophique, réduisait la nature entière à la discorde et à l'amitié, et il appelait la discorde Arès (Mars) et l'amitié Aphrodite (Vénus).[1312] » Il ajoute que « le principe de douceur et d'unité, triomphant d'un principe contraire d'âpreté et de discorde, c'était tout le secret du monde soit naturel, soit social : le groupe qui nous occupe tel que le commencement, pour ainsi dire, de nombreuses imitations qui s'en sont retrouvées, en étaient la figuration par l'art.[1313] » Toujours au sujet de la restauration de la *Vénus de Milo* intégrée dans un groupe sculpté avec Mars, Ravaisson dit : « si les Grecs, en général, comme je l'ai déjà dit en exposant comment ils concevaient leur Vénus céleste, considéraient volontiers comme expliquant toutes choses par leur contrariété et leur accord final deux principes opposés, l'un de sauvage rudesse, l'autre de douceur et de paix ; si, rapportant au premier la barbarie, au second l'hellénisme, ils ornaient les frises de tous leurs

[1308] Cité dans *ibid*., p. 155.
[1309] *Ibid*., p. 167.
[1310] Cité dans *ibid*., p. 164.
[1311] *Cf.* HAMIAUX Marianne, « La Vénus de Milo et son type statuaire », in *La Vénus de Milo, 200 ans au musée du Louvre*, Dossier d'Archéologie, hors-série n° 41, septembre 2021, p. 32.
[1312] RAVAISSON Félix, *L'art et les mythes grecs,* Éditions de l'Herne, Paris, 1985, p. 67. Ravaisson publie *La Vénus de Milo*, éd. Hachette, Paris, 1871.
[1313] RAVAISSON Félix, *L'art et les mythes grecs, op. cit*., p. 71.

temples de compositions où la lutte des principes étaient figurée par celle des héros grecs contre les Centaures ou les Amazones, cette idée était surtout l'idée favorite d'Athènes ; et la mansuétude qu'elle prétendait représenter mieux qu'aucune autre cité, elle devait naturellement la personnifier dans le héros de qui elle croyait tenir ses lois primordiales.[1314] »

Le jeune Icare doit justement suivre cette voie médiane[1315] qui trouve sa source dans l'union des contraires, en écartant les tendances extrêmes afin d'éviter de chuter dans les flots. Dans son livre *Icare la passion du soleil*, Luc Bigé écrit : « Quant à Icare, fort de l'ingénuité de sa jeunesse, il tenta la difficile réconciliation entre les deux philosophes de *L'école d'Athènes*. Il s'éleva hors du labyrinthe construit par son père Dédale et tenta, en une sorte de Prométhée immature, de toucher directement le soleil.[1316] »

La symbolique de l'aile, présente dans le mythe de Dédale et de son fils Icare, renvoie en outre au *Phèdre* de Platon, à l'aptitude à s'affranchir des lois de la pesanteur et au pouvoir de l'élévation vers le monde des Idées : « La force de l'aile est par nature de pouvoir élever et conduire ce qui est pesant vers les hauteurs où habite la race des dieux. De toutes les choses attenantes au corps, ce sont les ailes qui le plus participent à ce qui est divin.[1317] ». Icare peut ainsi représenter l'âme porteuse des « deux ailes » utiles à son élévation jusqu'au ciel, symbolisant les pôles opposés et complémentaires, comme la vie active et la vie contemplative, que l'on retrouve chez Michel-Ange[1318], autrement dit les deux

[1314] *Ibid.,* p. 85.

[1315] Nous pouvons probablement trouver également une correspondance avec le chemin du milieu bouddhique, que le Parfait doit suivre entre deux extrêmes (vie de plaisir et de jouissance – vie de macérations), chemin du milieu « qui mène au repos, à la science, à l'illumination, au Nirvâna », selon le *Sermon de Bénarès*, *cf*. OLDENBERG Hermann, *Bouddha, vie et religion*, Jean de Bonnot, Éditeur, Paris, 1998, p. 159.

[1316] BIGÉ Luc, *Icare la passion du soleil*, *op. cit*., p. 40.

[1317] PLATON, *Phèdre*, 246b-e.

[1318] KLEIN Robert, *L'Esthétique de la technè*, *op. cit*., p. 233-234. Le philosophe spiritualiste et théoricien du socialisme Pierre Leroux, en se référant à Platon, s'en remet également aux deux ailes de la connaissance que sont le cœur (sentiment) et la raison, dans *De l'humanité* et dans *Réfutation de l'éclectisme, Cf*. REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle…*, *op., cit*., p. 274-275. Dans la *Réfutation de l'éclectisme*, présentation de Jean-Pierre Lacassagne, Collection ressources, Genève, 1978 (1er éd. 1834), p. 265, Leroux cite Platon : « Dieu nous a donné deux ailes pour nous élever à lui, l'amour et la raison ». Face à l'hégelianisme cousinien, Leroux se réfère également aux deux ailes de la pensée chez Platon pour déplorer que Hégel ne retienne que la raison, sans le sentiment qui tient une place capitale dans la philosophie leroussienne, *cf*. REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle…, op. cit.,* p. 440-441.

voies vers Dieu, selon les humanistes florentins, Cristoforo Landino[1319] et Marsile Ficin[1320]. « Elles sont légion, ces ailes, écrit Jacques Lacarrière, sur les fresques et les vases antiques car pour les Grecs et les Romains avoir des ailes ne signifiait pas être oiseau mais être génie, être dieu. Ceux-là seuls – dieux, génies, héros – qui possédaient des ailes étaient des êtres supérieurs, capables de séjours et de sentiment élevés. Ailes visibles et invisibles qui n'ont cessé de peupler le ciel grec, ailes glorieuses, lumineuses mais aussi ailes brisées et brûlées, c'est vous que j'invoque en prélude à l'envol d'Icare, vous qui depuis sa chute n'avez cessé de porter ses émules au-dessus de la terre et de défier le ciel des anciens et des nouveaux dieux.[1321] » Nous savons, par ailleurs, comme le signifie Ernst Cassirer, que Platon voulait produire, avec sa dialectique, une unité d'oppositions : « Sa performance essentielle consiste dans l'équilibre spirituel achevé, établi en elle entre la fonction de la division et celle de la liaison, entre le repos et la profondeur de la pure contemplation et la vivacité extrême de la pensée médiatrice. Avec la tendance à "donner des justifications" qui lui est propre, Platon a non seulement réalisé cet équilibre dans sa doctrine, mais il l'a également érigée consciemment en postulat de toute connaissance philosophique. Pour lui, toute connaissance est à la fois analyse et synthèse, *διάκισις* et *σύνκρισις,* des concepts. Il n'y a pas de savoir proprement dit qui n'aurait été précédé par une distinction exacte et conforme à l'art des concepts. […]. Le dialecticien n'est donc pas seulement accessoirement et ultérieurement synopticien, il l'est simultanément en vertu de son effort premier et originel – de même en retour seul le synopticien peut être le vrai dialecticien. Dans la liaison et l'entrelacement de ce qui a été séparé en toute exactitude, dans le *συνάγειν* et le *συνορᾶν εἰς ἕν,* se constituent le sens et l'unité du

[1319] PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, éd. Gallimard, Paris, 1967, p. 276.

[1320] En effet, Ficin écrit : « Du reste, il y a deux actes de l'âme par rapport à Dieu. En effet, elle voit Dieu par l'intermédiaire de l'intellect et, dans la connaissance de Dieu, elle se réjouit par la volonté. Platon nomme la vision ambroisie, la joie nectar, et l'intellect et la volonté les deux ailes grâce auxquelles nous retournons en volant vers Dieu, lequel est pour ainsi dire notre père et notre patrie. C'est pourquoi, dit-il, les âmes pures lorsqu'elles ont volé vers le ciel se nourrissent d'ambroisie et de nectar à la table divine. », *cf*. FICIN Marsile, *Lettres*, préfacées, traduites et annotées par Juile Reynaud et Sébastien Galland, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2010, p. 106.

[1321] LACARRIÈRE Jacques, *L'envol d'Icare, suivi du Traité des chutes*, Éditions Seghers, Paris, 1993, p. 11-12.

logos même. Et ce rapport vaut tant pour l'édification du monde objectif des pensées de Platon que pour l'ensemble de son monde spirituel intime.[1322] »

Pour aller plus loin concernant la signification que Grass a pu donner avec son *Icare essayant ses ailes* et les œuvres suivantes, commençons par présenter sa représentation d'*Icare*, qui est une des figures les plus emblématique de sa carrière artistique, et nous guide sur la voie principielle marquée par la fusion des principes opposés et l'harmonisation des contraires. Nous nous proposons de suivre la voie artistique de Grass, suivant une idée ascensionnelle, en considérant que son œuvre représente l'errance de l'âme inspirée notamment par la philosophie néoplatonicienne, thème qui est d'ailleurs également cher à Canova[1323].
Icare sera souvent évoqué au fil de notre thèse, pour développer le sens qu'il peut prendre en fonction des autres œuvres de l'artiste.

1. *Icare essayant ses ailes (1831)*

« *Pour Icare, le destin était de voler*
et de se perdre… Car, lorsqu'il sentit devant lui
les terribles ailes de la liberté
mises d'aplomb par son illustre père,
la jeunesse seule lança son corps
dans le danger, bien qu'il ne pût
trouver leur équilibre secret et pur !

[1322] CASSIRER Ernst, « *Eidos* et *Eidolon*, le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon », in *Écrits sur l'art*, édition et postface par Capeillères Fabien, présentation par M. Krois John, textes traduits par Berner Christian, Capeillères Fabien, Carro Jean et Gaubert Joël, Les Éditions du Cerf, Paris, 1995, p. 27-28.
[1323] Ceci est évoqué au sujet de son *Amour et Psyché*, dans AGHION Irène, BARBILLON Claire, LISSARRAGUE François, *Héros et Dieux de l'Antiquité..*, *op. cit*., p. 253. Il apparaît également que certains romantiques du XIXe siècle, comme Victor Hugo et Gérard de Nerval, croient en la métempsychose, *cf.* FOURNIER Mathilde, *Les Romantiques, op.cit.*, p. 41, et BÉNICHOU Paul, *Les mages romantiques*, éd. Gallimard, Paris, 1988, p. 321, 422-442. Il semblerait que ce soit également le cas de Pierre Leroux, *cf.* SOUVESTRE Émile, *Causeries littéraires sur le XIXe siècle, op. cit.*, p. 313, 326, 475, et RAVAISSON Félix, *La philosophie en France au XIXe siècle, op. cit*., p. 47-48.

Et il bouleverse les hommes sans racines
dans la souffrance,
[…]

Mais [...] l'homme qui, dès son jeune âge
a dit que le ciel et la terre étaient un,
et sa pensée même était le foyer du monde,
que la vaste terre peut rejoindre les astres
[…]
ne t'arrête pas de t'élever devant nous
gravissant sans cesse, tes lentes ailes grandes
ouvertes,
le ciel de notre Pensée,
éternel Dédale, loin du monde, Étoile du matin ![1324] »

« *Évidemment, dans La chute d'Icare de Breughel, le laboureur avait raison de labourer sans s'intéresser au malheureux Icare qui croyait s'envoler et qui tombait lamentablement. Puis, après bien de nombreux Icare, de plus en plus évolués, il y eu le premier avion et aujourd'hui le Boeing 747 que nous prenons tous, y compris éventuellement Icare. Ne vous moquez pas trop des Icare de l'esprit. Bornez-vous à les ignorer, comme le laboureur de Breughel. Ils aimeraient nous sortir de la préhistoire de l'esprit humain. Mon idée que nous sommes dans la préhistoire de l'esprit humain est une idée très optimiste. Elle ouvre l'avenir à condition toutefois que l'humanité dispose d'un avenir*.[1325] »

Avant de décrire cette œuvre, de la placer dans son contexte et de chercher à comprendre la volonté artistique et la vision du monde de Grass, il est intéressant de relire le poème « Élévation » du recueil *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire (dans la section « Spleen et Idéal ») :

[1324] SIKÉLIANOS Anghélos, « Dédale », in *Une voix orphique*, choix de poèmes traduits du grec moderne et présenté par JACQUIN Renée, E. L. A. Orphée/La Différence, 1990, p. 89-95.
[1325] MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, éd. du Seuil, Paris, 2005, p. 134.

« Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées ;

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins ;

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes ! »[1326]

Ce poème, par le mouvement d'ascension, le désir du poète d'atteindre un niveau plus élevé, nous semble avoir un rapport analogique évident avec la sculpture d'*Icare* par Grass.

[1326] BAUDELAIRE Charles, « Élévation » dans *Les Fleurs du mal*, éd. Larousse, 1993, p. 41-42. On peut songer à un autre poème de Baudelaire, « Les plaintes d'un Icare » : « Les amants des prostituées/Sont heureux, dispos et repus ;/Quant à moi, mes bras sont rompus/Pour avoir étreint des nuées./C'est grâce aux astres non pareils/Qui tout au fond du ciel flamboient,/Que mes yeux consumés ne voient/Que des souvenirs de soleils./En vain j'ai voulu de l'espace,/Trouver la fin et le milieu ;/Sous je ne sais quel œil de feu/Je sens mon aile qui se casse ;/Et brûlé par l'amour du beau,/Je n'aurai pas l'honneur sublime/De donner mon nom à l'abîme/Qui me servira de tombeau ».

Cette statue est l'une des œuvres majeures de notre artiste alsacien (fig. 7-14). Elle est présentée en plâtre une première fois au Salon de 1831[1327], puis exposée seconde fois, en bronze, au Salon de 1841[1328], et une troisième fois au Salon de 1844[1329]. Elle figure également dans l'exposition de la *Société des Amis des Arts de Strasbourg,* au Château royal, en 1841[1330] et en 1842[1331]. Plus tard, la version réduite est présentée à l'Exposition universelle de 1855[1332], et à l'Exposition universelle de 1861, sous le patronage de sa Majesté l'Impératrice, dans la ville de Metz[1333]. La *Société des Amis des Arts* l'expose à nouveau en 1874, à l'Hôtel de Ville de Strasbourg[1334]. Cette statue est achetée par la ville de Strasbourg[1335].

L'*Icare essayant ses ailes,* qui ne passe pas inaperçu en 1831, est remarqué en 1841[1336] : « L'Icare essayant ses ailes, statue en bronze de M. Grass, la jambe droite repliée avec effort sur le point d'appui, les mains étendues, s'enlève

[1327] *L'Artiste*, 1831, I, p. 245 et *L'Artiste*, 1831, II, p. 4 ; *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, par VAPEREAU G., troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785.

[1328] *L'Artiste*, 1841, VII, p. 366, et *Album du Salon de 1841, collection des principaux ouvrages exposés au Louvre*, texte par Wilhelm Tenint, Challamel éditeur, Paris, 1841, p. 59, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92.

[1329] *The Romantics to Rodin*, *French Nineteenth-Century Sculpture from North America Collections*. (Catalogue d'exposition), Organized and edited by FUSCO Peter and JANSON H. W., Los Angeles, 1980, p. 292-293.

[1330] GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 25.

[1331] En 1842, l'*Icare* en bronze de Grass était exposé dans une salle de l'Hôtel de Ville, aménagée en galerie d'exposition sur la proposition de M. Schützenberger en 1840, afin de valoriser les beaux-arts. Il faisait partie des œuvres capitales, d'après Charles Schmidt, avec une *Vénus* et une *Flore* par Ohmacht. *Cf.* SCHMIDT Charles, *Notice sur la ville de Strasbourg*, chez Schmidt et Grucker, libraires, 1842, p. 190-200. Grass expose également son buste en marbre d'Ohmacht, à coté de son *Icare* qui aurait dû rejoindre une place publique de la ville, *cf. L'Artiste, Beaux-Arts et Belles-Lettres*, 3e série, t. II, Paris, 1842, p. 147.

[1332] DU CAMP Maxime, *Les Beaux-Arts à l'exposition Universelle de 1855*, peinture – sculpture, Paris, Librairie Nouvelle, 1855, p. 290-291, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92.

[1333] *Cf. Ville de Metz. Exposition Universelle de 1861*, sous le patronage de S. M. L'Impératrice, imprimerie F. Blanc, rue du Palais, Metz, 1861, p. 81-82.

[1334] GILBERT Laurent, *op. cit.*, p.25.

[1335] SOUVESTRE Émile, *Sur la Pelouse,* Michel Lévy Frère, Librairies-éditeurs, Paris, 1858, p. 52.

[1336] Grass y présente également quatre médaillons, dont ceux de *Émile Souvestre* et de *Louis Batissier*, *cf. Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, ouvrage commencé par Émile Bellier, continué par Louis Auvry,... 1882-1885, p. 690, et GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 21.

hardiment, rempli de confiance et d'orgueilleuse aspiration. C'est bien là ce jeune audacieux dont l'impatience n'a plus de frein, et qui a oublié, même avant le départ, les sages avis de son père. Il ne tient déjà plus à la terre, et, dans sa présomption, il dévore l'espace par la pensée ; il va droit au soleil et passe outre, l'imprudent! Comme si la mort ne devait pas le rencontrer en chemin. M. Grass a encore exécuté quatre médaillons en bronze d'une fermeté et d'une ampleur fort remarquable »[1337].

Cette œuvre mythologique représente le moment où Icare essaye les ailes que son père Dédale lui a fabriqué pour fuir le labyrinthe de l'île de Crète ; alors que les ailes d'Icare sont attachées par de la cire, il volera le plus haut possible et s'élèvera tellement qu'il se rapprochera dangereusement du soleil, dont la chaleur fera fondre la cire, le précipitant dans les fonds marins.

Grass façonne une œuvre légère et élancée, portée par des ailes déployées, et produit un mouvement dynamique afin rendre la matière légère. En sculptant cette statue, il semble vouloir défier les forces de la pesanteur et créer une œuvre située entre deux états. La scène arrêtée est celle où Icare s'élance ; la scène suivante le présenterait dans les cimes ; alors que la précédente le représenterait les bras encore le long du corps, et les ailes non déployées. C'est l'élan qui est reproduit dans tout le mouvement de son corps, avec un léger appui du pied droit sur le rocher, qui ne porte déjà plus le poids d'Icare. Grass aurait aussi pu choisir de représenter la scène figurant la chute d'Icare, comme l'ont fait de nombreux artistes[1338], mais il n'en fait rien, s'intéressant à l'élan qui permet de s'élever vers les hauteurs et de figurer le mouvement d'ascension plutôt qu'à la chute mortelle.

Cette représentation symbolise aussi l'esprit qui se détache du monde sensible pour rejoindre le monde intelligible. C'est l'âme humaine qui cherche à rejoindre le monde originel. Cette sculpture se rapporte également à la mise en garde de Dédale à son fils. Dans les *Métamorphoses*, en effet, Ovide raconte que lorsque Dédale a terminé de préparer les ailes, il donne des instructions à son fils : « Icare,

[1337] *L'Artiste,* 1841, VII, p. 366.
[1338] Nous pensons tout particulièrement à la *Chute d'Icare* d'Hippolyte Ferrat (1822-1882), réalisée en 1849, dont les traits du visage, avec la bouche entrouverte par la terreur, semblent s'apparenter à ceux de l'Icare de Grass. *Cf. The Romantics to Rodin..*, *op. cit.*, p. 264-265.

lui dit-il, tiens-toi à mi-hauteur dans ton essor, je te le conseille : si tu descends trop bas, l'eau alourdira tes ailes ; si tu montes trop haut, l'ardeur du soleil les brûlera. Vole entre les deux […] prends-moi pour seul guide de ta direction »[1339]. À travers ces mots, Dédale, le technicien par excellence, conseille à Icare de suivre la voie du juste milieu. C'est bien l'esprit du juste milieu que nous venons d'évoquer qui doit intéresser Grass dans le thème de cette sculpture.

Autrement dit, cet *Icare*, telle l'âme de l'artiste, cherche à s'élever vers les régions éthérées où son imagination cherche l'inspiration dans les réalités intelligibles. Mais la prudence s'impose, car l'artiste qui s'éloigne trop des choses d'ici-bas risque d'y perdre ses ailes.

Platon, qui, comme nous l'avons vu, est une source pour les artistes du XIX^{e} siècle[1340], décrit dans le *Phèdre* l'ascension de l'âme vers le monde Intelligible : « L'immortalité de l'être qui se meut lui-même étant démontré, on n'hésitera pas à reconnaître que le mouvement même est l'essence et l'idée même de l'âme ; car tout corps qui tire du dedans, c'est-à-dire de lui-même, a une âme, puisque la nature de l'âme consiste en cela même. Mais s'il est vrai que ce qui se meut soi-même n'est pas autre chose que l'âme, il s'ensuit nécessairement que l'âme n'a pas eu de commencement et qu'elle n'aura pas de fin. J'en ai dit assez sur son immortalité »[1341].

Il use également de la symbolique des ailes : « Tout ce qui est âme a la tutelle de tout ce qui est inanimé et fait le tour du ciel, tantôt sous une forme, tantôt sous une autre. Quand elle est parfaite et ailée, elle parcourt l'empyrée et gouverne tout l'univers. Quand elle a perdu ses ailes, elle est emportée dans les airs, jusqu'à ce qu'elle saisisse quelque chose de solide, où elle établit sa demeure, et, quand elle a ainsi rencontré un corps terrestre, qui, sous son impulsion, paraît se mouvoir de lui-même, cet assemblage d'une âme et d'un corps s'appelle un animal, et on le qualifie de mortel »[1342].

« La nature a doué l'aile du pouvoir d'élever ce qui est pesant vers les hauteurs où habite la race des dieux, et l'on peut dire que, de toutes les choses corporelles, c'est elle qui participe le plus à ce qui est divin. Or ce qui est divin c'est ce qui est beau,

[1339] OVIDE, *Les Métamorphoses*, VIII, 182-208.
[1340] *Cf.* BRIX Michel, « Platon et le platonisme… », *op. cit*., p. 43-60.
[1341] PLATON, *Phèdre*/245c-246a.
[1342] PLATON, *Phèdre* /246b-e

sage, bon et tout ce qui ressemble à ces qualités ; et ce qui nourrit et fortifie le mieux les ailes de l'âme, tandis que les défauts contraires, comme la laideur et la méchanceté, les ruinent et les détruisent »[1343].

Il écrit encore : « L'essence, véritablement existante, qui est sans couleur, sans forme, impalpable, uniquement perceptible au guide de l'âme, l'intelligence, et qui est objet de la véritable science, réside en cet endroit. Or la pensée de Dieu, étant nourrie par l'intelligence et la science absolue, comme d'ailleurs la pensée de toute âme qui doit recevoir l'aliment qui lui est propre, se réjouit de revoir enfin l'être en soi et se nourrit avec délice de la contemplation de la vérité, jusqu'à ce que le mouvement circulaire la ramène à son point de départ. Pendant cette révolution, elle contemple la justice en soi, elle contemple la sagesse en soi, elle contemple la science, non celle qui est sujette à l'évolution où qui diffère suivant les objets que nous qualifions ici-bas de réels, mais la science qui a pour objet l'Être absolu. Et quand elle a de même contemplé les autres essences et qu'elle s'est nourrie, l'âme se replonge à l'intérieur de la voûte céleste et rentre dans sa demeure »[1344].
« Pour être homme, en effet, il faut comprendre ce qu'on appelle le général, qui, partant de la multiplicité des sensations, les ramène par le raisonnement à l'unité. Or cette faculté est une réminiscence des choses que notre âme a vues quand elle cheminait vers l'âme divine et que, dédaignant ce que nous prenons ici-bas pour des êtres, elle se redressait pour contempler l'être véritable »[1345].
« Quand la vue de la beauté terrestre réveille le souvenir de la beauté véritable, que l'âme revêt des ailes et que, confiante en ses ailes nouvelles, elle brûle de prendre son essor, mais que, sentant son impuissance, elle lève, comme l'oiseau, ces regards vers le ciel, et que, négligeant les choses d'ici-bas, elle se fait accuser de folie, l'enthousiasme qui s'élève ainsi est le plus enviable, en lui-même et dans ses causes, pour celui qui le ressent et pour celui auquel il le communique […] J'ai dit que toute âme d'homme a naturellement contemplé les essences, autrement elle ne serait pas entrée dans un homme ; mais il n'est pas également facile à toutes les âmes de se ressouvenir des choses du ciel à la vue des choses de la terre ; car certaines âmes n'ont qu'entrevu les choses du ciel ; d'autres, après leur chute sur la

[1343] PLATON, *Phèdre* /246b-e
[1344] PLATON, *Phèdre*/246e-247d et 247e-248d.
[1345] PLATON, *Phèdre* /249b-250a

terre, ont eu le malheur de se laisser entraîner à l'injustice par les mauvaises compagnies et d'oublier les mystères sacrés qu'elles ont vus alors ; il ne reste qu'un petit nombre qui en ont gardé un souvenir suffisant »[1346].

« Mais celui qui a été récemment initié, qui a beaucoup vu dans le ciel, aperçoit-il en un visage une heureuse imitation de la beauté divine ou dans un corps quelques traits de la beauté idéale aussitôt il frissonne et sent remuer en lui quelque chose de ses émotions d'autrefois ; puis, les regards attachés sur le bel objet, il le vénère comme un dieu. […] À peine a-t-il reçu par les yeux les effluves de la beauté qu'il s'échauffe, et que la substance de ses ailes en est arrosée. Cette chaleur fond l'enveloppe, qui, resserrée longtemps par la sécheresse, les empêchait de germer ; sous l'afflux des effluves nourrissants, la tige de l'aile se gonfle et se met à pousser de la racine sur toute la forme de l'âme ; car jadis l'âme était toute ailes »[1347].

Bien que nous ne puissions pas affirmer que Grass ait lu ces passages tirés du *Phèdre*, déjà traduit avant que Cousin n'entreprenne les traductions de Platon à partir de 1822, Michel Brix a suffisamment démontré que ces notions véhiculées par les néoplatoniciens étaient connues par les artistes du XIXe siècle[1348]. « Vous avez tous connu l'Icare, était-il écrit dans les journaux à propos de la sculpture de Grass, cette personnification idéale du penseur, du poète qui s'élance plein d'audace aux régions les plus élevées de l'intelligence, jusqu'à ce que, ébloui par une lumière trop vive, il ressente lourdement les liens matériels qui le rattachent à la terre »[1349]. Nous pouvons donc nous interroger sur les réelles motivations de Grass pour réaliser cette sculpture. Veut-il exprimer son adhésion aux idées de Platon, selon lesquelles le monde intelligible serait le paradigme du monde sensible[1350] ? Est-il à la recherche de vérités qui ne se trouvent pas ici-bas ? Cherche-t-il à contempler le monde des idées, tout en sachant qu'il faut se méfier, car à la suite des bienfaits de la contemplation supérieure, la chute dans la réalité peut être terrible. Icare, qui veut toujours aller plus haut pour se rapprocher du soleil[1351], est rappelé à sa condition humaine. Grass peut être motivé en effet par

[1346] PLATON, *Phèdre* /249b-250a
[1347] PLATON, *Phèdre* /250e-251d
[1348] BRIX Michel, « Platon et le platonisme… », *op. cit.,* p. 44-45.
[1349] Dossier de coupures de journaux constitué par la BNU, article 1, 1872, cote M.701.664.
[1350] *Cf.* PLATON, *Timée* et *Phédon*... *Phèdre*
[1351] Le soleil est le symbole du monde intelligible, du monde spirituel. Le fait de pouvoir regarder la lumière éblouissante du soleil sans être aveuglé, à l'instar de l'aigle notamment dans la

les récits de Platon, à l'instar des « des artistes penseurs et philosophes », dont l'esprit prend un vol platonicien « pour s'élever jusqu'aux beautés qu'ils ont représentées »[1352], comme l'écrit Charles Lévêque dans *Le spiritualisme dans l'art*, mais aussi par le sens du mythe lui-même, dans lequel Dédale invite Icare à suivre la voie du juste milieu. Cela rappelle également une remarque de Paul-François Dubois, dans une lettre adressée à son ami Damiron, le 19 juillet 1818, au sujet de Cousin qu'il apprécie sans pour autant suivre sa doctrine à la lettre : « Je n'aime pas le passage où vous vous appuyez de Cousin. Il est faible, Cousin. Modérez votre enthousiasme. Je l'admire. Son beau talent, son génie philosophique même, si vous voulez, le mèneront loin, mais dans les espaces, dans la nébuleuse philosophie de Koenigsberg [Kant]. Déjà il ne touche plus à la terre. C'est un bel et noble enthousiasme que le sien. Dans son vol audacieux, il vous dira de belles vérités d'en haut. C'est à nous de les recueillir. Mais n'oublions pas autant que lui que nous sommes en bas. Ne perdons jamais pied. Voilà la vraie sagesse. Ne prenons jamais ses ailes qu'à bon escient.[1353] » Plus loin, Dubois utilise encore la métaphore des ailes pour signifier l'élévation de la pensée de Cousin dans sa jeunesse, regrettant que les premiers cours du philosophe n'aient pas été sténographiés : « Mais le premier travail d'un grand esprit dans son naïf et audacieux effort a bien plus d'attrait encore ; il est si instructif de noter tous les élans en sens divers d'un penseur qui cherche sa voie ; et lors même que les ailes battent le vide, elles emportent loin la pensée et quand celle-ci revient de ses explorations aventureuses, elle trouve qu'elle est fécondée là, plus que dans le système précisément et définitivement arrêté[1354]. » Enfin, parlant d'un groupe de penseurs qui suit les cours de Cousin (auquel appartiennent Jouffroy, Damiron et Dubois lui-même) il évoque Cousin « … se livrant à l'inspiration de la verve, ému par les regards, les interrogations, les contradictions

---

symbolique médiévale, signifie être parfaitement clairvoyant, avoir la connaissance directe du monde divin. Dans le même sens, le sculpteur romantique Auguste Préault aurait dit : « Il y a des élites qui regardent les grandes choses comme l'aigle ; d'autres qui ne peuvent les envisager qu'en clignotant. », *cf.* SILVESTRE Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers : études d'après nature*, *op. cit*., p. 285.

[1352] LÉVÊQUE Charles, *Le spiritualisme dans l'art, op. cit*., p. 182. Victor Cousin écrit également, dans son *Cours de l'histoire de la philosophie*, publié en 1828 : « […] La philosophie ne coupe point à l'art ses ailes divines, mais elle le suit dans son vol, mesure sa portée et son but. », cf. VERMEREN Patrice, « Victor Cousin, l'État et la Révolution », in *Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin, op. cit*., p. 6.

[1353] DUBOIS Paul, *Cousin, Jouffroy, Damiron, op. cit.,* p. XV.

[1354] *Ibid*., p. 74.

de la ruche fervente bourdonnant quelquefois tout entière ensemble, et lui faisant face à tout ce feu de question subtiles, argutieuses, souvent d'éclair profond, et enlevé lui-même par le souffle commun, planant dans les libres régions de l'intelligence affranchie de toute autre pensée que celle de la vérité, […] c'est le privilège que Dieu fait à ces actes de foi et de candeur pieuse à la quête du vrai sous son aile et sous son regard : là, en effet tout était désintéressé […]. Je défie qu'on nie le bien qui jaillit de là, l'élan imprévu d'une philosophie vraiment religieuse, reconnaissant Dieu et l'âme au milieu des aridités désespérées et matérialistes du siècle dernier, la spiritualité pure en contradiction des sensualités grossières[1355]. »

Cependant, si la métaphore des ailes en référence au mythe platonicien est récurrente pour signifier l'élévation de la pensée du philosophe, Icare était également considéré par les romantiques comme un archétype de l'artiste, artiste penseur, qui cherche à s'élever dans les régions éthérées du monde Intelligible (spirituel). À ce titre, dans le catalogue *The Romantics to Rodin,* publié en 1980, une notice dédiée à Grass et à son *Icare essayant ses ailes* conservé au Minneapolis Institute of arts précise : « *Icarus was seen by the Romantics as an archetype of the artist who sought to rise above the norm, disregarding danger, in a quest for what was divine or immortal*[1356] ». S'y ajout la traduction anglaise d'une phrase de Théophile Gautier de 1857, dans « Reprise de Chatterton », que nous reprenons dans la version originale : « La jeunesse de ce temps-là était ivre d'art, de passion et de poésie ; tous les cerveaux bouillaient, tous les cœurs palpitaient d'ambitions démesurées. Le sort d'Icare n'effrayait personne. Des ailes ! des ailes ! des ailes ! s'écriait-on de toute part, dussions-nous tomber dans la mer ! Pour tomber du ciel, il faut y être monté, ne fût-ce qu'un instant, et cela est plus beau que de ramper toute sa vie sur la terre »[1357].

[1355] *Ibid*., p. 108-110.
[1356] *The Romantics to Rodin..*, *op. cit.*, p. 293.
[1357] *Cf.* GAUTIER Théophile, Histoire *du romantisme, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*, Charpentier et Cie Libraires-Éditeurs, Paris, 1874, p. 153.

Remarquons encore qu'Icare est le fils de Dédale, qui n'est autre que le patron des sculpteurs dans l'antiquité grecque[1358], une sorte de *demiourgos* qui incarne comme Léonard de Vinci, l'unité de l'art et de la science. En Dédale coexistent en effet le sculpteur et l'ingénieur[1359]. Dans ce sens, comme le remarque Hubert Damisch[1360], Dédale est celui qui incarne la voie médiane entre les pôles opposés signifiés par l'apollinien et le dionysiaque[1361], c'est-à-dire la tension entre la mesure et l'*hybris*, « conflit dont Nietzsche faisait le ressort de la création artistique[1362] ». Ceci peut-être une motivation supplémentaire de Grass pour utiliser ce thème, car Icare l'impétueux a été averti par Dédale de ne voler ni trop bas à cause de l'humidité de la mer, ni trop haut à cause de la chaleur du soleil. Or, Icare n'écoute pas la parole remplie de sagesse de son père.
Sa représentation d'*Icare* peut également être une référence à l'esprit humain, seul capable de s'élever vers la lumière divine - à condition de respecter les conseils de la sagesse, symbolisée par Dédale grâce auquel les ailes peuvent rester bien accrochées. Ainsi y a-t-il des limites que l'esprit humain ne peut et ne doit pas franchir, sous peine d'être définitivement ébloui. Il doit trouver le juste milieu, utile à sa condition humaine, et accéder à la connaissance nécessaire (la gnose), seule capable de lui permettre de s'élever vers les régions les plus éthérées, au-delà des sept sphères célestes, afin de s'unir à Dieu.

Observons à présent Icare, tel qu'il est représenté par notre artiste, sous les traits d'un éphèbe. Son visage est sans conteste celui des éphèbes de l'époque hellénistique, que l'on retrouve aussi chez Canova, Thorvaldsen et Bosio (on pense principalement à son *Hyacinthe attendant son tour de lancer le palet*,

[1358] Voir PLATON, *Menon* (97 ac) et PLATON, *Alcibiade Majeur* (121 a et 282 a). Au sujet de Dédale sculpteur, se reporter à FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Dédale mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, François Maspero, I, place Paul-Painlevé, 5e Paris, 1975, p. 95-117.
[1359] Sur ce sujet, on pourra se reporter à DANCOURT Michèle, *Dédale et Icare, métamorphose d'un mythe, op. cit.*, p. 12-13, 39.
[1360] *Cf.* DAMISCHE Hubert, *Ruptures, cultures*, éd. de Minuit, Paris, 1976, chap. IV, « Dédaliques », p. 166-175, et DANCOURT Michèle, *Dédale et Icare, métamorphose d'un mythe, op. cit.*, p. 16.
[1361] Hubert Damisch remarque à juste titre que dans la mythologie Dédale est à la fois le sculpteur qui réalise des images avec vie et mouvement, et l'architecte qui conçoit le Labyrinthe de forme purement géométrique. Ainsi Dédale concilie les deux pôles opposés que sont la forme *symbolique* et la forme *classique* (Hegel), ou l'œuvre *dionysiaque* et l'œuvre *apollinienne* (Nietzsche), *cf.* DAMISCHE Hubert, *Ruptures, cultures*, *op. cit*., p. 166-175. L'auteur remarque également que Nietzsche était d'accord avec Hegel sur l'idée que « l'art statuaire est l'art par excellence de l'idéal – classique (ainsi que le veut Hegel) ou (comme parle Nietzsche) apollinien. », *cf. ibid.,* p. 169.
[1362] *Cf.* DANCOURT Michèle, *Dédale et Icare, métamorphose d'un mythe, op. cit.*, p. 16.

exposé au Salon de 1817).Il est fort probable, comme l'indique Monique Fuchs, que Grass s'inspire du *Mercure rattachant sa talonnière* de François Rude, exposé au Salon de 1828[1363], pour réaliser cette œuvre[1364]. Il est possible aussi qu'il se soit tout simplement inspiré de la même source que Rude, c'est-à-dire du *Mercure* de Jean de Bologne (1529-1608). Bien que ne levant qu'un bras, ce dernier produit une dynamique dont *Icare* se rapproche davantage que celui de Rude qui baisse la tête vers son talon droit. Pour l'expression du visage, Grass semble avoir puisé aux mêmes sources que Rude. L'exemple le plus frappant, comme le remarque également Monique Fuchs, est le *Départ des Volontaires* de la *Marseillaise* (1832-1836), dont l'expression pathétique est proche de celle d'*Icare*, bien qu'elle soit encore plus prononcée[1365]. Nous verrons du reste que Grass utilise ce type de visage, inspiré de la statuaire grecque, dans de nombreuses créations tout au long de sa carrière. D'autres œuvres ont probablement été des sources d'inspiration pour son *Icare essayant ses ailes,* par exemple l'*Amour lançant des traits* de Bosio, exposé au Salon de 1808[1366], même si les traits et la physionomie sont plus juvéniles ; ou encore l'*Amour* de Canova dans *Psyché ranimé par le baiser de l'amour* (1793).

Quoi qu'il en soit, *Icare*, œuvre majeure dans la carrière de Grass, obtient de nombreux éloges et même, selon Fischbach, des critiques favorables d'Ingres et de Pradier[1367], deux artistes incontournables du XIX^{e} siècle. Pourtant, il ne reçoit aucune médaille pour cette œuvre lors de sa première exposition au Salon de 1831[1368].

Plus tard, cette statuette qui a fait sa renommée est reproduite par Grass dans une plus grande dimension. Mais cette statue en bronze à grande échelle est détruite lors de la guerre de 1870, alors qu'elle est exposée avec d'autres de ses œuvres à

[1363] *François Rude*, catalogue de ses œuvres conservées à Dijon. Dijon Palais des États de Bourgogne, Musée de Dijon, 1947, p. 6.
[1364] FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié.. », *op. cit.,* p. 160.
[1365] *Ibid.,* p. 160.
[1366] Il est exposé une seconde fois au Salon de 1841, en marbre.
[1367] *Cf.* FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit.*, p. 11.
[1368] Cette année-là trois congénères de l'atelier de Bosio, Dantan, Chaponnière et Barye se sont vu accorder la médaille de 2nd classe, *cf. L'Artiste*, 1831, II, p. 25.

l'Aubette[1369]. Cependant, grâce aux premiers modèles à échelle réduite dont il dispose, il lui est assez aisé de refaire sa statue le plus fidèlement possible. Refondue en 1872, elle est exposée à l'Hôtel de Ville rue Brulée[1370], pour y être déménagée à la demande de Robert Grossmann, alors président de la Communauté Urbaine de Strasbourg[1371]. Actuellement, elle est au musée des Beaux-Arts, au rez-de-chaussée dans l'entrée de la direction des musées du Palais des Rohan (fig. 7-10, cat. 172).

Le musée de la Chartreuse de Molsheim possède pour sa part un exemplaire en bronze, de petite taille (fig. 11-12, cat. 31) ; le musée des Beaux-Arts un modèle identique en plâtre (fig. 13, cat. 30) ; un modèle en bronze de petite taille est conservé au Minneapolis Institute of Arts ; et un autre en bronze, probablement, au Victoria and Albert Museum[1372]. Il existe enfin des tirages en bronze chez des particuliers, dont le dernier en date a été vendu aux enchères en 2021, pour une somme d'environ 4000 euros.

Cette œuvre, qui semble n'avoir laissé personne indifférent, aurait été plagiée en 1920 par Paul Landowski (1875-1961) dans son monument à la mémoire de Wilbur Wright et aux Précurseurs de l'aviation, au Mans[1373]. En effet, le

[1369] SCHNEEGANS Charles, *L'Ancien musée de peinture et de sculpture de Strasbourg brûle à l'Aubette en 1870,* extrait de la *Revue Alsacienne illustrée*, vol. XVI, n° 2, 1914, p. 15. La ville avait fait l'acquisition de cette sculpture « *d'une haute qualité artistique* », « *la plus belle œuvre de Grass* » en 1869, en même temps que la *Vénus* et la *Flore* d'Ohmacht, un vase de Kirstein, un bas-relief de Friedrich, des œuvres de G. Guérin, de Th. Schuler etc., *cf. Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu, gestion de 1869, Strasbourg, imprimerie de veuve Berger-Levrault, 1870, p. 9-10.

[1370] « Cette œuvre de grande allure existe encore fort heureusement : il est même permis aux privilégiés qui gravissent le bel escalier intérieur de l'Hôtel-de-Ville de Strasbourg, d'admirer les pures et nobles lignes demeurées intactes. Cette statue en bronze a été, en effet, placée par les soins de la Municipalité de Strasbourg au pied même du grand degré donnant accès aux salons du premier étage et s'il est peut-être regrettable qu'elle échappe à la vue du gros public, du moins faut-il reconnaître que la Ville de Strasbourg lui a donné une place fort honorable en la recevant dans son propre palais municipal », *cf.* CARRÉ DE MALBERG Félix, « Philippe Grass inconnu », *L'Alsace française*, 1926, p. 1042. Elle s'y trouvait encore en 1981, *cf.* FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié.. », *op. cit.*, p. 161.

[1371] Nous devons ces informations à Madame Michèle Lavallée, ancienne conservatrice en chef du musée des Beaux-Arts de Strasbourg.

[1372] *Cf. The Romantics to Rodin..*, *op. cit.*, p. 294, note 8, et GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 26.

[1373] RIESLING Charles, « Philippe Grass, une gloire alsacienne », *op. cit.*, p. 265, et FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié.. », *op. cit.*, p. 161. Ce monument est commandé à Paul Landowsky en 1912 par l'Américain Louis de Beaumont pour la ville de Mans. La présence d'un bas-relief représentant Icare sur la base est dévoilé lors de l'inauguration, en 1920, *cf.* https://fr.zone-secure.net/63639/1564901/#page=71

personnage au sommet du monument, qui semble vouloir prendre son envol, est proche de la statue d'*Icare*de Grass. L'inspiration d'après l'œuvre de l'artiste alsacien paraît évidente, mais la statue de Landowsky, qui ne comporte pas d'ailes, est beaucoup plus molle dans son attitude générale[1374]. Elle prend aussi appui du pied droit sur un rocher, lève les bras en l'air et la tête dans la même direction, mais la création de Grass est beaucoup plus dynamique et semble davantage prendre son élan pour mieux s'élever vers les cieux : « Maintenant, écrit Charles Riesling, que la science a réalisé le rêve présomptueux d'Icare, l'art n'a rien créé de plus beau que l'œuvre de Grass. […] Cette œuvre du sculpteur Paul Landowsky n'est qu'un vulgaire plagiat de l'*Icare* de Grass dont les tribunaux, en cas de procès, n'hésiteraient pas à décider la suppression »[1375].

Un autre artiste a pu, toutes proportions gardées, s'inspirer de la posture et de l'élan dynamique de l'*Icare* de Grass : Edmond Grasset (1852-1880) réalise en effet lors de son séjour à Rome, un bas-relief *Dédale et Icare*, qui représente Dédale achevant d'accrocher les ailes sur le dos de son fils qui semble impatient de prendre son envol. Cette œuvre est exposée à titre posthume et hors-concours au Salon de 1881[1376].

On retient également, dans un genre assez différent mais avec une similitude thématique évidente, la statue d'*Icare essayant ses ailes* de Jules-Louis Mabille (1843-1897), exposée en plâtre au Salon de 1877. Par ailleurs en 1836 Auguste Dumont (1801-1884) réalise en bronze *Le Génie de la Liberté* destiné à trôner au sommet de la colonne de juillet, place de la Bastille à Paris, en mémoire des Trois Glorieuses ; cette statue, inspirée d'un modèle en plâtre réalisé par le même artiste en 1833, rappelle sous certains aspects et toute proportion gardée, l'*Icare essayant ses ailes* de notre artiste.

[1374] « Cette sculpture figure un homme, un peu michelangelesque, les bras tendus vers le ciel, la tête tournée dans la même direction, la jambe droite pliée comme un ressort prêt à se détendre. Prêt à propulser l'homme vers de nouveaux horizons », était-il écrit dans MESSAC Yvan, « Aujourd'hui comme hier », dans *Paul Landowski. La pierre d'éternité*, Somogy éditions d'art, Paris, 2004, p. 86. L'auteur indique également que Landowski cherche, avec cette œuvre, « la posture, le geste dont la potentialité insufflera le mouvement à la sculpture, et ce qu'il glorifiera, ce ne sera pas la machine mais les hommes qui auront tenté d'accomplir le rêve d'Icare. Qui auront tenté de s'élever. », *ibid.*, p. 84.

[1375] RIESLING Charles, « Philippe Grass, une gloire alsacienne », *op. cit.*, p. 265.

[1376] *Cf.* https://www.pinterest.fr/pin/351491945909152203/

À un autre point de vue, la sculpture d'*Icare essayant ses ailes* de Grass, inspire plusieurs poèmes qui lui sont consacrés, parmi lesquels nous présentons celui de Louis Spach, dont l'artiste fait le portrait en buste (fig. 198-201, cat. 114). Ces vers de Spach sont traduits en français par Paul Lehr en 1859 qui ainsi rend lui aussi hommage au sculpteur :

« Fils de Titans! Quelle ardeur dévorante,
Ou quel démon, vers les cieux t'a poussé ?
Vois à tes pieds, vois la tombe béante;
La mort est là ; tremble, jeune insensé !...

Insensé ? Non, tu suis la voix intime
Qui fait frémir tes muscles et tes nerfs;
Elle te presse, en dépit de l'abîme,
A t'élancer dans l'Océan des airs.

C'est cette voix qui d'en haut te réclame:
L'homme énervé seul ne l'entendrait pas !
L'appel des cieux te stimule et t'enflamme,
Pour t'arracher au néant d'ici-bas.

Lève tes bras, jette-les dans le vide;
Que ton pied frappe et repousse le sol !
Quitte la terre et d'une aile intrépide
Fends l'air et suis le nuage en ton vol.

Sache affronter les éléments rebelles;
Dans ton essor rapide, impétueux,
Dût l'ouragan soudain briser tes ailes
Et te lancer dans les flots écumeux.

Tu sus vouloir : une âme que n'arrête
Aucun obstacle, est un présent divin …

Par le ciseau, tu vivras dans l'airain;
Tu vis déjà dans le chant du poète![1377]

Un autre poème est composé par le maître des requêtes au Conseil d'État, Charles Robert, dont Grass fait également le portrait en buste (fig.202, cat. 115), en l'honneur de l'œuvre de Grass :

« Salut, type éternel de l'homme en sa jeunesse,
Toi qui veux, sans mourir, quitter ce monde obscur,
Icare infortuné ! Dans ta sublime ivresse,
Ta poitrine gonflée aspire un air plus pur
Tu vois l'Olympe ouvert à tant de hardiesse
Et tu franchis déjà les bornes de l'azur !

Dans un astre ignoré vivre de poésie,
Avoir son cœur pour guide et le ciel pour patrie,
Tout comprendre, tout voir, tout savoir, tout aimer,
A force de bonheur en souriant pleurer,
Peut-on rêver cela sans un grain de folie ?
Icare, pour l'exemple, a bien fait de tomber ! »[1378]

Malgré toutes ces appréciations élogieuses et ces deux poèmes composés par des amis, cette statue ne peut pas faire l'unanimité. Ainsi à la suite de l'Exposition Universelle de 1855, Maxime du Camp en fait la critique suivante : « M. Grass, qui a fait une allégorie intitulée la *Rose des Alpes*(?), a exposé un *Icare en bronze* ; le jeune homme est représenté au moment où il va prendre son vol. La pose n'est pas heureuse et le sujet ne nous paraît pas très bien compris. Dans le cas où M. Grass voudrait encore traiter ce très difficile motif, qu'il nous permette de lui citer le fameux sonnet de Desportes qui, seul peut-être, a su donner à Icare la

[1377] SPACH Louis, « Icare, dans l'atelier d'un statuaire », in *Revue d'Alsace,* 1858, p. 369-370. Le traducteur Paul Lehr précise : « Ces vers sont extraits de l'Album Pfeffel (Colmar, 1859), M. Spach les a composés en l'honneur de M. Grass, notre illustre statuaire, auquel nous devons l'Icare en bronze, au musée de la ville de Strasbourg, [...] Par cet essai de traduction, j'ai voulu m'associer à l'honneur de l'auteur ».
[1378] Cité dans RIESLING Charles, « Philippe Grass, une gloire alsacienne », *op. cit.*, p. 264.

place que méritait sa grande action »[1379]. Au Salon de 1841 il a déjà été critiqué par un admirateur de Victor Hugo, Wilhelm Tenint : « La pose de l'Icare essayant ses ailes, par M. Grass, est légère, et, pour ainsi dire déjà soulevée par les ailes. La poitrine est tourmentée. M. Grass a trop été curieux de montrer son talent d'anatomiste. Sans doute la pose tend à faire ressortir les détails osseux de cette poitrine, mais pas à ce point. J'aurais voulu voir dans la tête cette présomption de jeunesse, cette insouciance des conseils paternels qui sont la signification morale du fils d'Icare ».[1380]

Un peu plus tard, Jost Garand donne pour sa part une appréciation plus flatteuse de cette sculpture, par comparaison avec une autre qui figure le même thème : « Son Icare, dans notre galerie de sculpture, est toujours l'image où l'œil du connaisseur aime se reposer. Ce même sujet que nous avons vu exposé à Saint-Pétersbourg, au palais d'Hiver, dans la salle des Antiques, reste, sous le rapport de l'exécution, à une grande distance de celui-ci. La pose du pied gauche, qui, dans la statue de M. Grass, indique une si puissante aspiration, n'a ni jeu ni mobilité dans celle du sculpteur moscovite. L'action des muscles est molle, le mouvement ascensionnel, d'une si poétique expression, est produite en sens inverse. Le demi dieu, qui, dans son téméraire essor, tend à s'élever vers les cieux, par l'inhabilité de l'artiste, semble cloué à la terre »[1381].

En résumé, avec son *Icare*, qui peut être perçu comme une allégorie de l'âme humaine, ou plus précisément de l'âme de l'artiste lui-même, Grass exprime son désir d'ascension spirituelle, suivant une conception néoplatonicienne. Le choix de ce mythe lui permet en outre de signifier que pour y parvenir il est nécessaire de rester dans la voie du juste milieu, qui se manifeste par la fusion de principes opposés. Par ce mythe, l'artiste exprime également l'idée que pour parvenir à l'élévation spirituelle, pour rejoindre l'Un, l'âme humaine ne doit pas s'élever trop vite, sans être suffisamment préparée, sinon la chute mortelle est assurée. Pour éviter cet écueil, elle doit procéder par étapes successives, se préparer en

[1379] DU CAMP Maxime, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, *op. cit.*, p. 290-291.
[1380] TENINT Wilhelm, *Album du Salon de 1841*, Collection des principaux ouvrages exposés au Louvre, reproduits par les peintres eux-mêmes.., troisième année, éd. Challamel, Paris, 1841, p. 59.
[1381] GARAND Jost, *Galerie statuaire, MM. Ohmacht, Grass et Friedrich, op. cit.*, p.10

accédant à la connaissance nécessaire, avant de pouvoir s'élever au travers des sphères supérieures pour rejoindre l'Empyrée, la félicité, s'unir à l'Un (Dieu). Autrement dit, cette œuvre exprime la nécessité de s'élever (ascension spirituelle), tout en mettant en garde contre les présomptions de la jeunesse qui n'a pas encore acquis la sagesse suffisante. Elle marque un premier stade dans la vie et l'œuvre de Grass, qui sera suivi par des étapes successives qui lui permettront d'affirmer ses choix artistiques et de trouver sa voie vers l'élévation intérieure en suivant son désir d'ascension spirituelle à travers son art.

2. Le prisonnier de Chillon (1834)

En 1834, Grass réalise une sculpture assez proche de son fameux *Icare essayant ses ailes.* On y retrouve un personnage élancé vers l'avant, et non plus vers le haut, les bras tendus devant lui comme *Icare*. À la différence de ce dernier, le *Prisonnier de Chillon brisant ses chaînes, ou le Prisonnier de Chillon rendu à la Liberté* (fig. 18-28, cat. 175) est produit avec une dynamique horizontale (pour Icare la dynamique est verticale) et ne porte pas d'ailes.

Cette fois, nous sommes en présence d'une création romantique, se référant non à un mythe antique, mais à un poème composé par le grand philhellène Lord Byron (1788-1824) en 1816. Ce poème, écrit après une visite du château de Chillon, près du lac Léman lors d'un séjour en Suisse, est inspiré à Byron par l'histoire de François Bonivard (1493-1570), prisonnier dans le château de 1530 à 1536. Le même poème inspire à Eugène Delacroix un tableau en 1834[1382], la même année que la sculpture de Grass, dix ans après la mort de Lord Byron. Nous reviendrons sur le rapprochement entre les œuvres des deux artistes.

Cette statue n'est pas sans rappeler le tombeau du général Bonchamps de l'église Saint-Florent-le-Vieil en Vendée, réalisé par David d'Angers en 1822-1823. Des similitudes sont observables dans les traits du visage crispés par la douleur, avec la bouche entrouverte, ainsi que dans « l'anatomie à la fois précise et

[1382] *Les cent chefs-d'œuvre de... Eugène Delacroix*, éd. Atlas, Evreux, 2011, p. 46.

idéalisée[1383] », et dans l'élan produit par la main levée du général qui demande la « grâce aux prisonniers » républicains. On y retrouve la référence à l'antique, avec un type de visage dont les traits archétypaux, selon Laurent Baridon, sont empruntés à ceux d'Alexandre le Grand[1384]. Cette statue, chef-d'œuvre du sculpteur, concilierait parfaitement, selon Georges Didi-Hubermann, les deux pôles discernables dans l'art de David d'Angers : l'académisme et le romantisme, « la *virtus* antique et ce sentiment si typiquement romantique de la pitié »[1385]. C'est justement l'unification des deux pôles qui nous semble caractériser l'art de Grass. En effet, ses œuvres expriment non pas la dualité, mais la conciliation entre l'académisme auquel il a été formé et l'influence du romantisme, qui se manifeste, d'une part par nécessité pour la restauration de la statuaire de la cathédrale, et d'autre part dans des créations plus personnelles où perce l'expression du sentiment. Nous le percevons dans les expressions pathétiques de plusieurs de ses statues, où la pitié typiquement romantique apparaît, parmi lesquelles en première ligne *Le Prisonnier de Chillon*.

On trouve également des ressemblances avec une statue réalisée par le sculpteur belge Guillaume Geefs (1805-1883) en 1848 pour la cathédrale Saint-Paul de Liège, le *Génie du mal* (fig. 29), dont les traits du visage et l'expression se rapprochent objectivement de ceux du *Prisonnier de Chillon*. L'œuvre de Geefs, qui remplace celle de son frère cadet, montre l'ange rebelle déchu Lucifer, assis sur un rocher, tenant sa couronne dans une main ; il est arrimé à une chaîne par le pied droit et la main gauche, et porte des ailes.

Par ailleurs nous observons que pour la partie basse du *Prisonnier*, il y a une proximité avec le placement des jambes de l'*Ephèbe de Subiaco* (fig. 30), copie romaine d'une sculpture hellénistique. Il semble pourtant, *a priori*, peu probable que Grass ait eu connaissance de cette statue, sachant que l'originale est à Rome, et que le moulage en plâtre du musée du Louvre ne daterait que de la fin du XIXe siècle[1386]. Il peut donc s'agir d'une heureuse concordance entre l'art de Grass et la

[1383] BARIDON Laurent & GUEDRON Martial, *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, éd. L'Harmattan, Paris, 1999, p. 132.
[1384] *Cf. ibid*.
[1385] DIDI-HUBERMANN Georges, *La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 126.
[1386] https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010270705

sculpture grecque antique, ou de ce qu'on appelle « survivance » formelle (*Nachleben*), au sens où l'entend Aby Warburg.

Notre artiste réalise d'abord cette statue en plâtre. Elle est refusée au Salon de 1835[1387] et selon le journal l'*Artiste* de 1835, le motif en est que Grass vient de remporter le concours pour la statue de *Kléber* face à un académicien, ce que lui fait payer le jury du Salon[1388]. C'est peut-être également la raison pour laquelle des œuvres de Grass sont refusées au Salon les deux années suivantes. Il est du reste fort dommage pour lui que cette sculpture n'ait pas figuré au même Salon que la peinture de Delacroix portant sur le même sujet. Elle est finalement présentée au Salon de 1839[1389], sous le n° 2217[1390]. L'année suivante elle est exposée avec d'autres de ses œuvres, au Château-Royal, par la Société des Amis des Arts de Strasbourg[1391].

Au Salon de 1834, une petite statue en plâtre lui a déjà été refusée. Grass évoque ce refus dans une lettre du 17 mars 1834 à Fries, architecte de la ville de Strasbourg et futur architecte de l'Œuvre Notre-Dame par intérim, en lien avec le concours pour la statue de *Kléber* : « Tous mes amis et connaissances se réjouissent avec moi de mon succès. S'il y en a beaucoup qui se réjouissent avec moi il ne manque pas d'individus qui sont furieux. Ce qui le prouve c'est qu'on vient de me refuser une figure au Salon. La source de cette injustice ne peut venir

[1387] refus du Salon de 1835 est également évoqué dans *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92, et ...

[1388] « Un autre jeune statuaire, M. Grass, qui a eu le tort de l'emporter sur un académicien au concours de Strasbourg pour le monument Kléber, a reçu son châtiment des mains du jury. Sa figure du prisonnier de Chillon a été refusée ; et cette composition, qu'il eût été si intéressant de comparer à celle de Delacroix, avec qui le statuaire a eu le bonheur de se rencontrer sur quelques points de sa conception, a ainsi été perdue pour l'artiste et pour le public », *cf. L'Artiste,* 1835, p. 171. Également cité dans GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 21.

[1389] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, par VAPEREAU G., troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785 et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92. Voir également L. Gilbert, *op. cit*., p. 32.

[1390] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92.

[1391] Association rhénane, Société des Amis des Arts de Strasbourg, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculptures, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Château-Royal durant le moi de mai 1840*, imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg, 1840, p. 7, 11.

que de la part de quelque concurrent. De reste il paraît que c'est un système adopté cette année car on a refusé plus de cent ouvrages et la plupart de premier ordre, entre autres un groupe de dix figures de M. Mindron[1392] (une barque et des baigneurs).

Les journaux ont pris fait et cause, ils travaillent le jury mais pas autant qu'il le mérite. Remarquez que presque tous ceux qui ont été encouragés l'année dernière sont au nombre des refusés. Pour ma part j'en suis vexé mais je vous avoue franchement que cela ne me tourmente pas du tout.
Afin de me tuer tout à fait on a fait mettre dans un journal (m'a-t-on dit et cela vient de Seurre à ce qu'il paraît) quelques lignes par lesquelles on blâme le Comité de Strasbourg d'avoir donné le monument à un artiste (ou un homme) qui vient d'être refusé au Salon. Ils ne savent pas les malheureux qu'ils me font plus de bien que de mal »[1393].

Par la suite, après 1865, il semble que Grass projette à nouveau d'exposer la statue en marbre du *Prisonnier de Chillon.* Sur ce point, Charles Riesling rapporte une lettre que le Dr Hergott écrit à Grass, à la suite de l'appréciation de ce dernier sur le Salon : « J'aurais été heureux de parcourir avec vous ces galeries, je serais plus heureux encore de m'asseoir parfois auprès de vous, de me laisser aller à des divagations sur l'art et de m'écouter ramener par votre bienveillance aux vrais et bons principes du beau et du vrai que vous appliquez d'une façon si distinguée à vos œuvres et qui, sans doute, se trouvent dans cet illustre captif enchaîné dans le donjon du lac de Genève. Tâchez d'amener à bien cette œuvre magistrale afin de frapper un grand coup à une des prochaines expositions auxquelles vous adresserez un *ensemble* par cette statue et quelques autres œuvres. Ce sera bien le diable si on n'enlève pas alors ce que vous auriez dû avoir depuis longtemps. De cette façon vous serez même débarrassé de tout sentiment de reconnaissance envers une administration bien tiède, pour ne pas dire plus, envers ceux qui ne font ni police ni politique, mais qui travaillent du matin au soir non du jour mais de la vie, à ce qui ennoblit le plus l'homme et l'élève vers le but de ses hautes

[1392]Il s'agit du sculpteur Hippolyte Maindron (1801-1884).
[1393] AVES, Division 6, Liasse 180.

destinées. Il ne faut pas s'étonner quand on en est là de l'indifférence apparente du public. Que voulez-vous, il ne comprend pas ! Courage donc... ! »[1394].

Ce n'est que vers la fin de sa vie, probablement aux alentours de 1865[1395], qu'il sculpte, ou plutôt fait sculpter par un de ses praticiens (Stienne ou Werling), cette statue dans un marbre de Carrare. Selon Fischbach, il ne l'a jamais l'achevée complètement :« ...quelques coups d'un ciseau devront enlever les petits blocs de marbre qui relient les doigts des deux mains, ainsi que l'appui sur lequel reposent les deux bras »[1396].On remarque, en effet, sur la photographie ci-jointe, conservé par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, que les doigts ne sont pas encore complètement dégagés de la matière, et que les bras prennent appui sur un renfort taillé dans le marbre de la statue monolithe. Grass a volontairement laissé ces parties « inachevées », afin d'éviter tout risque de casse, le temps que cette statue trouve une place appropriée. Ces petits tenons laissés en place sont probablement enlevés un peu avant que la statue ne soit envoyée en Suisse où elle se trouve actuellement.

Fischbach indique que cette statue consacre la réputation de Grass : « ...cette création résume ce que Grass avait de talent, de verve et de véritable science, et elle réalise aussi ce que la sculpture peut produire de plus hardi »[1397]. Le *Prisonnier de Chillon*, au même titre que son *Icare*, montre en effet une parfaite maîtrise de son art et une fine connaissance des canons esthétiques de la sculpture classique et hellénistique dont l'influence est particulièrement visible dans les visages des éphèbes. On y voit aussi une science sûre de l'anatomie, que ce soit dans les proportions ou l'emplacement des muscles. Grass sait où placer les tensions qui permettent de suggérer le passage d'un état à un autre, cher à Goethe[1398]. Il a bien tenté de créer une double action avec cette statue, en représentant le point culminant de la scène, c'est-à-dire, l'élan produit par le détenu qui se dirige vers le mort, après avoir brisé ses chaînes. Dans ce sens, cette

[1394] *Cf.* RIESLING Charles, « Philippe Grass une gloire alsacienne », *op. cit*., p. 731.
[1395] Cette date correspond visiblement aux courriers adressés par le Dr Hergott à Grass, publiés dans *ibid*., p. 729-732.
[1396] FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit*., p. 12. C'est également précisé dans la *Revue d'Alsace*, 1884, p. 344.
[1397] FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit*., p. 12.
[1398] *Cf.* GOETHE, *Écrits sur l'art*, *op. cit*., p. 169-170.

statue représente visiblement les tensions du corps du prisonnier, qui vient de briser ses chaînes, étendues à ses pieds, et s'élance vers le cadavre de son frère. C'est le désespoir qui se lit sur son visage, la cause est vaine, son frère n'est plus.

Cette œuvre est la matérialisation des vers de Byron : « J'appelai, et crus entendre un son... Je rompis ma chaîne d'un seul puissant bond et me ruai vers lui... Je ne le trouvais pas : *moi seul* je remuais en ce noir endroit ; *moi seul* je vivais ; *moi seul* je respirais l'air maudit suintant de ce cachot »[1399]. Eugène Delacroix représente presque le même moment de transition, juste quelques secondes plus tôt, avant que les chaînes ne se brisent, et que le frère ne disparaisse. Pour autant, l'attitude et la dynamique de son prisonnier sont presque les mêmes que celles de la statue de Grass. Dans le tableau de Delacroix le prisonnier a le bras droit élancé vers l'avant, alors que sur la statue de Grass ce sont les deux bras qui s'élancent. Le prisonnier de nos deux artistes prend le même appui sur les jambes, avec le même élan dynamique vers l'avant. Nous voyons donc dans l'œuvre de Grass, en accord avec l'*Artiste*, une similarité « sur quelques points de sa conception »[1400] avec celle de Delacroix. Le prisonnier du statuaire est cependant rendu avec des formes beaucoup plus classiques que celui de Delacroix, même s'il a visiblement cherché à allier le naturel à l'idéal antique.

Par ailleurs on observe que le visage du *Prisonnier de Chillon rendu à la liberté* a le même type de visage que *Icare essayant ses ailes*. Il s'agit de traits et d'expressions typiques de la sculpture hellénistique, que l'on retrouve notamment dans le *Hyacinth* de Bosio, mais aussi chez les *éphèbes* de Canova et de Thorvaldsen. Mais chez Grass les visages sont légèrement plus pathétiques, sans aller pour autant jusqu'à l'expression de *La Victoire guidant le peuple* de Rude. Nous verrons que le statuaire alsacien reste attaché à ce style d'expression, qui se retrouve notamment dans les visages de ses angelots de la chapelle Saint-Laurent de la cathédrale de Strasbourg (fig. 333-334, cat. 34, 193-223).

[1399] BYRON Lord, *Le Prisonnier de Chillon – La Lamentation du Tasse,* traduction nouvelle, annotée par Davy Pernet, éd. Fougerouse, p. 30.
[1400] *L'Artiste,* 1835, p. 171.

En 1889, la *Revue d'Alsace* donne la description suivante de l'œuvre : « En 1834, le *Prisonnier de Chillon rendu à la liberté* consacre la réputation de Grass. Il mit dans ce plâtre toute sa verve, tout son talent, toute sa science. Il a représenté le prisonnier délivré de ses chaînes gisantes sur le sol, agenouillé sur un pied et s'appuyant sur l'autre rejeté en arrière ; son corps est penché en avant, ses bras tendus vers son libérateur imaginaire, et sa figure empreinte tout à la fois d'un reste de douleur et du bonheur d'être rendu à la liberté. Vers la fin de ses jours Grass reproduisit cette œuvre en marbre, mais il n'eut pas le temps de la finir[1401] ».

Au début du XXe siècle, dans *L'Alsace française*, le baron Heckedorn écrit que *Le Prisonnier de Chillon rendu à sa liberté* consacre définitivement la réputation de l'artiste, et s'inspire visiblement de la notice de la *Revue d'Alsace* : « Le prisonnier est délivré de ses fers qui gisent à ses pieds ; il s'agenouille sur un pied et s'appuie sur l'autre, rejeté droit en arrière. Le corps est penché en avant, les bras sont tendus vers un libérateur imaginaire, et la figure respire, avec un reste de douleur, un sentiment indicible d'émotion heureuse et de reconnaissance »[1402].

Il semble que les auteurs de ces deux notices se trompent sur l'intention de Grass, probablement à cause de l'intitulé de l'œuvre qu'ils reprennent. La dernière phrase de leur description du *Prisonnier de Chillon* indique qu'ils n'ont probablement pas lu le texte de Byron. En effet, Bonivard tend ses bras, non pas vers un libérateur imaginaire, mais vers son frère sans vie. Il vient de se libérer de ses chaînes, mais il est trop tard. Par conséquent, son expression n'est pas celle d'un « sentiment indicible d'émotion heureuse et de reconnaissance ». Au contraire, c'est toute la souffrance du prisonnier, qui espérait encore voir son frère en vie, qui se lit dans l'expression de son visage, et dans toute la dynamique de son corps. La statue, dans son entier, exprime cette tension entre deux états, celui de l'espoir vain ! Il veut le sauver, mais voit qu'il est déjà trop tard. Son corps manifeste l'élan ultime qui peut éviter le malheur, mais son visage exprime déjà la douleur de celui qui sait que c'est impossible. Cependant, le prisonnier a brisé ses

[1401] *Revue d'Alsace*, 1884, p. 344.
[1402] HECKEDORN Baron, « Philippe Grass (1801-1876 », *L'Alsace Française*, 10 avril 1926, p. 291.

chaînes, sa figure est alors « empreinte tout à la fois d'un reste de douleur et du bonheur d'être rendu à la liberté ».

Notons que cette œuvre a connu des intitulés différents selon les expositions. En effet, au Salon organisé par la Société des Amis des Arts à Strasbourg, elle est intitulée : Le prisonnier de Chillon brisant ses chaînes. Cela nous paraît a priori correspondre au mieux à la description de l'œuvre. Lorsqu'elle est présentée à Paris au Salon de 1839 elle porte l'intitulé d'Esclave suppliant. À cause de ce dernier titre, différent de celui de 1835, l'auteur de la Revue d'Alsace qui l'évoque ne remarque visiblement pas qu'il s'agit de la même œuvre[1403].

Pour ce qui est de sa destinée, ce monument en marbre qui semble avoir été conservé par la famille du défunt et qui « sommeillait depuis une dizaine d'année dans un hangar à Wolxheim »[1404] après la mort de notre statuaire, quitte Strasbourg en 1925. En effet, une délégation alsacienne[1405] se charge de l'offrir à la Suisse, pour la remercier de ce qu'elle a fait pendant la guerre pour la France et l'Alsace annexée.

Le *Prisonnier* est remis au Conseil fédéral Suisse le 26 avril 1925, par « *le Comité Alsacien d'Études et d'Informations* » - tout naturellement à la ville de Territet, dans le parc du Château de Chillon au bord du lac Léman. Sur la plaque qui accompagne cette statue, est gravé : « Ce marbre œuvre du sculpteur alsacien Philippe Grass (1801-1876) a été offert à la Confédération helvétique par le Comité alsacien d'études et d'informations 1925 »[1406].

La remise du Monument de Philippe Grass à la Suisse est présentée dans la publication du Comité alsacien d'Études et d'Informations[1407]: « La fin du mois d'avril 1925 devait voir le Comité Alsacien organiser et réaliser une manifestation grandiose d'amitié franco-suisse. Le 25 avril une délégation se rendit à Territet, au bord du lac Léman pour offrir à la Suisse un chef-d'œuvre du sculpteur alsacien Philippe Grass, à qui l'on doit de nombreux et magnifiques monuments, entre

[1403] *Revue d'Alsace*, 1884, p. 346.
[1404] *L'Alsace Française*, 9 mai 1925, p. 454.
[1405] À titre indicatif, signalons la présence, dans cette délégation, de l'homme de lettres Georges Delahache, auteur d'une notice historique et archéologique sur la cathédrale de Strasbourg en 1910. Il fait le voyage en Suisse, au coté de la statue de Grass, représentant le maire de Strasbourg M. Peirotes.
[1406] *L'Alsace Française*, 9 mai 1925, p. 454.
[1407] *Comité Alsacien d'Études et d'Informations*, sous le haut patronage de M. le Président de la République, président d'honneur Raymond Poincaré, in : *Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of France, 1930-1939*, p. 127.

autres la statue Kléber et celle du préfet Lezay-Marnésia. Le « Prisonnier de Chillon », Bonivard, en marbre de Carrare du plus pur grain est une œuvre remarquable. Ce monument fut offert, au nom de l'Alsace, aux autorités fédérales pour être confié au Gouvernement vaudois et être installé dans le domaine de Chillon. Les donateurs entendaient qu'un sens précis fût donné à leur geste : celui d'un témoignage de gratitude à la Suisse, et plus particulièrement aux populations vaudoises dont les traditions de généreuse hospitalité se sont largement révélées à nouveau durant toute la guerre en faveur des prisonniers réfugiés français et plus particulièrement des Alsaciens appelés à résider sur le territoire suisse. Le cérémonie du monument eut lieu le dimanche 26 avril, à Territet, en présence de M. Haeberlin, vice-président de la Confédération Helvétique, M. Chuard, conseillé fédéral ; S. E. M. Jean Hannessy, ambassadeur de France à Berne, Dufour, président du Conseil de l'État du canton de Vaud, des autorités constituées du canton de Vaud, de Genève et de la délégation venant de l'Alsace et ayant à sa tête M. de Witt-Guizot, présidant du Comité alsacien d'Études et d'Informations »[1408].

Aujourd'hui, ce monument est toujours visible en Suisse, dans le jardin du débarcadère de Villeneuve, non loin du Château de Chillon. Toutefois, la statue a souffert de dégradations causées par l'usure du temps, et lorsque nous l'avons vue, en 2013, ses mains avaient été amputées par un casseur. La statue paraissait également avoir subi un nettoyage depuis peu, ce qui lui rend à nouveau tout l'éclat de la blancheur du marbre de Carrare. Cependant, depuis, un sculpteur s'est chargé de refaire les mains en marbre du *Prisonnier*, en laissant de petits tenons entre les doigts, afin d'éviter qu'ils ne se brisent trop rapidement. N'ayant pas vu de près ces nouvelles mains[1409], nous ne savons pas si nous devons nous réjouir de cette restauration, car les sculpteurs contemporains ont beaucoup de difficulté à rendre, sans modèle, une qualité plastique identique à celle des sculpteurs du milieu du XIX^{e} siècle. Nous souhaitons que ce travail soit au fait *a minima* d'après des photographies anciennes de la statue.

[1408] *Ibid*.
[1409] Une photographie des nouvelles mains a été publiée dans : « Sur les quai de Villeneuve. Le "Prisonnier libéré" a enfin retrouvé ses mimines », 24 heures, Vaud & régions, décembre 2020 (https://www.24heures.ch/le-prisonnier-libere-a-enfin-retrouve-ses-mimines-978984108277) et montre des mains rendues avec peu de science relativement à ce que Grass savait produire.

En tout état de cause, avec cette sculpture Grass a sans doute voulu faire un pendant à son *Icare essayant ses ailes*, en produisant une dynamique horizontale, au lieu d'une dynamique verticale et ascensionnelle comme celle d'*Icare*. Ici il n'y a pas d'envolée, ni même de chute fatale, mais il y a un élan en avant du prisonnier, après avoir détruit les chaînes qui le retiennent, vers l'être cher qui est perdu à tout jamais. Il brise cependant les chaînes qui l'attachent au monde matériel pour tendre vers la vie lumineuse. Cela peut également être perçu comme une allégorie de l'âme humaine qui cherche à sortir de sa prison corporelle, un élan vers la liberté hors des contraintes matérielles suivant une doctrine néo-platonicienne[1410]. La liberté lui est toutefois rendue à la suite de la douleur causée par la perte d'un être cher, laquelle lui permet de trouver les forces nécessaires pour briser ses chaînes. Cette œuvre est en outre un moyen d'exprimer un sentiment fort de façon mesurée, sans s'épancher dans l'extrême, en restant dans un juste milieu, ni trop haut, ni trop bas. La dynamique verticale figure généralement la nature spirituelle, alors que la dynamique horizontale est plutôt celle de la nature matérielle.

C'est également l'homme rendu à la liberté que cette œuvre peut figurer, de manière analogue à la représentation du Polonais dont le Christ a brisé les chaînes dans le *Christ consolateur* d'Ary Scheffer (1837). Il est rendu à la liberté, certes, mais mis en face de la mort, la mort physique (de sa nature matérielle) qui l'attend également. Cet élan non plus vertical, mais horizontal nous fait songer à la signification symbolique de la forme humaine donnée par Schelling. Pour lui en effet la position debout est un « arrachement à la terre » ; et « – Dans le règne organique de la nature, la verticalité ne revient qu'à la plante, mais elle est en cohésion avec la terre. Dans le règne animal, qui assure la transition de la plante à l'homme, l'intervention de l'horizontalité est très importante (c'est un retournement progressif de la plante). La position horizontale indique l'indépendance par rapport à la terre. La partie du corps qui comprend les organes de la nutrition constitue un contrepoids formel qui attire en bas tout le corps. La signification de la station droite est donc bien celle qu'Ovide caractérise déjà dans

[1410] Nous faisons notamment référence aux *Esclaves* et aux *Prisonniers* de Michel-Ange qui représentent l'âme humaine qui veut se défaire de son corps matériel, cherchant à se dégager de ses désirs physiques. Sur ce sujet voir PANOFSKY Erwin, *Essai d'iconologie, op. cit.,* p. 278-281.

ses Métamorphoses[1411] ». Nous reprenons la traduction en français d'Ovide, dans la « Création de l'homme » qui précède l' « Âge d'or », que Schelling propose en Latin : « Tandis que tête basse, tous les autres animaux tiennent leurs yeux attachés sur la terre, il a donné à l'homme un visage qui se dresse au-dessus ; il a voulu lui permettre de contempler le ciel, de lever ses regards et de les porter vers les astres.[1412] ». Schelling voit dans la ligne verticale, qui est perpendiculaire à la terre, la polarité est-ouest. Le corps du *Prisonnier* de Grass, c'est-à-dire la partie qui relie l'homme à la terre, la partie où se trouvent « les organes qui ont la relation immédiate au polarisme est-ouest universel, par exemple les organes de la respiration et le cœur, le foie et la rate[1413] », exprime bien cette tension horizontale entre l'est et l'ouest, mais « le système supérieur dont le siège est la tête[1414] » se redresse vers le haut, cassant légèrement la verticalité du tronc et des bras. Pour Schelling « le cœur est le premier siège de la passion, de l'inclination au désir, le foyer de la flamme de vie. Mais c'est en vue de refroidir ce feu qui prend au contact des opposés, comme Platon le dit dans le *Timée*, que nous avons reçu des poumons et des organes respiratoires.[1415] ». Il est probable que Grass ait pris en compte cette notion, couplée à celle de la tripartition de l'âme de Platon, en composant sa statue. Il peut montrer ainsi que cet homme qui se libère juste de ses chaînes est encore dans un état proche de celui de l'animal, toujours enfermé dans le cachot (la matière – le purgatoire) et qu'il doit à présent se redresser, s'humaniser davantage, avant d'espérer s'élever vers le soleil comme Icare qui a revêtu les deux ailes des pôles opposés.

Si l'on se réfère à la musique, les statues d'*Icare* et du *Prisonnier* peuvent être perçues comme une référence à l'harmonie pour le vertical, et au contrepoint pour l'horizontal, harmonie et contrepoint qui sont liés mais vus sous cet angle différent[1416]. Enfin l'opposition des deux forces contraires que sont le vertical et l'horizontal peut prendre la forme de la croix, dont la jonction qui permet de les unir marque un point, donc l'unité. Ces deux œuvres impliquent également une

[1411] SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von, *Textes esthétiques*, textes traduits de l'allemand par Alain Pernet, présentation par Xavier Tilliette, éd. Klincksieck, 2005p. 133.
[1412] OVIDE, *Les Métamorphoses*, I, 76-102.
[1413] SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von, *Textes esthétiques, op. cit*., p. 133.
[1414] *Ibid*.
[1415] *Ibid.,* p. 134.
[1416] Sur l'harmonie et le contrepoint on peut se référer au Dictionnaire de la musique : *Science de la musique : Formes, techniques, instruments*, HOENEGGER Marc (dir.), vol. 1, A-K, Paris, Bordas, 1976, p. 542.

tension qui se situe entre la vie et la mort (le commencement et la fin), une harmonie contrapuntique, et une harmonie entre la forme et l'idée et entre les parties et le tout.

Au-delà de cet aspect, cette œuvre inspirée par le poème de Byron fait référence à la solitude de l'homme luttant pour la Liberté, affrontant l'adversité et de grandes souffrances. Pour Byron, et certainement pour aussi Grass qui choisit ce poème, seules la nature et ses beautés lui apportent un soulagement. Le poème est un appel à la Liberté, un appel à Dieu[1417] ! « Le renom de la Liberté trouve des ailes en chaque vent.[1418] » Avant de briser ses chaînes pour trouver la liberté, le prisonnier doit passer par plusieurs étapes symboliques, comme dans la *Divine Comédie* de Dante. Il évoque d'abord son cachot qui symbolise le purgatoire : « […] et le mien [son cachot] a été le sort de ceux pour qui les bontés de la terre et de l'air sont barrées, et qui en sont bannis – chère interdite.[1419] » Il poursuit en indiquant que c'est pour la foi de son père qu'il a « souffert les chaînes et courtisé la mort », et que sa lignée est maudite. « Nous étions sept, qui maintenant sont un – six en jeune âge et un en grand ». Le prisonnier Bonivard est l'aîné. Quatre frères sont morts pour le « Dieu que niaient leurs ennemis ». Les trois autres sont jetés au cachot, et sont accrochés à trois des « sept piliers de modèle gothique dans les profonds et vieux cachots de Chillon ». De ses deux frères, le plus jeune incarne la joie, la beauté, la pureté et la compassion (la foi ?) (contemplation), l'autre également pur de pensée incarne pourtant la force et l'action (l'espérance ?) (action), qui ne peut supporter « les entraves aux pieds ». Byron décrit ensuite l'en-dessous de la surface du lac qui entoure le château : c'est un lieu de déchéance et de souffrance, c'est-à-dire une évocation de l'enfer qu'imagine le poète[1420]. Puis vient le passage qui évoque la mort du frère incarnant la force, situé le plus près du héros ; et ensuite la partie qui est à l'origine de la statue de Grass, avec la mort du plus jeune frère qui incarne la pureté, et le prisonnier qui brise ses chaînes pour s'élancer vers lui. C'est évidemment une invocation à la liberté, sachant que les scènes suivantes, après le désespoir, montrent la remontée progressive vers la lumière, en somme vers le

[1417] BYRON Lord, *Le Prisonnier de Chillon…, op. cit*., p. 13, 21.
[1418] BYRON Lord, « Sonnet sur Chillon », in *ibid.,* p. 21.
[1419] BYRON Lord, *Le Prisonnier de Chillon…, op. cit*., p. 23.
[1420] *Ibid*., p. 27, 48.

Paradis – figurée par un visiteur venu du Paradis, un oiseau qui symbolise l'ange[1421], et « il advint dans mon sort une sorte de changement », c'est-à-dire la résolution finale[1422].

Ainsi le poème de Byron et la sculpture de Grass sont une sorte d'ode à la liberté de l'âme humaine, qui, emprisonnée dans le monde sensible, doit briser ses chaînes afin de pouvoir espérer s'élever vers le monde Intelligible. On peut peut-être considérer que ce n'est que face à la mort des six vertus, d'abord les quatre vertus cardinales, puis deux des trois vertus théologales (la foi et l'espérance), que, armée de la charité, l'âme parvient enfin à briser ses chaînes de l'ignorance et de l'inconscience (« mes chaînes et moi nous étions devenu amis, tant une telle longue communion tend à faire de nous ce que nous sommes : même moi je retrouvai ma liberté avec un soupir.[1423] ») et peut entamer son ascension vers le monde des Idées. Nous pouvons donc probablement estimer que Grass exprime dans cette œuvre l'état intermédiaire entre l'enfer et le paradis, entre la douleur et la joie, entre le désespoir et l'espoir, et le point culminant d'une action, l'unité de l'œuvre qui se trouve située à l'intersection de deux états opposés, de deux tensions contraires. Il s'agit en somme également de fusion des contraires, de synthèse des deux hypostases de l'être, le réel et l'idéal, propre aux romantiques[1424], et également de la forme et de l'idée. Nous pouvons peut-être aussi y une voir une référence à l'ascension de l'ignorance à la connaissance, comme dans l'allégorie de la caverne de Platon, dans le livre VII de *La République*.

3. Le Centaure Nessus mourant (1833)

Après le succès de son *Icare essayant ses ailes*, Grass présente *Le Centaure Nessus mourant* (fig. 31, cat. 173) au Salon de 1833[1425] . Il s'agit d'une œuvre

[1421] *Ibid*., p. 32, 48-49.
[1422] *Ibid*., p. 33, 49.
[1423] *Ibid*., p. 37.
[1424] *Cf*. VAILLANT Alain, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, CNRS Éditions, Paris, 2012, p. 68-71.
[1425] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p.

majeure de l'artiste. Cependant, la critique est plutôt négative. Ainsi Gabriel Laviron et Bruno Galbacio, après avoir décrit les ouvrages des deux célébrités académiques que sont David d'Angers et James Pradier, critiquent le *Centaure* de Philippe Grass, dont ils estiment que le thème antique n'est qu'un prétexte à la réalisation d'une création médiocre : « Le *Centaure Nessus mourant* de M. Grass présente-t-il rien qui écrive le sujet ? À côté du centaure antique portant un amour, que devient-il ? En fait-il oublier les formes si gracieuses et si chevalines ? Les rappelle-t-il le moins du monde ? »[1426]. La réaction d'Auguste Jal, dont David d'Angers a fait le portrait en médaillon avec sa femme Aspasie en 1834, n'est pas plus positive : « Je ne vous engage pas à vous arrêter devant le Philopoemen, de M. Lange, et le Centaure Nessus, de M. Grass : ce sont de fort médiocres ouvrages. Vous serez peut-être plus favorable que moi aux auteurs, et je le souhaite pour eux. Il m'en coûte toujours d'être sévère quand je remplis les devoirs de critique : mais j'en ai la conscience, depuis que nous causons ensemble, ce n'est point la sévérité qui l'a emporté.[1427] »

Le *Centaure Nessus* a malheureusement disparu aujourd'hui, et aucune photographie ancienne ne le représente. Le seul petit aperçu que nous en ayons, est la petite représentation figurée sur le bas-relief représentant l'atelier de l'artiste (fig. 53). Mais c'est bien évidement insuffisant pour pouvoir en faire une quelconque critique. Cela permet tout juste de se faire une vague idée de sa représentation.

Nous percevons que le *Centaure* semble se cabrer, faisant une torsion en arrière. Grass a-t-il réalisé une œuvre pathétique, en représentant le moment où Nessus est percé par la flèche d'Hercule ? C'est ce qui nous paraît le plus probable, malgré le

690, *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, par VAPEREAU Gustave, troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 91. Dans le dictionnaire de G. Vapereau, cette œuvre est désignée sous le nom du *Centaure Nessus léguant sa tunique à Déjanire*, *cf. Dictionnaire Universel des Contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers [...], ouvrage rédigé avec le concours d'écrivains et de savants de tous les pays*, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785.

[1426] LAVIRON Gabriel et BALBACIO Bruno, *Le Salon de 1833, orné de 12 vignettes à l'eau forte ; par Alfred et Tony Johannot, Gigoux, etc*. Librairie d'Abel Ledoux, Paris, 1833, p. 81. Cité également dans GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 19.

[1427] JAL Auguste, *Les causeries du Louvre, le Salon de 1833*, éd. Charles Grosselin, Paris 1833.

deuxième intitulé de cette œuvre : *Centaure Nessus léguant sa tunique à Déjanire.* Grass a représenté le Centaure, en proie à une douleur intense, exprimée par la cambrure de son corps, au moment où il expire sous le coup de la flèche, et en même temps il tend la tunique à Déjanire, avant de rendre son dernier souffle.

Il est fort dommage que nous n'ayons plus de trace de cette œuvre, car elle doit être importante pour saisir le parcours artistique du sculpteur. S'est-il inspiré des traits de *Laocoon* et du *Centaure chevauché par l'Amour*[1428] pour faire le visage de Nessus ? Il n'est malheureusement plus possible de le dire à présent.

Nous savons en revanche que les mêmes traits sont utilisés par Canova pour son *Thésée tuant le Centaure* (1804-1809).Précédemment Jean de Bologne s'en est inspiré pour son *Hercule terrassant le Centaure Nessus* (1599). La torsion arrière du *Centaure* de Grass rappelle d'ailleurs celle du *Centaure* de Jean de Bologne. Il est probable que Grass, à ses débuts, se soit référé à cet artiste pour créer ses premières œuvres. En effet nous pouvons percevoir une correspondance formelle entre son *Icare* et le *Mercure* de Giambologna, mais également entre la *Suzanne surprise au bain* et la *Vénus della Groticella*, et enfin entre le *Centaure Nessus mourant* et l'*Hercule en lutte contre le centaure Nessus.* Cela nous montre au demeurant que Grass n'a pas ignoré les œuvres de la Renaissance dans ses inspirations artistiques. À moins que nous ne considérions que les deux artistes, éloignés de plusieurs siècles, aient puisé aux mêmes sources antiques ? Nous pourrions également invoquer le principe de survivance (*pathos formel*) établi par Aby Warburg[1429], qui peut justifier les analogies formelles entre des œuvres réalisées à des époques différentes.

Enfin nous pouvons relever une certaine concordance avec *Lapithe et Centaure* de Barye, présenté au Salon de 1850, qui montre Thésée combattant le centaure Biénor[1430]. La torsion de ce dernier peut en effet faire penser à celle du centaure de Grass exposé dix-sept ans plus tôt.

[1428] Copie romaine d'une statue hellénistique, exposée au musée du Louvre.
[1429] Sur la notion de *pathos formel*, ou pourra se référer par exemple à DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de Minuit, 2002, p. 1-592.
[1430] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M,

Quoi qu'il en soit concernant l'aspect formel, cette œuvre doit être avant tout un moyen pour Grass d'exprimer une idée bien précise. Afin de mieux comprendre son intention, rappelons le mythe. Le Centaure Nessus, par sa double nature, comme tous les centaures de la mythologie grecque peut être en proie à des pulsions animales incontrôlables[1431]. Le farouche Nessus occupe la fonction paisible de passeur au bord de l'impétueux fleuve Événos, chargeant sur son dos les personnes qui souhaitent le traverser, contre rémunération. Jusqu'au jour où arrive Hercule avec sa femme, la belle princesse Déjanire, vierge de Calydon. Hercule peut traverser le fleuve seul à la nage, mais il est inquiet pour sa femme. Le robuste Nessus lui propose de faire passer Déjanire de l'autre côté du fleuve. Mais Nessus « à la double forme » cède aux charmes de la vierge de Calydon, et tente de dérober le bien d'Hercule. Ce dernier lui crie alors : « Si tu n'avais aucun respect pour mes droits, du moins la roue de ton père aurait pu te détourner des amours interdites. Mais tu ne m'échapperas pas ; en vain tu comptes sur les avantages que tu tiens du cheval ; c'est à coup de flèches et non avec mes pieds que je t'atteindrai.[1432] » Alors vient la scène que Grass représente, point culminant de l'action, par laquelle il peut exprimer tout le pathos du mythe : « Ses dernières paroles sont confirmées par leur effet et un trait parti de sa main traverse le dos du fuyard ; le fer recourbé ressortait par la poitrine. À peine a-t-il été arraché que le sang jaillit des deux blessures, mêlé à l'infect poison de Lerne. Nessus le recueille : ‟ Ainsi je ne mourrai pas sans vengeance″, dit-il en lui-même et il donne à celle qu'il a enlevée sa tunique teinte de son sang encore chaud, comme charme propre à exciter l'amour »[1433]. La tunique imprégnée du sang de Nessus sera par la suite la cause de la mort d'Hercule.

À l'instar des gargouilles et chimères des cathédrales gothiques, souvent représentées de manière hybride, le Centaure symbolise la part matérielle de l'homme avec ses vices et ses passions, celle dont il doit se dépouiller pour devenir pleinement homme à l'image de Dieu. Ce mythe, comme dans le combat

Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 91.

[1431] Sur les représentations des centaures dans les arts, et plus particulièrement Nessus, on pourra se référer à AGHION Irène, BARBILLON Claire, LISSARRAGUE François, *Héros et Dieux de l'Antiquité.., op. cit.*, p. 78-80, 106.

[1432] OVIDE, *Les Métamorphoses,* IX, 100-126.

[1433] *Ibid.,* IX, 100-126, 127-154.

des *Centaures et des Lapithes* représenté par Phidias sur les métopes du Parthénon, donne à comprendre que ces êtres hybrides, à forme double (mi-hommes mi-chevaux) ont l'intelligence et la sagesse des humains et la bestialité des animaux. Le paisible Nessus, qui est le passeur entre les deux rives, ne parvient pas à contrôler les instincts primitifs qui entraînent sa chute. Le centaure est un être hybride : la partie inférieure qui le relie à la terre (matière) est animale, et la partie supérieure sous forme humaine (dont l'âme est à l'image de Dieu) le relie au ciel (monde Intelligible) grâce à son intelligence humaine (le centaure Chiron était un véritable savant). Alors que Nessus occupe la voie médiane entre ces deux aspects et qu'au départ il maîtrise ses instincts primaires grâce à sa nature humaine, ce sont finalement ses pulsions liées à sa part bestiale, l'animalité primitive des étalons, qu'il ne parvient plus à réfréner. Comme Icare, il n'arrive pas à suivre la voie du juste milieu, entre la passion et la raison, et cédant aux charmes de la belle Déjanire, il est conduit à sa perte.

4. Suzanne surprise au bain (1834)

Cette statue de Grass, représentant une « jolie »[1434] *Suzanne surprise au bain* (fig. 32-34, cat. 174), relève d'un registre un peu différent. La première version en plâtre est exposée au Salon de 1834[1435] et lui vaut une médaille de 2nde classe[1436], même si elle est passée « sous silence par de nombreux critiques d'art »[1437]. Elle

[1434] Qualifiée ainsi dans : *L'Art en Province, littérature, histoire, voyage, archéologie*, 12e volume – 6e livraison, nouvelle série, Moulins, 1851, p. 79.

[1435] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, par VAPEREAU Gustave, troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785, et le *Journal des peintres et dessinateurs ou cours complet et gradué de dessin et de peinture ; par une société d'artistes*. 6e livraison. - 1ere année, Paris, au bureau du journal, place Royale, n° 1, 1834, p. 44. La *Suzanne au bain* portait le n° 2073, *cf. Lettres sur le Salon de 1834,* par SAZERAC L. Hilaire, Poussielgue imprimeur, Paris, 1834, p. 380.

[1436] *L'Artiste*, 1834, VII, p. 169. À ce Salon, l'orfèvre strasbourgeois J.-F. Kirstein et son fils, statuaire et congénère de Grass, exposent également. Voir également *Lettres sur le Salon de 1834,* par SAZERAC L. Hilaire, Poussielgue imprimeur, Paris, 1834, p. 473.

[1437] FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié.. », *op. cit.,* p. 161. En se rapportant à une mauvaise photographie de la *Suzanne* reproduite par A. Laugel, Monique Fuchs ajoute : « Une photo montre une jeune femme d'une séduction discutable, l'un des rares nus réalisés par GRASS, et qui pourtant lui ouvrira de nombreuses portes », *cf. Ibid*.

est à nouveau au Salon de 1850[1438], mais dans une version sculptée dans le marbre, sur le piédestal de laquelle il est écrit : « P. GRASS, PARIS, 1850 »[1439].

Cette statue semble avoir disparu chez un antiquaire en 1924[1440]. Elle était visible sur un site de vente aux enchères russe, et à présent nous pouvons encore voir trois photographies de cette statue en marbre sur un site de vente aux enchères anglais, où elle a été vendue en 2009[1441].

Quelques descriptions sont données de cette œuvre fondamentale dans la carrière de Grass. Dans l'*Artiste,* par exemple, on lit : « La Suzanne au Bain indique chez M. Grass une tendance à conserver aux formes toute leur naïveté d'aspect. Nous sommes loin, pour notre compte, de lui faire un reproche d'avoir choisi cette nature aux proportions fortement développées ; nous estimons qu'un modèle flamand vaut tout autant pour l'artiste qu'un modèle grec ou italien ; ce n'est que par l'exécution qu'il peut donner un prix véritable à son ouvrage. M. Grass, qui a disposé avec beaucoup de goût et d'harmonie les grandes lignes d'ensemble de sa figure, aurait dû étudier plus scrupuleusement le modelé de différentes parties : les cuisses et les jambes ne paraissent pas avoir été observées bien attentivement sur le modèle »[1442].

Grass n'a pas produit beaucoup de nus féminins durant sa carrière artistique. Nous regrettons de n'avoir aucune information sur le modèle qu'il a utilisé pour réaliser cette sculpture : modèle naturel, ou modèle antique ? Nous pouvons fort bien imaginer qu'il emploie les deux, sachant qu'il aime s'inspirer de la nature pour se rapprocher du réel, et de l'antique pour trouver les formes idéales.

[1438] « Grass a exposé une jolie Suzanne au bain », *cf. L'Art en Province, littérature, histoire, voyage, archéologie*, 12e volume. - 6e livraison, nouvelle série, P.-A. Desrosiers imprimeur-éditeur, 1851, p. 79. James Pradier y expose son *Atalante* en marbre, fort remarquée, avec une *Médée* et un *Pandore* en bronze, *cf. ibid.*

[1439] Sur des photographies publiées sur internet, nous pouvons apercevoir cette inscription gravée sur l' « assise », sous les vêtements de la chaste Suzanne. Elle est également mentionnée par la jeune Amélie Weiler, dans WEILER Amélie, *Journal d'une jeune fille mal dans son siècle, 1840-1859*, *op. cit.*, p. 383.

[1440] RIESLING Charles, « Philippe Grass, une gloire alsacienne », *op. cit.*, p. 261-265, et FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié.. », *op. cit.,* p. 161.

[1441] https://www.invaluable.com/auction-lot/philippe-grass-34-c-93bee668d1

[1442] *L'Artiste,* 1834, VII, p. 149.

Quoi qu'il en soit, pour cette création, notre artiste s'inspire d'un récit biblique de l'Ancien Testament, pour créer une œuvre de forme antiquisante. Il s'agit d'une œuvre romantique et d'une forme de synthèse entre le religieux et le profane. Cette figure nous montre une fois de plus l'influence de la sculpture gréco-romaine sur notre statuaire, même quand le thème n'est pas celui d'un mythe antique. Grass a utilisé un récit du *Livre de Daniel* dans l'Ancien Testament, pour montrer le point culminant d'une action : le moment où les deux vieillards surprennent Suzanne qui prend son bain. Celle-ci semble surprise et apeurée, elle cherche à cacher sa pudeur, tournant son regard vers les vieillards qui ne sont pas visibles sur la scène matérialisée dans le marbre. Ce thème permet à Grass d'opposer la jeunesse, la beauté et la bonté de Suzanne, à la vieillesse et à la méchanceté non représentées sur la sculpture.

Grass traite là un sujet récurrent chez les artistes depuis la Renaissance. Ainsi le sculpteur Pierre-Nicolas Beauvallet (1750-1818) a déjà exposé une *Suzanne au bain* en marbre au Salon de 1814 ; on retrouve ce motif chez le peintre Théodore Chassériauen 1839, et Eugène Delacroix produit vers 1850 une esquisse où l'on voit Suzanne aux prises avec les deux vieillards.

La *Suzanne* de Grass rappelle les *Vénus pudiques* de l'antiquité. Il a probablement dû s'inspirer de la fameuse *Aphrodite Cnidienne,* attribuée au sculpteur grec Praxitèle, ou simplement du type des *Aphrodite pudiques*, comme l'*Aphrodite du Capitole*, l'*Aphrodite de Médicis*, ou encore l'*Aphrodite de Troade*[1443]. En effet, la *Suzanne* de notre statuaire est très proche de ces trois dernières *Aphrodite* qui sortent du bain nues, par le positionnement des bras et du torse légèrement fléchi en avant. Le bras droit couvre le sexe, l'autre s'apprête à couvrir les seins ; elles sont tendres et charnues, tournent leur tête légèrement vers la gauche, d'où vient le trouble auquel elles réagissent instinctivement[1444] ; et elles prennent appui sur la jambe du même côté, la droite fléchie vers l'avant.

[1443] Voir par exemple SMITH Roland R. R. *La Sculpture hellénistique*, Éditions Thames & Hudson sarl, Paris, 1996, p. 92-93. Sur les différentes représentations de Vénus dans les arts, voir par exemple AGHION Irène, BARBILLON Claire, LISSARRAGUE François, *Héros et Dieux de l'Antiquité, op. cit.*, p. 295-300.
[1444] HOLTZMANN Bernard, *La sculpture grecque*, éd. Le Livre de Poche, Paris, 2010, p. 314-315.

Même si *Suzanne* tourne la tête dans l'autre sens, elle est aussi légèrement courbée vers l'avant, avec la même attitude de pudeur et le même positionnement des bras[1445], quoique son sein gauche soit complètement couvert, alors que ceux de la déesse restent visibles. Les longs cheveux de *Suzanne* sont détachés et tombants, alors que ceux d'*Aphrodite* sont soigneusement attachés. *Suzanne* prend appui sur la jambe droite en repliant la gauche, et s'assoie légèrement sur un rebord en pierre où est posé son vêtement. La *Suzanne* de Grass, dévêtue, porte des boucles d'oreilles et un long collier de chaîne. Les traits du visage s'apparentent à ceux de plusieurs de ses figures féminines, suivant certainement sa conception de l'idéal féminin. Malgré la posture qui dévoile une pudeur évidente face aux regards impudiques des deux vieillards, Grass ne cherche pas à accentuer l'expression d'effroi dans la figure de sa *Suzanne*. Il privilégie une douce expression qui montre l'effet de surprise, au moment où elle aperçoit les vieillards qui la regardent, avant que le désarroi ne s'empare d'elle. Le moment que Grass représente est celui où elle entend un bruit et tourne à peine sa tête pour voir qui la regarde en couvrant instinctivement sa pudeur de ses bras. Grass choisit un point culminant qui lui permet de tempérer l'attitude de sa *Suzanne*, de rester dans la mesure afin de modérer son expression, pour ne pas tomber dans la démesure, l'*hybris*.

Nous avons déjà évoqué des correspondances formelles entre Grass et Jean de Bologne. La posture de la *Suzanne* de Grass est très proche aussi de la *Vénus* datant de 1573[1446] de ce sculpteur de la Renaissance, par le positionnement des jambes quasiment identique, la courbure en avant avec le dos voûté et la torsion de la tête sur la droite vers les regards indiscrets ainsi que par la position du bras droit qui cache la poitrine.

[1445] James Pradier, réalise également des statues inspirées des Vénus antiques pudiques. Parmi celles-ci, une première *Vénus* en 1829, qui lui inspire ensuite une *Aréthus* et une *Vénus au bain* très proche de l'*Aphrodite Cnidienne*, *cf*. Collectif, *Statues de chaire, sculptures de James Pradier*, catalogue d'exposition, Ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Genève, 1985, p. 254-256. Une *Aphrodite pudique* qui reprend les canons de la sculpture grecque classique, adoucie par le style canovien et très fidèle au modèle réalisé d'après la magnifique sculpture de Scopas (selon Pline l'Ancien), est due par le sculpteur Louis Royer (1793-1868) en 1823.

[1446] Cette *Vénus della groticella* a inspiré le sculpteur Christophe-Gabriel Allegrain (1710-1795) pour sa *Vénus au bain* (1767) admirée par Diderot, et probablement pour sa *Diane surprise au bain par Actéon* (1778).

L'œuvre de notre artiste, par ailleurs, n'est pas non plus sans rappeler la *Psyché abandonnée* de Pajou, sculptée vers 1780-90[1447], dont le modelé du corps est néanmoins plus sensuel et la pose plus avantageuse. Bien que cette figure exprime la douleur causée par l'abandon d'Eros et non la surprise, l'expression pathétique du visage est proche de celui que Grass utilise ici, et par la suite pour nombre de ses œuvres.

Pour ce qui est de l'accueil critique de ce travail, nous avons déjà suggéré qu'il n'était pas des plus favorables. Hilaire-Léon Sazerac, qui commence par une description *a priori* positive, finit par une critique acerbe : « Eh bien ! En réminiscence du ballet, de la pantomime, ou plutôt de l'actrice, M. Grass nous donne aujourd'hui une *Suzanne* aux contours saillants, aux appas arrondis, une *Suzanne* enfin à la façon de Rubens (à la couleur près). Il lui met un riche collier, comme la *Suzanne* de la Porte-Saint-Martin en avait un ; il lui place à l'annuaire un jonc nuptial ; puis il donne à la main un mouvement si heureux que le jonc se trouve... Mais en vérité c'est trop détailler les étranges combinaisons de cet ouvrage : il est donc des choses qu'on peut voir et que l'on ne peut pas décemment décrire ? C'est possible ; allez en ce cas admirer de vos yeux la *Suzanne au bain* de M. Grass ; car d'une figure si chaste, nous ne pourrions, nous, que vous retracer une image qui ne le serait pas du tout. »[1448] Il poursuit par une comparaison avec la *Léda* de Legendre-Héral (1796-1851) exposée au même Salon : « De la Suzanne à la Léda de M. Legendre-Héral, il n'y a presque de différence que le nom. Toutes les deux se trouvent dans la même situation, la vertu de toutes les deux court de très grand périls, car toutes les deux sont exposées, l'une aux outrages d'impudiques vieillards, l'autre aux entreprises d'un dieu amoureux et puissant [...] M. Legendre-Héral n'a pas suivi dans son œuvre d'autres systèmes que celui de M. Grass ; c'est une femme jeune et belle, comme le vulgaire l'entend, une femme aux charmes robustes que nous présente son plâtre, comme celui de M. Grass. Si dans celui-ci il y a absence complète de la poésie de la Bible, dans l'ouvrage de l'autre il y a l'absence de la poésie mythologique. Ces messieurs ont cru devoir s'en tenir aux formes matérielles, et je vous défierais de

[1447] *Cf.* DRAPER James David et SHERF Guilhem, *Pajou sculpteur du Roi (1730-1809)*, éd. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997, p. 335-346.
[1448] SAZERAC Hilaire-Léon, *Lettres sur le Salon de 1834*, Paris, chez Delaunay, Libraire, au Palais-Royal, 1834, p. 379-380. On trouve une mention de la médaille décernée à Grass, page 473.

rien trouver dans les traits de Suzanne qui annonçât l'effroi, la colère, le désespoir, ni dans ceux de Léda, [...]. Ces deux figures recevraient tout autre nom que ceux qu'il a plu à leurs auteurs de leur donner que nous n'y trouverions rien de moins, rien de différent, attendu que ni l'une ni l'autre n'ont conservé sous les doigts des artistes le caractère propre à chacune d'elles »[1449]. La fin de la critique de Sazerac nous semble intéressante, pour cela même qu'elle reproche à la *Suzanne* de Grass : la mesure que ce dernier donne à l'expression du visage et le fait qu'elle pourrait porter un autre nom. Il nous semble que ces deux aspects sont justement réalisés volontairement par l'artiste, afin de répondre à son intention de trouver un juste milieu en alliant les contraires.

Pour d'autres critiques du Salon de 1834, la *Suzanne au bain* de M. Grass est appréciée, mais « si ce n'est pas un portrait, le nez est trop bossu »[1450] ; on lit aussi dans l'*Annuaire des Artistes :* « *La Suzanne au bain*, par M. Grass, est une jolie figure, posée avec goût. On ne peut pas en dire autant du *Jeune Berger* de M. Maindron... »[1451]. Elle est évoquée parmi d'autres œuvres, toujours en 1834, dans la *Revue Critique* : « Plus de quatre mille ouvrages ; projets d'architecture, statues, tableaux, dessins et gravures seront admis au Louvre. [...] Il ne nous reste plus maintenant, pour compléter ce travail, qu'à jeter un coup d'œil anticipé sur quelques-uns des meilleurs ouvrages qui nous paraissent destinés à figurer avec succès au Louvre. […] La sculpture nous promet une *Cassandre*, de M. Pradier ; une *Sainte Cécile*, de M. Foyatier. On parle également d'un *Berger*, par M. Maindron, et d'une *Étude de jeune fille*, par M. Grass ; mais silence, nous devenons trop indiscrets, ces ouvrages comparaissent en ce moment devant un jury qui est jaloux de ses privilèges et prétend juger avant nous »[1452].

[1449] *Ibid*., p. 380-381.
[1450] *Journal des Peintres et des Dessinateurs*, ou cours complet et gradué de dessin et de peinture ; par une société d'artistes, 6e livraison. - 1ere année, Paris, 1834, p. 44. Lors de ce Salon, Grass expose aux côtés de statuaires comme David d'Angers, avec une *Sainte Cécile* en plâtre et son *buste en marbre de Cuvier* ; Duseigneur, avec *L'Archange saint Michel, vainqueur de Satan, annonce le règne de Dieu*, groupe en plâtre ; Pradier, avec son *Satyre et Bacchante*, groupe en marbre, Rude, avec son *Mercure, après avoir tranché la tête à Argus, remet ses talonnières pour remonter dans l'Olympe*, en bronze. On retrouve également les statuaires Foyatier, Gayrard père et fils, Grevenich, Molchnehd, Ramus, Dieudonné et Cortot, *cf. ibid*. p. 43-44.
[1451] *Annuaire des Artistes*, recueil des documents qui peuvent intéresser les artistes et amateurs, avec gravures. Année 1834, chez M. Guyot de Fere, directeur, Paris, 1834, p. 130.
[1452] FILLIOUX Antoine, « Des Beaux-Arts en France et du prochain Salon », *Revue Critique*, sous la direction de M. Lucien la Hodde, 1834, p. 9-10.

Enfin, nous trouvons une autre critique positive, plus tardive, donnée par la jeune Amélie Weiler éprise du statuaire, qui montre que celui-ci jouit d'une certaine notoriété dans sa région natale. Lorsque Amélie Weiler découvre cette statue réalisée en marbre, elle est en effet exposée au Palais des Rohan, à Strasbourg. Elle serait alors l'œuvre maîtresse de l'exposition. La scène se déroule au mois de septembre 1853. Voilà comment Weiler exprime son impression face à cette statue : « Que je me sentis émue à l'aspect de cette belle juive dont l'attitude pudique attestait la surprise et l'embarras ! Quelques hommes s'étaient groupés autour de la rampe qui entourait le marbre. Quoique mes yeux eussent trouvé très vite sur le socle "P. Grass, Paris, 1850", tout le monde n'avait pas, à ce qu'il paraît, la même clairvoyance. On demande le nom de l'artiste, une voix répondit "Grass" et les autres redirent le nom comme un nom connu en ajoutant *: "C'est très bien.*"Cet homme me réjouit l'âme et, en dedans de moi, je me dis avec ivresse, avec bonheur : le créateur de cette merveille t'a poursuivie de ses regards pendant deux longs étés. Tu as été l'objet de l'attention constante du grand artiste!... »[1453].

Nous savons également que Grass, avant de la faire tailler dans le marbre, profite de la modeste notoriété que lui apporte cette statue, pour se faire attribuer des commandes. Il sait que pour avoir des commandes dignes, il faut se faire remarquer par les hautes instances, son ancien maître parisien en est un parfait exemple. À cette fin, il s'adresse au surintendant des Beaux-Arts de Paris, le Comte Moutanitet : « Depuis plusieurs années, j'ai successivement exposé divers ouvrages, tels que *Le Centaure Nessus*, *Icare essayant ses ailes*, des bustes etc. Jamais je n'ai manqué d'apporter mon tribut d'effort et j'ose dire de succès à toute les expositions. Des éloges et des promesses ont été jusqu'ici les seuls encouragements et les seuls compensations que j'ai obtenus pour les nombreux sacrifices que m'ont imposés tous les travaux.
Cette année persuadé que je ne serai pas toujours aussi malheureux, j'ai exposé une Suzanne surprise par les vieillards. Je viens de soumettre à votre jugement éclairé, M. le Comte, cette statue, dont la composition et la proportion pourraient la rendre propre à être placée avantageusement dans un des Parcs ou Jardin Royaux.

[1453] WEILER Amélie, *Journal d'une Jeune Fille mal dans son Siècle, 1840-1859, op. cit.,* p. 360.

Si vous étiez assez bon, M. le Comte, pour m'en commander l'exécution en marbre vous feriez un acte de justice, et cet encouragement viendrait tirer d'un grand état de gêne un artiste qui s'est consacré tout entier à l'étude de son art, et n'a rien négligé pour arriver à quelque résultat dans la carrière si laborieuse et si ingrate des arts ».

Il envoie un second courrier le 5 mai 1834, dans lequel il réitère sa demande : « Permettez qu'à la veille de la distribution de récompense je vienne de nouveau appeler votre attention bienveillante sur ma statue de Suzanne exposée au Salon cette année. Espérant par votre puissante protection voir réaliser mon désir d'être chargé de l'exécution en marbre de cette figure. Par ce travail, M. le Comte, vous me tireriez d'un grand embarras, causé par les sacrifices que je n'ai cessé de faire depuis plusieurs années. M. Coulmann, Député du Bas-Rhin, qui a bien voulu vous parler de moi, m'a fait espérer que vous voudrer (*sic*) bien faire quelque chose pour un artiste alsacien »[1454].

L'année 1834 est assez difficile pour Grass. Pour pouvoir à ses besoins, il cherche absolument à obtenir une commande, c'est pourquoi il lui semble opportun de tenter d'obtenir la commande de sa *Suzanne,* tout juste couronnée de succès au Salon. Son cas semble être assez préoccupant pour que le maire de Strasbourg, Frédéric de Turkheim, lui apporte son soutien en écrivant au Général Athalin. Cependant, le maire ne met pas en avant la *Suzanne*, mais l'étude de *Cheval* que Grass a présenté au Salon la même année[1455]. Tous ces efforts restent lettre morte. Grass obtiendra des résultats plus heureux, en remportant deux concours : celui de d'une statue monumentale à l'effigie de Kléber et celui de sculpteur en chef de la cathédrale de Strasbourg.

À présent, pour comprendre mieux les motivations du statuaire dans la réalisation de cette œuvre, penchons-nous sur le récit biblique. L'histoire de *Suzanne au bain*, ou *Suzanne et les vieillards*, est narrée uniquement dans la Bible catholique, dans le *Livre de Daniel*, en appendice 13-14, c'est-à-dire dans le chapitre

[1454] Archives du Louvre, dossier Grass S 30, *cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 20.
[1455] Il s'agit vraisemblablement du même modèle de cheval que celui qu'il expose en bronze en 1839.

deutérocanonique, car il est considéré comme apocryphe par les juifs et les protestants. Suzanne est une jeune femme pieuse et d'une grande beauté. Elle épouse Joakim, un homme riche et respecté de tous, qui possède un jardin qu'il met à la disposition des Anciens chargés d'arbitrer les problèmes de la communauté juive[1456]. Suzanne prend soin d'entrer dans le jardin en fin d'après-midi, lorsque plus personne ne s'y trouve. Cependant, deux vieillards épris de la jeune femme se cachent dans le jardin afin de la surprendre. Au moment où Suzanne, déshabillée, s'apprête à rentrer dans le bassin pour se rafraîchir, les deux anciens surgissent de leur cachette. Les deux vieillards la menacent alors de l'accuser d'adultère avec un jeune homme qui se serait enfui, si elle ne répond pas à leurs désirs. Suzanne refuse, préférant la honte et la mort au péché. Les deux vieillards mettent alors leur menace à exécution, en l'accusant d'adultère devant le Tribunal, et c'est finalement Daniel (le futur prophète) qui parvient à prouver qu'elle est innocente.

Ce thème, maintes fois représenté en peinture depuis la Renaissance et en sculpture, est une occasion pour les artistes de figurer une belle femme nue, dans une posture de chasteté. D'un point de vue religieux, cette scène symbolise l'innocence justifiée par Dieu. Avec sa *Suzanne surprise au bain*, Grass peut, comme le sculpteur Pierre Nicolas Beauvallet en 1813[1457], allier un thème biblique à une représentation antique, c'est-à-dire donner une sculpture qui peut aussi bien représenter la chaste Suzanne qu'une Vénus pudique antique dont il reprend le type en le modernisant. En effet, nous l'avons vu, seul le titre donné à l'œuvre permet de définir de laquelle des deux représentations il s'agit. Une nuance permet toutefois de faire la différence, un détail moderne relevé par Sazerac : le collier et la bague que porte la *Suzanne* de Grass. On observe également qu'il a rendu la sculpture plus réaliste que ne le sont les *Vénus* ou *Aphrodite pudiques* antiques. Il a donc allié dans cette œuvre l'idéal antique inspiré directement par des statues de l'Antiquité et de la Renaissance italienne et le naturel probablement d'après nature (sur modèle vivant). Autrement dit, cette *Suzanne* est pour Grass, au niveau formel, l'occasion d'allier les deux tendances contraires que sont l'idéal et le naturel. C'est également l'union de deux états

[1456] http://www.1oeuvre-1histoire.com/suzanne-vieillards.html
[1457] https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010091963

opposés qu'il fait apparaître, l'union du repos et de l'action, de la sérénité et de l'effroi. Il se peut qu'il ait également voulu fusionner la Venus céleste et la Vénus sensuelle (Aphrodite ouranienne et Aphrodite pandémienne[1458]) évoquées par Platon dans le *Banquet*[1459], lesquelles incarnent selon Schelling la grâce spirituelle et la grâce sensible. Cela peut se justifier par la fusion de la beauté idéale et spirituelle et de la beauté naturelle et sensible de sa figure (de l'individuel et d'un concept universel)[1460]. Schelling ajoute que la fusion de ces deux grâces, la beauté de la forme et celle de la proportion, aboutit à l'ultime beauté, c'est-à-dire à l'unité réelle de la forme et à l'unité idéale de l'essence, en conséquence à « l'*ésemplasie* parfaite de l'infini dans le fini »[1461].

De surcroît, Grass cherche peut-être à trouver un point d'équilibre entre deux autres pôles complémentaires, l'un sensible et l'autre intellectuel - un accord entre le sensible et l'intellectuel, entre une éthique et une esthétique de la pudeur, pour reprendre les mots du philosophe Claude Stéphane Perrin au sujet des représentations de Vénus. C'est peut-être la pudeur, comme valeur éthique, qui permet d'éviter la chute dans la violence du sensible. C'est précisément à cette valeur éthique à laquelle la *Vénus Pudique* nous renvoie, ainsi que la *Suzanne au bain*. Nous le savons, Grass accorde une grande importance à la valeur morale, et à sa transposition dans ses œuvres. Il est, par conséquent tout à fait probable que ce soit cette valeur éthique, comme science de la morale, couplée à la valeur esthétique, qu'il veut exprimer, c'est-à-dire la fusion entre ces deux pôles.

La beauté du corps de Suzanne n'est pas un objet à exhiber auprès de tous. De plus, la nudité du corps, qui semble honteuse et qui est l'objet des désirs sensibles, dévalorise l'image noble qui est de l'ordre du spirituel. Suzanne incarne la pudeur corporelle et la pudeur spirituelle. Elle incarne la distinction entre les forces de l'intellect et les forces de l'animalité, par les sensations. La pudeur renvoie en outre à un sentiment moral. « Par la pudeur je respecte l'autre, quelle que soit son apparence physique et par delà tous les sentiments que son corps pourrait

[1458] Sur les représentations de ces deux Vénus, voir par exemple AGHION Irène, BARBILLON Claire, LISSARRAGUE François, *Héros et Dieux de l'Antiquité.., op. cit.,* p. 296-297.
[1459] C'est dans le discours de Pausanias que Platon évoque le fait qu'Aphrodite et l'Amour sont doubles, l'Aphrodite Céleste et l'Aphrodite vulgaire. *Cf*. PLATON, *Banquet*, 180d – 185e.
[1460] SCHELLING Friedrich Wilhelm joseph, *Textes esthétiques*, *op. cit*., p. 141-142.
[1461] *Ibid*., p. 145-146.

m'inspirer. Ainsi puis-je découvrir l'autre que moi dans un rapport de dignité et d'égalité qui n'exclut pas, ensuite, de reconnaître l'injonction de la Morale universelle ![1462] » Dans ce sens, la *Suzanne* est une œuvre d'art à finalité éthique, comme presque toutes les œuvres de Grass.

Nous verrons d'ailleurs que Grass reprend le thème de la Pudeur, à la fin de sa vie, sous les traits de Psyché, qui accepte de se dévoiler face à l'Amour (Eros/Cupidon), l'Amour divin. Il s'agit donc de pudeur intellectuelle cette fois-ci.

« En tout cas, nous dit encore Claude Stéphane Perrin, aucune forme artistique ne saurait affirmer des qualités sensibles (signifiantes) et intellectuelles (signifiées) sans se distinguer de l'idée inconnaissable mais pensable du neutre, cette virtualité, ni visible ni invisible, qui précède tous les contrastes, et qui peut inspirer une digne esthétique de la pudeur.[1463] »

En conséquence, nous pouvons également voir dans cette *Suzanne* de Grass la volonté de notre artiste de fusionner les contraires : l'idéal et le naturel, le repos et l'action, la sérénité et l'effroi, la beauté céleste et la beauté sensible. Par ailleurs, on constate qu'il fait encore le choix de ne pas tomber dans une représentation excessive de la pudeur ou de l'effroi, afin de rester dans le juste milieu qui se situe dans l'union des pôles antagonistes.

5. *La Jeune Bretonne (1839)*

[1462] *Cf.* PERRIN Claude Stéphane, in http://www.eris-perrin.net/article-ethique-et-esthetique-de-la-pudeur-121942151.html Claude Stéphane Perrin écrit également : « Face à un corps dénudé, elle perçoit certes des lignes, des couleurs, des formes distinctes… mais ce qui lui importe est ailleurs. Car tout corps dénudé (ou tout simplement et innocemment nu) est aussi le corps d'un autre, comme toute forme corporelle est l'autre du mouvement infini de la pensée qui doit s'en détourner pour s'éveiller librement sur ce qui la nie ou l'étonne, pour approcher le mystère de l'autre lorsque ce dernier ne sera plus réduit à ses seules apparences. Pour un artiste, le choix du visible ne saurait donc suffire. Dans le cas contraire, la simplicité d'une représentation immédiate masquerait le devenir insaisissable et indéfini de la réalité. La simplicité du visible traduirait une posture qui réduirait le visible à quelques apparences, à la solitude de ce qui apparaît à un moment pour une conscience éveillée, sans tenir compte de la dimension souvent indécise de chaque forme authentique qui peut être créée. », *cf. ibid*.

[1463] http://www.eris-perrin.net/article-ethique-et-esthetique-de-la-pudeur-121942151.html

Cinq ans après avoir exposé sa *Suzanne* au Salon, Grass réalise *La Jeune Bretonne,* qui est probablement l'une de ses œuvres les plus douces et sensibles, illustrant nettement l'influence du romantisme sur notre artiste (fig. 35-44, cat. 29, 176).

Cette sculpture, pleine de tendresse, qui dégage une douceur candide, est présentée une première fois au Salon de 1839[1464], et une seconde fois au Salon de 1844[1465], avec un buste de femme[1466], ce qui témoigne de son succès évident et de sa réputation dans les hauts lieux[1467]. Elle est d'ailleurs encore exposée à l'Exposition Universelle du 1er mai 1855[1468].

Le thème de cette œuvre vient du roman de son ami Émile Souvestre, qu'il admire visiblement[1469], *Les Derniers Bretons,* publié pour la première fois en 1836. La sculpture est directement inspirée du passage suivant : « ... Comme j'atteignais le sommet du monticule, un éclat de rire me fit lever la tête, et j'aperçus une petite

[1464] *L'Artiste*, 1839, II, p. 307. Á ce Salon sont présents des sculpteurs comme Pradier, Clésinger, Dantan et Barye, parmi d'autres encore. Voir également SCHNEEGANS Charles, *L'Ancien musée de peinture et de sculpture de Strasbourg, op. cit*., p. 15. En 1839, avec la *Paysanne bretonne* de Grass, David d'Angers présente sa *Statue de Barra*, et Maindron sa *Velléda*, *cf. Le Magasin Pittoresque*, (dir. CHARTON Édouard), septième année, Paris, 1839, p. 149. L'exposition de la Jeune Bretonne est également mentionnée dans : *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, par VAPEREAU G., troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92.

[1465] Exposée sous le n° 2233 – « Petite paysanne bretonne ; statue en marbre. ». L'atelier de Grass est désigné au 16 rue de Bussy, *cf. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal le 15 mars 1844*, Vinchon fils et successeur de Mme Ve Ballard, imprimeur des musées royaux, rue J.-J. Rousseaux, n°8, Paris, 1844, p. 273. Ou Salon de 1844 (n° 2235), *cf. Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92 et *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690.

[1466] *Cf. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, ..., op. cit.,* p. 274. Exposée sous le n° 2234 - « Buste de Mlle …, plâtre ».

[1467] *Émile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, Actes du colloque de Morlaix, 3-4 février 2006, PLÖTNER-LE LAY Bärbel et BLANCHARD Nelly (dir.), CRBR, 2007, p. 250.

[1468] *Cf. Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92 ; également précisé dans GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 33.

[1469] *Émile Souvestre (1806-1854), écrivain breton ..,op. cit.*, p. 250.

paysanne qui nous regardait, assise sur un mur en ruine. Ses cheveux noirs s'échappaient d'une coiffe de toile rousse, et retombaient par mèches onduleuses jusque sur son cou ; une simple jupe serrait sa taille frêle, et sa courte jupe, que le temps avait frangée par le bas, laissait voir sa jambe brune que terminaient deux petits pieds lutins et gracieux. Ce n'était plus une enfant, ce n'était pas encore une jeune fille. À notre approche, elle avait laissé éclater ce rire moqueur et frais, habituel aux adolescents, rire sans cause qui sort du cœur à cet âge comme les boutons sortent des arbres au printemps. Elle nous regardait, la tête élégamment penchée, comme un oiseau qui écoute, et ses deux petites mains posées sur une baguette blanche. Un de ses pieds était replié sous elle, et l'autre pendait dans une gracieuse nonchalance. Assise ainsi sur un mur écroulé, au milieu des ronces fleuries et avec un ciel limpide sur sa tête, cette enfant était charmante. Il y avait dans sa figure, dans son costume, dans sa pose, tant d'élégance agreste, tant de sève, tant d'harmonieuse vitalité, que l'œil s'y posait avec délices. C'était une étude pour le pinceau de Robert...

Reportant mes regards autour de moi, j'aperçus la jeune paysanne, qui avait changé de place, et qui, accroupie sur un tertre qu'ombrageait une touffe de genêts, s'amusait à battre les fleurs de l'arbuste avec quelque chose que je ne pus reconnaître au premier moment. Je m'approchai de plus près... c'était un ossement humain!

- Est-ce qu'il y a des morts ici ? Demandai-je avec étonnement.

Sans rien répondre, l'enfant frappa du talon la petite butte qui se trouvait à ses pieds, et des os blanchis s'éparpillèrent sur le gazon [...] La joyeuse insouciance de cette enfant pleine de sève et de vie jouant avec la mort me frappa : il y avait là un contraste à la manière de Shakespeare »[1470].

Cette statue représente donc une jeune bretonne, ou jeune paysanne, assise sur un rocher, prenant appui sur un bâton, baissant la tête pour regarder des ossements avec un crâne humain à ses pieds, avec lesquels elle semble s'amuser. Son épaule gauche est légèrement dénudée et son visage doux dégage de la tendresse ; cette œuvre est gracieuse. Avec cette création, Grass semble vouloir représenter la jeunesse, pleine de vie et d'insouciance, face à la mort qui l'attendra un jour. La

[1470] *Ibid.*, p. 152.

Revue d'Alsace de 1884 le souligne : « Grass reproduisit avec bonheur, dans ce sujet, le contraste de la jeunesse avec la mort, de l'insouciance de l'enfance avec le néant de la vie »[1471]. Cette scène, chez Souvestre, est également une allégorie du monde ancien qui s'est écroulé, laissant place au monde moderne technique naissant.

Émile Souvestre, dans une critique du Salon pour la *Revue de Paris*, établit une comparaison très flatteuse avec les bergers de Nicolas Poussin[1472] : « Combien la petite paysanne de M. Grass nous semble naïve ; quel vague sourire sur ses lèvres ... Quelle grâce antique dans ce corps qui annonce déjà la beauté de la jeune fille, et conserve encore celle de l'enfant ! Puis, cette pose ne vous a-t-elle point rappelé les bergers de Poussin ?... »[1473].

Un autre artiste ami de Souvestre et Grass, le peintre et illustrateur Prosper Saint-Germain, réalise une gravure sur bois de la *Jeune Bretonne* de Grass, pour illustrer un article anonyme sur le Salon de 1839, dans le *Magasin Pittoresque*[1474] (fig. 496). Saint-Germain illustre également d'autres écrits de Souvestre. Dans cet article il est précisé que « M. Grass a reproduit avec grand bonheur la délicieuse description que l'écrivain breton a donné de cet enfant »[1475].

Si cette œuvre est remarquée par la critique, mais ce n'est pourtant pas toujours à son avantage. L'appréciation de *L'Artiste*, en 1839, qui l'intitule la *Petite paysanne jouant avec des os humains*, n'est pas très élogieuse : « La Petite Paysanne de M. Grass, qui joue avec des ossements humains, me paraît une idée passablement singulière. L'artiste a pris cette idée dans une espèce de roman humanitaire de M. Souvestre, tout rempli de cette tristesse maladive plus bizarre que touchante, et qui dans l'art, tout comme dans la vie réelle, ne mènera jamais à aucune espèce de

[1471] *Revue d'Alsace*, 1884, p. 346.
[1472] Charles Lévêque consacre une étude à Poussin qu'il considère comme peintre spiritualiste et philosophe, cf. LÉVÊQUE Charles, *Le spiritualisme dans l'art, op. cit.*, p. 89-144.
[1473] SOUVESTRE Émile, « Salon de 1839 », in *Revue de Paris*, p. 35, également cité dans FUCHS Monique, « Un Phidias Alsacien …, *op. cit.*, p. 162.
[1474] *Le Magasin Pittoresque*, CHARTON Édouard (dir.), septième année, 1839, Paris, p. 121. Il y est précisé que « M. Grass était déjà connu par une *Suzanne au bain* et un *Icare* qui lui valut une médaille à l'une des expositions précédentes. Il est encore l'auteur d'une statue en bronze de Kléber, destinée à la capitale de l'Alsace, et qui n'attend que son piédestal. C'est également à M. Grass qu'ont été confiés tous les travaux de sculptures de l'admirable cathédrale de Strasbourg. »
[1475] *Ibid.*

résultat. » L'auteur continu en disant que *« Le Joueur d'onchets,* par M. Dubois[1476], est bien préférable cent fois, pour la pensée, pour le mouvement, pour la beauté des formes, à la petite fille qui joue avec des ossements. »[1477].

La critique du *Journal des Artistes* de 1844, assez évasive, n'est pas très positive non plus : « M. Grass a donné à sa *Petite Paysanne bretonne* une figure charmante, mais elle est bien frêle, bien délicate, pour une paysanne même jeune, même petite »[1478].

Notons également qu'au sujet du Salon de 1844, la critique du *Bulletin de l'ami des arts* est plutôt acerbe concernant l'art statuaire de cette époque en général aussi bien que les œuvres du Salon cette année-là. Elle estime toutefois la statuaire supérieure à celle de l'année précédente, au Salon de 1843 auquel Grass n'a pas participé. Par ailleurs, après une description de l'art statuaire, dont l'essence s'exprime à ses yeux par la forme et le caractère, le critique se poursuit en ces termes : « La forme implique des idées : l'une physique, elle consiste dans l'exactitude du dessin, la ligne et le modelé ; l'autre morale, elle consiste dans le choix de la nature et dans l'agencement général. Le caractère comprend l'expression des figures, la composition du sujet, l'attribution des costumes et des objets accessoires, enfin la distinction des types »[1479]. Et il constate : « Nous avons remarqué, dans le plus grand nombre des statues exposées, une préoccupation singulière de la forme physique du modèle, en d'autres termes, de l'académie, et un mépris complet de l'élégance, de la distinction, de l'élévation ; un oubli total de l'harmonie parfaite qui doit exister entre la forme des statues et le caractère qu'on leur prête. […] L'art qui, le premier de tous, a servi de tout temps, dans tous les pays, à représenter l'image honorée de la Divinité, ne doit pas descendre du piédestal où le génie l'a placé pour s'égarer dans la fange des petites et mauvaises passions »[1480]. L'article finit néanmoins par une évocation positive

[1476] Jules-Charles Dubois (1806-1891) reçoit une médaille de 3e classe pour son *Joueur d'onchets,* probablement en marbre, au Salon de 1842.
[1477] *L'Artiste*, 1839, II, p. 307.
[1478] « Le Salon, XXXIV », dans le *Journal des Artistes*, 18e année, nouvelle collection, tome 1er - 1er livraison, Paris, p. 111. Grass expose à côté de la V*elléda* de Maindron, dont la pose à quelque analogie avec *le Penseur* de Grass, et plus tard son *Erwin*.
[1479] *Bulletin de l'ami des arts,* deuxième année, T. II, Paris, 1844, p. 337.
[1480] *Ibid.*

de Grass parmi d'autres statuaires : « Nous devons néanmoins à la vérité de dire que, malgré l'abondance des objets indignes des honneurs de la statuaire, le salon des sculptures est cette année de beaucoup au-dessus de celui de l'an dernier ; nous y avons admiré de nobles ouvrages : ceux de MM. Bartolini, Bonnassieux, Breysse, Etex, Foyatier, Géefs, Grass, Jaley, Jouffroy, Legendre-Héral, Maindron, Mathieu-Meunie, Moore, Rinaldi, Schoenewerk, Sornet, etc. »[1481]. Néanmoins, même si le nom de Grass est évoqué ici, la critique ne prend pas le soin de décrire sa *Jeune Bretonne* parmi les autres œuvres.

Cependant, Jost Garand la décrit pour sa part de manière très positive : « Dans cette jeune fille bretonne, remuant les os de ses ancêtres, se reflète tout le fini et la pureté d'Ohmacht. Quelle douce et expressive rêverie dans cette tête ! Comme elle s'harmonise avec la délicatesse de ce pied fouillant le sol ! Quelle touchante attraction entre la pensée de cette jeune fille et la vue des débris humains ! Nous connaissons bien peu de compositions en ce genre, réunissant à un si haut degré de beauté esthétique. De bien flatteuses paroles, arrachées à l'admiration d'un homme de génie, en ont consacré le mérite. Il y a quelques années, M. Visconti, l'architecte du tombeau de Napoléon aux Invalides, visitant notre musée, à la vue de l'œuvre de M. Grass, laissa tomber ses mots : "Heureuse la main qui a taillé ce marbre !" »[1482]. Garand poursuit, après avoir vanté les mérites de sa statue de *Kléber* : « Dans ce beau cycle des œuvres de M. Grass, les figures d'Icare et de la Jeune Bretonne resteront comme les douces éphémérides. Là est le cœur, la poésie de l'artiste. Sur ce socle de granit, au front du géant guerrier [Kléber], là est la gloire, le génie »[1483].

Nous savons également que la *Société des Amis des Arts*[1484] souhaitait acquérir cette œuvre, afin qu'elle reste dans le capitale alsacienne, mais finalement c'est la ville elle-même qui en fait l'acquisition en 1845 : « Dans nos acquisitions nous

[1481] *Ibid.*
[1482] GARAND Jost, *Galerie statuaire, MM. Ohmacht, Grass et Friedrich, op. cit.*, p. 11.
[1483] *Ibid*., p. 12.
[1484] Alors que Grass, statuaire domicilié à Paris, était membre honoraire de la Société, résidant à Paris, dans le comité d'administration nous trouvons par exemple le statuaire Frédéric Kirstein, avec les architectes Klotz, Fries et Petiti, ainsi que Piton et Sengenwald, *cf. Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu par le comité en assemblée générale du 2 février 1845, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1845, p. 49-50.

nous sommes laissés, autant que possible, guider par les goûts du public éclairé. Cette année, comme les années précédentes, nous avons eu lieu de regretter de n'avoir à disposer que de ressources modiques. C'est un regret que nous fit surtout éprouver le chef-d'œuvre de sculpture exposé par un artiste de notre ville. Vous avez tous admiré avec nous la *Jeune Bretonne* de M. Grass. Que nous aurions aimé d'acquérir cette belle statue ! Mais nos moyens ne nous le permirent pas. Cependant l'œuvre de M. Grass ne dut pas être perdue pour notre cité. C'est avec une vive satisfaction que nous avons appris que le conseil municipal en a fait l'acquisition pour le musée de la ville. C'est un acte auquel nous avons applaudi de bon cœur. Il honore l'administration de Strasbourg, en attestant qu'elle sait apprécier les productions artistiques d'un véritable mérite. »[1485]. Le Société se réjouit d'avoir toutefois pu acquérir le *Buste en marbre d'Ohmacht* par Grass[1486].

Par ailleurs, cette création de Grass se rapproche d'un thème très fréquent dans l'Antiquité, qui est celui de la joueuse d'osselets, offrant ici un bel exemple de ce que Jacques de Caso qualifie « d'hellénisme romantique », à l'instar de la *Jeune Grecque au tombeau de Botzaris* par David d'Angers et de la *Jeune Grecque captive* par Chaponnière[1487]. La joueuse d'osselet antique est généralement un ex-voto, où une jeune femme est figurée une épaule dénudée, souvent jusqu'en dessous de l'un de ses seins, jouant avec des osselets ; cette représentation pouvait symboliser le passage du statut d'adolescente à celui de femme mariée. La jeune fille attendant le mariage pouvait être nommée *Philastragaloi* « aimant les osselets ». La description de Souvestre va tout à fait dans ce sens.
Ce thème est précisément repris par Pradier (1840) et aurait également été traité par Pigalle, lorsqu'il était à Rome. Nous voyons également quelques correspondances avec la *Jeune fille du Conservatori*, copie d'un original de la fin du IIIe siècle av. J. C. Grass ne peut cependant pas la connaître, car elle n'est trouvée à proximité du temple de Minerve à Rome qu'en 1879. Toutefois, cette jeune fille assise sur un tabouret, les jambes croisées et la tête penchée vers le sol peut nous faire songer à la *Jeune bretonne* de Grass. Cela montre simplement que notre artiste a su trouver s'inspirer de l'esprit antique pour donner des figures

[1485] *Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu par le comité en assemblée générale du 2 février 1845, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1845, p. 4-5.
[1486] *Ibid.*, p. 5.
[1487] *Cf.* RHODES Luba, *« Un romantisme mitigé »…, op. cit.*, p. 238.

modernes, même pour une œuvre d'inspiration romantique. Nous sommes peut-être ici encore en présence de survivance formelle.

Cependant, cette œuvre maîtresse dans la carrière de Grass, a malheureusement était détruite parmi d'autres tout aussi importantes, dans l'incendie du musée à l'Aubette[1488], le 24 août 1870. Elle est toutefois refaite par ses soins après 1873[1489], tout comme *Icare essayant ses ailes*, à la demande du Musée de peinture et de sculpture de la ville de Strasbourg : « Je soussigné P. Grass statuaire, m'engage de reproduire les deux statues d'*Icare* en bronze et la *petite Bretonne* en marbre telles qu'elles se trouvaient avant l'incendie de 1870 moyennant la somme de quinze mille francs. De son côté la ville s'engage à payer le prix en deux acomptes. Huit mille francs immédiatement pour les modèles qui sont terminés. Les sept mille francs restant quand les œuvres seront achevées et livrées à Strasbourg »[1490] À l'instar de son *Icare*, l'artiste peut reproduire fidèlement cette belle statue, puisqu'il en a probablement conservé au moins un modèle.

De nos jours, le musée des Beaux-arts de Strasbourg possède la grande et belle statue en marbre, d'environ 1,40 m, refaite après 1870 (fig. 40-44, cat. 176) ainsi que deux petits modèles, l'un en plâtre et l'autre en terre cuite (fig. 35, cat. 29). Le musée de la Chartreuse de Molsheim a aussi deux tirages en plâtre de petite dimension (fig. 36-39, cat. 29).

Il est fort dommage, en revanche, que cette jolie composition n'ait pu obtenir de place dans une salle d'exposition du musée, et soit reléguée dans l'obscurité des réserves, recouverte de poussière. Pourtant, cela n'a pas toujours le cas, car elle était exposée naguère dans le musée, parmi d'autres œuvres excellentes, selon l'expression de René Ménard[1491], notamment une *Vénus sortant des eaux* et une

[1488] Elle y était exposée avec d'autres œuvres de Grass depuis 1869, *cf. Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu par le comité en assemblée générale du 9 janvier 1870, gestion de 1869, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1870, p. 9.
[1489] Voir par exemple SCHNEEGANS Charles, *L'Ancien musée de peinture et de sculpture de Strasbourg, op. cit*., p. 15.
[1490] *Cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 105.
[1491] *Cf.* MÉNARD René, *L'Art en Alsace-Lorraine*, éd. J. Rouam, Paris, 1876, p. 225.

Flore d'Ohmacht[1492], un buste de *Louis XVI* par Houdon, un buste de *Louis XV* par Lemoyne et un buste du *Cardinal de Rohan* par Bouchardon, etc[1493].

On notera que Grass présente un buste en plâtre de Souvestre (et un autre de Saint-Germain) au Salon de 1839. Un modèle en bronze de celui de Souvestre est exposé au musée des Jocobins de Morlaix[1494]. C'est d'ailleurs indirectement grâce à l'exposition de ce buste et à la statue de la *Jeune Bretonne* que Souvestre peut accéder aux Salons de Paris et à l'exposition Universelle de 1855. Il fait aussi un médaillon en bronze en 1839, présenté au Salon de 1841, dont la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs tirages en plâtre qui sont datés, désignés et signés par l'artiste (fig. 106, cat. 36).

Enfin, nous pouvons interpréter la sculpture de la *Jeune bretonne* comme *suggérant* l'âme pure qui descend du monde idéel, s'incarnant sur terre pour prendre conscience d'elle-même et de sa finitude dans le monde sensible. Un poème écrit à propos de cette œuvre exprime très bien le sens recherché par Grass, en appuyant sa volonté d'allier les contraires :

« La jeune Bretonne aux pieds blancs,
Qui joue avec des ossements
Épars en débris sur la terre,
Image du monde réel,
C'est le contraste universel
De la nuit et de la lumière... »[1495].

Avec cette figure, Grass, dans sa volonté d'exprimer l'errance de l'âme qui cherche à s'unir à l'Un, en produisant la synthèse des contraires, a donc certainement voulu présenter le contraste entre la vie et la mort, et le passage entre l'insouciante de l'enfance et la prise de conscience de sa finitude à l'âge adulte. C'est l'âme immortelle qui s'incarne dans un corps sensible voué à la mort. C'est

[1492] Ces deux œuvres d'Ohmacht été déjà exposées auprès de la statue d'*Icare essayant ses ailes* de Grass, en 1840, à l'Hôtel de Ville.
[1493] MÉNARD René, *L'Art en Alsace-Lorraine*, *op. cit.,* p. 225.
[1494] Ce buste en bronze figure sur la couverture du livre : *Emile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, *op. cit*.
[1495] FICHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit.,* p. 16.

la rencontre de l'infini et du fini, de l'insouciance et de la conscience, de la finitude dans le monde sensible : « C'est le contraste universel, de la nuit et de la lumière... ».

Plus que la rencontre, c'est effectivement le contraste de ces oppositions que Grass exprime, contraste dont il cherche à fixer le juste milieu, la place intermédiaire, ou la ligne médiane entre deux pôles, en présentant une femme en devenir, plus vraiment enfant et pas tout à fait adulte, encore dans une insouciance pleine de vie et venant à peine de faire face à la cruelle réalité de la finitude. Elle se trouve placée entre ces deux états, entre ces deux pôles, elle en est le trait d'union. C'est peut-être encore une évocation conjointe de la passion et de la raison qui sont, selon les romantiques et les philosophes spiritualistes, indissociables. Enfin par les formes de cette sculpture, comme de beaucoup d'autres, Grass parvient à exprimer sa volonté de produire une synthèse entre l'idéal et le naturel.

6. *Les Fils de Niobé percés d'un seul trait (1846)*

Au Salon de 1846[1496], Grass renoue avec les thèmes antiques, chers aux tenants du néoclassicisme, en exposant un groupe sculpté figurant, comme le titre l'indique, la mort des fils de Niobé, percés d'un seul trait. Notons, à titre indicatif, que dans sa critique du Salon de 1846 Baudelaire qualifie la sculpture d'ennuyeuse[1497].

Les Fils de Niobé, œuvre importante de notre artiste alsacien, a malheureusement disparu aujourd'hui. Grâce à la biographie illustrée de Laugel, nous pouvons néanmoins nous en faire une idée critique, par une reproduction photographique de cette sculpture en marbre (fig. 45, cat. 182).

[1496] Sous le n° 2182 – « Les fils de Niobé, groupe en plâtre. ». L'atelier de Grass est désigné rue Bussy, *cf. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royale le 16 mars 1846*, Vinchon fils et successeur de Mme Ve Ballard, imprimeur des musées royaux, rue J.-J. Rousseaux, n°8, Paris, 1846, p. 251, et *Journal des Artistes et Bulletin de l'Ami de l'Art*, nouvelle collection, (dir. M. A. H. DELAUNAY), t. 3e – 26e livraison, Paris, 1846, p. 166. À ce Salon exposent notamment Clésinger, Ramus, Dantan aîné et Dantan jeune, Maindron, compte de Neuwerkerke et Klagmann.
[1497] BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art*, *op. cit*., p. 228-232.

Pour ce groupe sculpté, Philippe Grass semble s'inspirer à la fois du *Galate mourant* et du fameux *Laocoon,* qui anime tant d'artistes et de théoriciens de l'art. Le mythe de Niobé est traité par James Pradier en 1827 dans une œuvre que Grass ne peut ignorer. Cependant Pradier ne montre pas un groupe, mais un seul des fils de Niobé, transpercé par une flèche. Grass, pour sa part, reprenant le même mythe tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, ne s'inspire ni du style ni de la vision de Pradier. Il paraît plutôt exploiter ce thème mythologique pour réaliser une œuvre mélangeant deux genres, celui du *Gaulois mourant*, et celui du groupe sculpté, comme le *Laocoon*.

Le mythe de Niobé est une mise en garde contre l'*hybris*, péché d'orgueil démesuré, qui entraîne la mort des quatorze enfants, sept filles et sept fils, de Niobé ou de douze d'entre eux, selon les auteurs. Dans le récit mythique en effet, Niobé vante la beauté de ses enfants et se moque de Léto qui n'en a que deux, Apollon et Artémis. Pour punir sa présomption, Léto ordonne à ses enfants de tuer ceux de Niobé à coup de flèches. À la fin du mythe, le corps de Niobé, restée seule, se transforme en pierre et seules des larmes continuent à couler. Ainsi, la déesse montre à Niobé que les dieux immortels ne peuvent pas être comparés à de simples mortels, ni nargués par des êtres humains.

Dans la composition de notre artiste, deux fils de Niobé sont transpercés par une seule et même flèche. Il s'agit de Tantale et de son frère Phédime qui s'entraînaient à la lutte : « L'infortuné Phédime et l'héritier du nom de leur aïeul, Tantale, après avoir mis fin à leur travail accoutumé, étaient passés, tout brillants d'huile, à l'exercice qui réunit la jeunesse dans la palestre ; déjà, étroitement enlacés, ils luttaient poitrine contre poitrine, lorsque, lancée par la corde tendue, une flèche les transperce dans l'attitude où ils étaient, liés l'un à l'autre. Ils gémissent ensemble ; ensemble, courbés par la douleur, ils s'abattent sur le sol ; ensemble, étendus à terre, ils tournent vers le ciel leur regard suprême, ensemble ils exaltent leur dernier soupir »[1498].

[1498] OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. De Jean-Pierre Néraudau, Folio classique, p. 199-200.

Le sculpteur a réalisé avec ses deux personnages un ensemble de tensions et d'enchevêtrements sans s'élever à la verticale, comme le *Laocoon*. Dans son œuvre, on retrouve les tensions intérieures de l'agonie du guerrier celte (*Gaulois mourant)* affalé au sol, dont Grass a pu s'inspirer de la posture pour celle du frère positionné en dessous. Il lui donne toutefois une flexion inverse de la tête et de l'un des bras qu'il oriente en arrière et vers le haut, comme le père du *Laocoon*, alors que chez le *Gaulois mourant,* le fléchissement est porté vers le bas et l'avant. Avec l'un des frères, Grass a suivi à la lettre le mythe, qui indique qu' « ensemble, étendus à terre, ils tournent vers le ciel leur regard suprême ».
Grass a peut-être également en tête le groupe des *Lutteurs des offices*, qui pourrait figurer le moment précédent, celui où les frères s'entraînent à la lutte, avant que la flèche ne vienne les transpercer. Il choisit donc l'action qui sépare deux états contraires, celui où les jeunes hommes luttent pleins d'énergie et de vitalité, et celui où leurs corps sont étendus au sol, sans vie. Ils sont placés entre les deux états antinomiques que sont la vie et la mort.

La souffrance deux fils de Niobé est sensible. Alors que l'un d'eux s'affale sur l'autre, le second est en pleine tension, il cherche à rester dressé tout en se tordant de douleur ; l'expression de son visage semble exprimer à la fois l'affliction et le désespoir ; la mort est assurée, comme le révèle la violence des expressions et des mouvements. Ils viennent de recevoir la flèche, la douleur est intense et la fuite est vaine. Le tiraillement et la violence des mouvements les montrent se raidissant sous la souffrance physique, il n'y a pas d'espoir de survie. Le mouvement suivant serait le trépas, alors que le précédent était le vol de la flèche qui doit les transpercer pendant qu'ils luttent ensemble. Cette scène semble représenter parfaitement le point culminant de l'action cher à Goethe. L'un des frères lutte encore contre la mort, le corps se débat mais l'expression du visage laisse paraître qu'il a perdu tout espoir, alors que l'autre s'affaisse déjà sur son frère. Nous sommes face à des figures qui représentent une double action. C'est précisément cette double action que Grass cherche à créer, comme beaucoup d'artistes de son époque, et que nous avons observée dans la plupart de ses œuvres (*Suzanne*, *Prisonnier de Chillon*, *Icare*..).

Il semblerait en outre qu'avec ce groupe sculpté, il veuille réaliser une œuvre pathétique, à laquelle le thème des *Fils de Niobé* se prête particulièrement bien. Les *Fils de Niobé* est effectivement l'œuvre typique selon Goethe à travers laquelle l'artiste peut créer un cycle d'objets d'une veine symbolique où le particulier doit renvoyer à l'universel[1499]. Or nous pensons justement que dans ce groupe le sculpteur veut créer une unité dans la diversité. Il cherche en effet à trouver une harmonie entre les parties et le tout, chaque partie devant concourir au tout. Peut-être Grass cherche-t-il à exprimer ce que Goethe a perçu dans le *Laocoon*, c'est-à-dire « un modèle de symétrie et de variété, de calme et de mouvement, d'oppositions et de gradations subtiles. Tous ces éléments s'offrent conjointement au spectateur, en partie de manière sensible, en partie de manière spirituelle ; ils suscitent une sensation agréable nonobstant le pathos élevé de la représentation, de même qu'ils adoucissent par la grâce et la beauté les tempêtes de la souffrance et de la passion »[1500]. Cette description de Goethe percevant l'association des contraires, les rapprochant *in fine* de la philosophie héraclitéenne, nous semble correspondre précisément à l'intention artistique de Grass.

Goethe écrit certes que « c'est un grand avantage pour une œuvre d'art d'être autonome et close sur elle-même. Un être au repos exhibe simplement son être-là (*Dasein*), il se referme donc sur lui-même »[1501] ; et il en donne quelques exemples avec les représentations de « différentes natures indépendantes », comme Jupiter, Junon et « Minerve absorbée en elle-même », qui n'ont pas de relation avec l'extérieur[1502].

Mais Goethe ajoute aussi que d'autres figures sont « conçues et travaillées les unes par rapport aux autres », et prend pour exemple les groupes sculptés, comme Apollon avec les neuf Muses, dont la variété des personnages constitue une totalité cohérente. Il précise : « lorsque les arts se tournent vers des objets d'une signification pathétique, il peut procéder encore de la même manière : ou bien il représente un groupe de figures entretenant entre elles des relations pathétiques,

[1499] GOETHE Johann Wolfgang von, *Écrits sur l'Art*, Introduction de Tzvetan TODOROV, traduction et notes de SCHAEFFER Jean-Marie, éd. Gf-Flammarion, Paris,1996, p. 103.
[1500] *Ibid*., p. 168.
[1501] *Ibid*.
[1502] *Ibid*.

comme Niobé et ses enfants poursuivis par Apollon et Diane, ou bien il nous montre en une seule œuvre le mouvement avec la cause. Nous n'avons qu'à nous souvenir ici du garçon charmant s'extrayant une épine du pied, des *Lutteurs*, des deux groupes de faunes et de nymphes qu'on trouve à Dresde et du groupe du *Laocoon*, merveilleux par son caractère mouvementé »[1503]. Pour finir, à ses yeux, « c'est le choix du moment représenté qui explique l'importance de cette œuvre. Afin qu'une œuvre d'art plastique s'anime vraiment lorsqu'on la contemple, il est nécessaire de choisir un moment transitoire ; un peu plus tôt aucune partie du Tout ne doit s'être trouvé dans cette posture, peu après chaque partie doit être forcée de la quitter. C'est ainsi que l'œuvre retrouvera chaque fois une vie nouvelle pour des millions de spectateurs »[1504]. Goethe exprime ainsi très exactement l'idée que le mouvement est le passage d'un état à un autre, et que c'est précisément cela que le sculpteur doit représenter, comme point culminant d'une double action : « l'expression pathétique la plus haute qu'il puisse représenter se situe dans la transition d'un état à un autre »[1505]. Nous pouvons penser que Grass a connaissance de ce texte, lorsqu'il réalise ses *Fils de Niobé percés d'un seul trait*, et même que c'est peut-être cette description qui l'a guidé dans le choix de cette œuvre. Au-delà de ce groupe sculpté d'ailleurs, des correspondances entre ce texte et d'autres œuvres de Grass sont possibles – à moins qu'il ne s'agisse tout simplement d'un accord de pensée, d'une analogue volonté artistique produisant des concordances évidentes sur les notions d'unité dans la variété, d'accord entre les parties et le tout, d'harmonie entre les tensions contraires du repos et du mouvement. Suivant la tendance esthétique dominante des romantiques, Grass perçoit d'ailleurs, à l'instar de Goethe[1506], « toute œuvre, tout processus de création comme le résultat de l'interpénétration de deux contraires, la résorption de la contradiction dans une synthèse heureuse »[1507]. Goethe voit en effet, dans l'œuvre d'art, la synthèse entre l'objectif et le subjectif, le conscient et l'inconscient, la matière et la théorie, le sensible et l'intelligence et l'interpénétration de l'universel et du particulier, d'où les formules : « Le particulier est éternellement soumis à l'universel ; l'universel doit éternellement

[1503] *Ibid*., p. 169.
[1504] *Ibid*., p. 169-170.
[1505] *Ibid*., p. 168.172.
[1506] *Ibid*., p. 48-51.
[1507] *Ibid*., p. 48.

s'incliner devant le particulier », ou « Le particulier et l'universel coïncident : le particulier est universel tel qu'il apparaît selon la diversité des conditions »[1508]. Insistons encore sur le fait que dans ces deux figures nous trouvons une influence évidente du *Laocoon*. Les deux fils de Niobé rappellent les fils de Laocoon, qui semblent avoir servi de référence à Grass pour cette composition. En effet, l'expression douloureuse de leur visage se rapproche quelque peu de celle des fils de Laocoon.

Il semble néanmoins que ce soit la modération de l'expression que Grass veut imposer avec cette œuvre. Peut-être connaît-il le texte de Schelling concernant le mythe de Niobé : il estime justement que « des exemples les plus remarquables de la modération de l'expression dans la représentation de l'action et de la passion humaines »[1509] sont possibles avec le Laocoon et Niobé. Il pense que Niobé fait partie des œuvres les plus hautes, synthétisant le fini et l'infini, le combat et le repos, le réel et l'idéal, et qu'elle est l'archétype de la sculpture, au même titre que Prométhée pour le théâtre. Il le justifie de la façon suivante : « Toute vie repose sur la liaison d'un infini en soi, et d'un fini, et la vie comme telle n'apparaît que dans l'opposition de ces deux. Là où se trouve leur unité suprême ou absolue, la mort se rencontre également, considérée comme relative, mais par là-même de nouveau la vie suprême. Comme il n'y a d'œuvre plastique que pour représenter cette unité suprême, la vie absolue dont elle montre les copies apparaît déjà en soi, et en comparaison avec le phénomène, comme mort. Mais l'art a énoncé ce mystère même en Niobé, du fait qu'il représente la beauté suprême dans la mort, et qu'il permet d'obtenir dans la mort le repos qui n'est propre qu'à la nature divine, mais que la nature *mortelle* ne peut atteindre, comme pour signifier que le passage à la vie suprême de la beauté doit apparaître par rapport à ce qui est mortel comme mort. L'art est donc symbolique ici d'une double manière ; il redevient en effet son propre interprète, en sorte que tout ce que l'art veut est ici présent en vue, énoncé dans Niobé.[1510] »

[1508] *Ibid*., p. 49.
[1509] SCHELLING Friedrich Wilhelm joseph, *Textes esthétiques*, *op. cit*., p. 152.
[1510] *Ibid*., p. 152-153.

L'influence des sculptures de l'époque hellénistique reste marquante dans de nombreuses œuvres de notre statuaire, comme chez beaucoup d'autres artistes qui l'influencent. Mais alors même qu'il prend modèle sur des sculptures hellénistiques, il a tendance à adoucir l'expression du sentiment selon des critères de l'âge classique.

Par ailleurs, nous pouvons estimer que ce groupe sculpté et le *Prisonnier de Chillon* s'inscrivent dans la thématique générale du captif. Dans ce sens, il s'inscrit dans une lignée qui va du *Laocoon*, des *Esclaves* et des *Prisonniers* de Michel-Ange et du *Milon de Crotone* de Pierre Puget jusqu'aux œuvres contemporaines de celles de Grass, comme le *Prométhée* de Pradier (Salon de 1827), le *Roland Furieux* de Duseigneur (Salon de 1831), et un peu plus tard le *Martyre Moderne* ou *Prométhée* de Bartholdi (Salon de 1864).

Pour ce qui est de l'accueil critique, cette œuvre ne passe pas inaperçue.
Ainsi Gustave Planche écrit: « Il y a, dans le groupe des Fils de Niobé, de M. Grass, une connaissance évidente des problèmes que le sculpteur doit se proposer. Le sujet est bien choisi, et convient merveilleusement à l'art que M. Grass professe. L'exécution a-t-elle complètement répondu aux excellentes intentions, au goût éclairé de l'auteur ? C'est à l'analyse qu'il appartient de répondre à cette question. Les lignes de ce groupe sont-elles heureuses ? Charment-elles par la simplicité, par l'harmonie ? Il suffit de faire le tour de ce groupe, pour savoir, précisément, à quoi s'en tenir sur ce point important. Les membres, au lieu de s'entrelacer avec énergie, forment des angles multipliés, et n'expriment que très imparfaitement le sujet que Grass a choisi dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Je ne voudrais conseiller aux statuaires, d'une façon absolue, de suivre littéralement les programmes qu'ils empruntent aux poëtes ; mais ici, je dois dire, en suivant fidèlement les indications données par Ovide, M. Grass eût été sûr de ne pas se tromper, et de satisfaire pleinement à toutes les conditions de son art. [...] Il est clair que, dans la pensée du poëte, Phédime et Tantale, au moment de leur mort, formaient ensemble un groupe de lutteurs. Or, tel n'est pas le groupe de M. Grass. Dans sa composition, un des deux personnages semble tomber sur l'autre et le saisir pour se soutenir. A parler franchement, l'action si nettement exprimée par le poëte est rendue confusément par le statuaire. Sans conseiller à M. Grass ce qu'il

ne faut conseiller à personne, l'imitation servile des monuments de l'art antique, il est permis de lui rappeler qu'il avait, dans le groupe des lutteurs de la tribune de Florence, un modèle dont il pouvait heureusement profiter. Si, de ces considérations générales, nous descendons à l'étude spéciale des différents morceaux, nous pourrons justement critiquer le caractère des têtes, qui manquent d'élégance. Sans sortir de Paris, il est pourtant facile de voir ce que l'art antique avait su faire des Fils de Niobé. M. Grass aurait grand tort de copier ces précieux ouvrages ; mais il peut les consulter et s'en inspirer, sans avoir à redouter le reproche de plagiat. Croire qu'il suffit de consulter la nature est une erreur profonde, que nous combattrons en toute occasion. Négliger les enseignements de l'art antique, c'est renoncer follement à l'une des ressources les plus puissantes qui appartiennent à la statuaire. En s'aidant de cette ressource, la véritable originalité ne court aucun danger. L'élégance et la beauté du langage n'ont jamais altéré la personnalité de la pensée.[1511] »

Or, malgré ce qui lui est reproché, nous savons que Grass consulte aussi bien que la nature les antiques dont l'empreinte est évidente sur ses créations.

La critique du *Journal des Artistes* va dans le même sens, tout en finissant par une note positive à propos des bustes qu'il présente au même Salon : « Le groupe en plâtre, les *fils de Niobé,* par M. Grass, est mouvementé, mais avec exagération. Quelle belle occasion M. Grass avait là pour rappeler les belles figures antiques. Les bustes de cet artiste sont plus heureusement réussis. Du reste, M. Grass est un homme de talent. *Icare* est là pour l'attester »[1512].

Dans *Le Bibliographe Alsacien*, une appréciation positive, après une description rapide des œuvres présentées à l'Exposition de l'Association Rhénane des Amis des Arts à Strasbourg, indique qu'est sorti, « […] de notre habile statuaire, M. Grass, un groupe en plâtre, œuvre sérieuse qui ne pourrait que gagner à être reproduite dans de plus grandes proportions.

Strasbourg, 20 juillet 1863.

[1511] PLANCHE Gustave, *Études sur l'École Française (1831-1852), peinture et sculpture*, tome deuxième, lib. éd. Michel Lévy frère, Paris, 1855, p. 227-228.

[1512] DELAUNAY M. A. H. (dir.), *Journal des Artistes, et bulletin de l'ami des arts*, nouvelle collection, Tome 3e – 26e livraison, Paris, au bureau du journal des artistes, 1846, p. 166.

A. T. »[1513].

Malheureusement le groupe n'est pas nommé explicitement. Mais comme notre artiste ne réalise pas avant 1863 beaucoup d'autres groupes sculptés que *Les fils de Niobé*, si ce n'est peut-être *La Réunion de l'Alsace à la France*, il s'agit selon toute vraisemblance de cette œuvre.

Enfin, A. Guillot, dans la *Revue indépendante*, est lui aussi plutôt admiratif : « L'artiste a disposé la scène avec beaucoup de tact ; le mouvement général est noble, sans cesser d'être vrai ; le groupe est lié sans emphase ni confusion, et certaines parties du modelé décèlent un talent éprouvé par de sérieux travaux[1514] ».

Nous le voyons une fois encore dans cette œuvre, notre artiste s'efforce de fusionner des pôles antithétiques, pour trouver l'unité dans la variété. En d'autres termes, il harmonise les contrastes en modérant les expressions, en un point culminant de double action se situant entre deux états opposés.

7. Le Penseur (1848)

Au Salon de 1848, Grass expose le *Penseur*[1515], « Statue en plâtre où respire une grande élévation de sentiment[1516] », autre œuvre capitale qui a disparu aujourd'hui. Elle est connue, comme les *Fils de Niobé*, grâce à la photographie figurant dans Laugel, que nous reproduisons ici (fig. 46, cat. 186)[1517].

À une époque où le *Penseur* de Rodin n'existe pas encore, Grass semble s'inspirer en partie du *Laurent de Médicis* de Michel-Ange, statue dont il possède un modèle réduit[1518], pour réaliser son *Penseur*. Le positionnement de la main gauche, avec

[1513] *Le Bibliographe Alsacien, Gazette littéraire, historique, artistique*, II, Strasbourg, 1864, p. 18.
[1514] Cité dans *Revue d'Alsace*, 1884, p. 346.
[1515] La même année, il expose avec son *Penseur* le « Buste du docteur B... ; en marbre », et le buste de « M. H..., plâtre », *cf. ibid.*
[1516] *Revue d'Alsace*, 1884, p. 346.
[1517] Cette photographie est reproduite dans BARON HECKEDORN, « Philippe Grass (1801-1876) », *L'Alsace Française*, 10 avril, 1926, p. 292, et dans COUSQUER Vincent, « Philippe Grass statuaire alsacien du XIXe siècle... », première partie, *op. cit.*, p. 195.
[1518] *Catalogue des Objets d'Art*, dépendant de la succession de M. Philippe Grass, artiste sculpteur

l'index relevé vers le menton, ainsi que la main droite prenant appui sur la hanche du même côté, n'est effectivement pas sans rappeler la statue du puissant Michel-Ange.

Cependant on remarque surtout des analogies avec le *Phidias* de son congénère James Pradier. Grass s'inspire visiblement de ce *Phidias* réalisé en 1832*,* qu'il n'a pu ignorer au Salon de 1835, pour produire son *Penseur* et par la suite son *Erwin*. Pradier a utilisé la gestuelle du penseur pour représenter un maître de la sculpture grecque classique, *Phidias*, qui plie le bras gauche avec l'index redressé vers le menton, sa tête penchée vers l'avant. *Phidias* est plongé dans des pensées profondes, recherchant l'inspiration pour incorporer ses idées dans le marbre. Dans la main droite, il tient son maillet.

Cette sculpture nous montre clairement que Grass est toujours très imprégné de sculpture grecque, et qu'il doit éprouver le besoin de créer des statues classiques à côté de son activité néo-gothique pour la cathédrale de Strasbourg.

Le *chiasme* de la posture de son *Penseur* est parfaitement bien maîtrisé, ainsi que le travail anatomique sur lequel il semble n'y avoir rien à redire. Le traitement de la chevelure et la coupe de cheveux du *Penseur* semblent inspirés de l*'Apollon du Belvédère* ; mais la photographie n'est pas assez précise pour qu'on puisse l'affirmer avec certitude. L'anatomie nous semble être un savant mélange entre l'antique et le naturel, entre l'art d'un Léocharès dans l'*Apollon du Belvédère* par exemple et un modèle vivant. L'expression du beau puisé dans l'art grec et la vérité naturelle nous semblent vouloir se mêler dans cette œuvre. Grass cherche vraisemblablement à produire la « beauté parfaite elle-même », définie par Schelling comme étant la synthèse entre « la vérité ou la pure nécessité qui vise dans le détail la représentation des formes », et « la grâce qui repose sur la mesure et les proportions. »[1519] Autrement dit la beauté des formes et des proportions (harmoniques), la beauté entre la forme et l'idéal. Il n'imite pas l'individuel, mais un concept universel. Schelling ajoute que « l'ultime beauté, la beauté achevée, jaillit dans la liaison des deux premières sortes de beauté, celle de la forme et celle

---

à Strasbourg, publié par G. Fischbach, 1876, n° 103. *« Petite statuette en plâtre, Le Penseur, de Michel-Ange* ».

[1519] SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph, *Textes esthétiques*, *op. cit.,* p. 138.

des proportions »[1520]. Il voit, à l'instar de Winckelmann, la représentation la plus haute de cette beauté dans les statues de l'Antiquité, et « le suprême idéal de l'art » dans la représentation de la *statue d'Apollon*[1521].

Nous pouvons également voir, dans cette figure de Grass, une volonté de représenter le principe d'individuation, ou plutôt l'*ésemplasie* Schellingienne[1522], de l'infini dans le fini[1523], et du réel et de l'idéal, c'est-à-dire « la présentation dans le fini des archétypes ou Idées, éternelles et intemporelles »[1524]. Ainsi, l'idée et la forme s'unissent, deviennent uni-forme (*ésemplasie*) dans la statue du *Penseur* de Grass. C'est en outre le concept d'intuition esthétique schellingien qui semble guider le ciseau de Grass dans cette sculpture. L'intuition intellectuelle du monde, seule à même d'établir la restauration du fini au sein de l'infini, étant définie par Schelling comme naissant en nous de « l'union instantanée des deux principes antagonistes (le combat et le repos), et disparaît dès qu'il ne peut plus y avoir ni combat ni union. » Il ajoute qu'entre les deux polarités que sont l'agitation du combat (le dionysiaque) et la contemplation paisible du repos (l'apollinien) se trouve « l'ataraxie stoïcienne, le repos d'un esprit au combat, ou qui a déjà fini de combattre.[1525] » C'est précisément cette *ataraxie* stoïcienne que Grass a voulu faire ressortir avec son *Penseur*, et c'est cette tendance qui l'a guidé dans plusieurs de ses créations, comme par exemple le *Moissonneur* et *Kléber*.

Enfin, dans la même logique, le *Penseur* de Grass peut être perçu comme une référence à l'*Ingenium*, selon Vico, qui le définit comme « la faculté d'amener à l'unité ce qui est séparé et divers »[1526]. Vico, en précurseur de la *pensée complexe,*

[1520] *Ibid.,* p. 145.
[1521] *Ibid.*
[1522] *Ibid.,* p. 146-150.
[1523] Schelling explique également, dans la partie « Mythologie païenne, mythologie chrétienne, mythologie nouvelle », que la mythologie chrétienne est intuitionnée comme nature alors que la mythologie grecque est intuitionnée comme morale. Or dit-il « le caractère de la nature est unité de l'infini avec le fini, le germe de l'Absolu de l'unité totale de l'infini et du fini ». Ensuite, poursuit-il, « le caractère du monde moral – la liberté – est *originellement* opposition du fini et de l'infini, avec l'exigence absolue de supprimer cette opposition… ». Il conclut que la mythologie grecque présentait l'infini dans le fini, donc le symbole de l'infini, et à l'opposé, la mythologie chrétienne présentait le fini dans l'infini, c'est-à-dire l'allégorie de l'infini, c*f. ibid.*, p.52-53. Il voyait, en outre, la synthèse de ces deux contradictions dans « l'idée d'un Dieu *souffrant volontairement* », *cf. Ibid*., p. 55.
[1524] https://www.dogma.lu/txt/CR-GaulinSchelling.htm
[1525] SCHELLING Friedrich Wilhelm joseph, *Textes esthétiques*, *op. cit*., p. 3.
[1526] VICO Giambattista, *De l'antique sagesse de l'Italie,* traduction par MICHELET Jules, présentation par PINCHARD Bruno, éd. GF-Flammarion, Paris, 1993*,* p. 121. Les œuvres de Vico

introduite par Edgar Morin[1527], élabore dès 1725 le principe de reliance, qui est cet *Ingenium*, dans *La Science Nouvelle,* le nommant « cette étrange faculté de l'esprit humain qui permet de relier, de manière rapide, appropriée et heureuse, des choses séparées […] cette faculté avant tout synthétique »[1528]. Vico fait également référence aux épithètes latines *acutum* et *obtusum*, c'est-à-dire aiguë et obtus. Il rapporte le premier à la pointe d'un triangle, qui « pénètre plus promptement et rapproche la diversité, puisqu'il unit[1529] deux lignes en un point sous un angle plus petit qu'un droit.[1530] ». L'obtus, pour sa part, « a plus de peine à entrer dans les choses, et laisse les choses diverses très éloignées sur la base, comme les deux lignes qu'il unit en un point hors de l'angle droit. » et de conclure que « l'esprit *ingenium* sera donc *obtusum* quand il unit avec lenteur, *acutum* quand il unit rapidement[1531] ». En d'autres termes, l'*ingenium* est la capacité à trouver l'unité synthétique d'aperception, dans la multiplicité des choses, la synthèse entre la connaissance intuitive et la connaissance raisonnée ; l'aptitude à conjoindre plutôt qu'à disjoindre. C'est grâce à cette synthèse qu'il est possible de parvenir à l'unité primordiale. Cette idée, comme nous l'avons déjà montré, se retrouve chez les romantiques et les spiritualistes français du XIX^{e} siècle.

Il peut paraître assez étonnant, par ailleurs, que Grass présente ce *Penseur* au Salon de 1848, année de la « Révolution de Février », troisième révolution française après celles de 1889 et 1830, qui sous l'impulsion des Libéraux et des Républicains met un terme à la Monarchie de Juillet. C'est donc la destitution de Guizot et du mode de gouvernance du « Juste milieu » et c'est également la fin à la carrière de Cousin, figure tutélaire du penseur. C'est, d'un certain point de vue,

---

sont traduites en français par Jules Michelet en 1835 avec comme sous-titre *Philosophie de l'histoire*.

[1527] Pour la première formulation de la *pensée complexe* d'Edgar Morin, voir MORIN Edgar, *Science avec conscience*, éd. Fayard, Paris, 1982, p. 163-315. On pourra se référer également à MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Éditions du Seuil, Paris, 2005, p. 1-158.

[1528] Cité dans André Peretti, dans la préface de MELYANI Mohammed, *Le savoir en reliance*, éd. L'Harmattan, Paris, 2012, p. 7. Jean-Louis Le Moigne ajoute que cette faculté « développera la maîtrise des raisonnements dialectiques et dialogiques (la rhétorique et les topiques), depuis Aristote. […] Cette conception constructive de la connaissance entendue par sa capacité à relier, à conjoindre, à associer (plutôt qu'à séparer ou à atomiser sans fin) ne rend-elle pas compte de "cet étrange pouvoir de l'esprit humain" qu'est sa capacité à inventer et à créer ? », *cf*. LE MOIGNE Jean-Louis, *Les épistémologies constructivistes*, éd. Puf, Que sais-je ?, Paris, troisième édition mise à jours, 2007 (1er éd. 1995), p. 55.

[1529] Comme le grand gable du massif occidental de la cathédrale.

[1530] VICO Giambattista, *De l'antique sagesse de l'Italie, op. cit.,* p. 121-122.

[1531] *Ibid.,* p. 122.

la fin de la prédominance de l'école éclectique, de la philosophie spiritualiste en France. D'ailleurs, Théodore Jouffroy est mort un peu plus tôt, en 1842.
Il n'empêche évidemment que la figure du penseur n'est pas caduque pour autant. Surtout que le penseur peut désigner l'artiste lui-même, le « Poète-Penseur » ou le Statuaire-Penseur à l'image de Phidias et donc de la S*tatue de Phidias* par Pradier. Comme nous l'avons vu, pour Ravaisson par exemple, le philosophe et l'artiste sont guidés par la même intuition mystique, et pour Leroux ils ont en commun, dans la triade qu'il élabore, la prédominance du sentiment sur la connaissance et la sensation. Dans cet perspective d'artiste penseur, le statuaire Antoine Etex écrit dans une notice dédiée au sculpteur grec : « Dans l'art, la matière, esclave sous l'inspiration d'une idée supérieure, d'une pensée élevée, atteint à la plus haute expression de la forme : c'est le beau.[1532] »

8. Le Moissonneur (1858)

Le Moissonneur, présenté lors de l'Exposition de peintures en 1859[1533] dans l'Hôtel de Ville de Strasbourg, avait disparu et il n'y en avait plus aucune trace photographique. Heureusement, Fischbach en donne une description détaillée, ce qui nous a permis de l'identifier il y a quelques années dans un plâtre conservé par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame[1534] (fig. 47-49, cat. 190). Cette statue en plâtre représentant un homme nu, de taille humaine, assis sur un rocher, qui a perdu sa main gauche et sa tête porte sur sa base l'inscription : « P. Grass, Paris 1858 », ce qui indique que cette création, comme beaucoup d'autres, est réalisée par Grass dans l'atelier de Paris, alors qu'il travaille depuis une vingtaine d'années pour la cathédrale.

[1532] ETEX Antoine, *Phidias,* Musée Biographique, Éditeur-Administrateur : Auguste Deschamps, Paris, 1875, p. 8-9.
[1533] FISCHBACH Gustave*, Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit.,* p. 48, *L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique de la Forêt Noire et de la vallée du Rhin,* deuxième année, n° 3, 7 juin 1859, p. 22, et RIESLING Charles, « Philippe Gras, une gloire alsacienne », *op. cit.*, p. 347.
[1534] Cette statue en plâtre était stockée dans les combles de la cathédrale, ou au premier étage du barrage Vauban, avant d'être rapatriée dans la gyspothèque de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en 1997. Aucune indication ne permettait de l'identifier, car les deux récolements de la Fondation restent muets à son sujet. Ce n'est qu'en 2009 que nous avons réussi à l'identifier, en faisant le récolement de la gypsothèque et en faisant des recherches sur les sculpteurs de la cathédrale au XIXe siècle.

Nous pouvons trouver une certaine parenté avec la posture de la copie romaine en bronze d'une sculpture grecque d'époque hellénistique, le *Boxeur des Thermes* ou le *Pugiliste*. Pourtant Grass n'a pu connaître cette œuvre découverte en 1885. Le *Boxeur des Thermes*, également appelée le *Boxeur au repos*, montre en effet une certaine analogie avec le *Moissonneur* de Grass, figurant un homme qui se repose après un effort intense. Comme notre artiste n'a pas vu le *Boxeur* (dont la musculature, comme l'exige son activité, est plus accentuée), nous pouvons en déduire Grass est fin connaisseur de l'art antique dont il a intégré une certaine logique formelle (*pathos formel*).

Grass peut avoir à l'esprit le fameux *Arès Ludovisi*, copie romaine d'après une sculpture grecque de la fin du IVe siècle av. J.-C., loué par Winckelmann qui considère que c'est le plus beau Mars, ou Arès, conservé[1535]. Le dieu de la guerre est représenté assis, au repos, tandis qu'un Éros joue à ses pieds.

Cependant, il nous apparaît, avec plus de probabilité, que Grass s'est inspiré de la statue en bronze d'*Hermès au repos*, trouvé à la Villa des Papyrus à Herculanum en 1758, et conservé actuellement au Musée Archéologique National de Naples. Il s'agit d'une copie romaine d'une sculpture hellénistique de Lysippe, dont la position et l'anatomie nous rappelle davantage celle du *Moissonneur* de notre artiste que les deux œuvres citées. Cette sculpture a d'ailleurs été reproduite à diverses échelles au XIXe siècle. Il s'agit donc d'une composition formelle de l'antiquité grecque tardive, à laquelle Grass a été sensible.

Le *Moissonneur* de Grass démontre une très bonne maîtrise de l'anatomie humaine et correspond exactement à une description du *Courrier du Bas-Rhin* reprise par Fischbach : « Le moissonneur est assis, semblable aux jeunes héros chantés par Homère, les contours de ses muscles vigoureux sont adoucis et comme voilés par les grâces de l'adolescence ; mais s'il rappelle ainsi les souvenirs de la Grèce antique, on reconnaît bientôt un enfant des temps modernes à la mélancolie de son front ; il a porté le poids du jour sous un ciel brûlant et se repose un instant de la tâche accomplie, en songeant à l'effort de veille et au labeur du lendemain. Fatigué, sans être abattu, il tient nonchalamment sa faucille

[1535] WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité,* traduction de Dominique Tassel, introduction et notes de Daniela Gallo, La Pochothèque, éd. Le Livre de Poche, Paris, 2005, (1ere éd. 1764), p. 259-261.

de la main gauche, et, tandis que son corps se délasse, sa pensée s'élève à des régions supérieures ; il paraît interroger la loi du travail et de la douleur ; le rêve d'une vie heureuse et libre lui est apparu et, se dévoilant à ses yeux derrière l'horizon lointain, lui rend plus lourd encore le fardeau sous lequel ses épaules semblent plier ; mais la force d'une volonté courageuse anime les traits de son mâle visage ; par un contraste frappant avec la sérénité radieuse et enjouée qui resplendit dans la plupart des créations de l'art grec, son calme, conquête de l'énergie, est celui de la victoire après la lutte...»[1536]. Il termine en mentionnant que l'auteur de cet article, un ami de Grass, a assisté à la réalisation de cette œuvre, dont la description correspond à celle de l'artiste lui-même. La main gauche qui est cassée portait la faucille, et la tête, au vu de la description, s'apparentait probablement à celles de son *Icare* et de son *Prisonnier de Chillon*.

La critique littéraire du journal *L'illustration de Bade,* de 1859, après une belle appréciation de plusieurs travaux de Grass, donne une critique moins favorable du *Moissonneur* : « *Le Moissonneur* est inférieur aux productions dont nous venons de parler. Corps étudié, qu'on dirait moulé sur nature, tant il est riche de détails. Tête qui n'appartient pas à ce corps, qui lui est même mal appliquée. Un corps moderne, actuel, avec une tête romaine ou grecque, aux cheveux frisé ? Quand les Anciens faisaient de la statuaire ils négligeaient les détails, prenaient les lignes principales afin de frapper juste. Ils avaient raison : car, vu la distance voulue, tout ce que vous mettez de plus dans la sculpture, considérée comme complément de l'architecture, se perd.

Le corps du Moissonneur est contraire à ce principe, il gagne à être étudié dans ses détails. Ces épaules voûtées du travailleur ne sont pas belles, mais nous les acceptons comme vraies. Pourquoi dès lors les surmonter d'une tête de deux mille ans, d'une tête antique. Pourquoi négliger dans la tête, faite à la façon ancienne, les détails dont vous avez enrichi le corps. Pourquoi faire pareil anachronisme en sculpture ? Croyez-nous, Monsieur Grass, si votre tête avait un corps antique, ou si votre corps avait une tête comme tout le monde en a maintenant, votre *Moissonneur* serait une belle œuvre »[1537].

[1536] FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit*., p. 18-19, et RIESLING Charles, « Philippe Grass, une gloire alsacienne », *op. cit.,* p. 347.
[1537] *L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique de la Forêt Noire et de la vallée du Rhin,*

Cette statue fait en outre partie des œuvres non vendues lors de la vente aux enchères du 15 juin 1876 dans l'atelier de Grass. Il est d'ailleurs assez surprenant que la ville n'achète pas cette sculpture, alors qu'elle a acheté le buste en marbre de *Schwilgué*, celui d'*Ohmacht* et deux œuvres d'Ohmacht que Grass avait en sa possession. Parmi les œuvres qui ne sont achetées ni par la ville ni par des particuliers, restent les marbres suivants : le buste d'*Humann*, la *Suzanne* et le *Prisonnier de Chillon ;* pour ce qui est des statues en plâtre, restent le *Moissonneur au repos* et un *Christ dolent*[1538]. C'est probablement pour cette raison que la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve encore ces deux statues en plâtre, alors même qu'elle en avait oublié l'appartenance et que les statues n'étaient pas identifiées. C'est sans doute aussi pourquoi le buste d'*Humann* (fig. 225, cat. 127), aujourd'hui au musée des Beaux-arts, n'était plus identifié, ni attribué. Pour ce qui est du *Prisonnier de Chillon*, nous savons ce qu'il est devenu après avoir été conservé par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. Par contre, pour la *Suzanne*, cela demeure énigmatique.

Enfin, l'attitude du *Moissonneur* nous rappelle également celle de la statue d'*Ulysse dans l'île de Calypso,* rongé par la nostalgie, réalisée par le sculpteur Théophile Bra, présentée aux Salons de 1822 et de 1833[1539]. François Rude effectue lui aussi la statue d'un homme assis nu dont les formes relèvent du culte de l'antique, *Marius méditant sur les ruines de Carthage* (réalisé par Rude pour le concours du grand prix de sculpture de l'Institut, en 1809[1540]). Certains points sont communs, notamment dans la posture, avec l'*Ulysse* de Bra, mais la figure de Rude est plus animée, ses bras sont en mouvement, alors que ceux des statues de Grass et Bra sont au repos. Dans le même esprit, nous pouvons peut-être également voir une certaine concordance avec l'attitude du *Chactas en méditation sur la tombe d'Atala*, de Francisque Duret, exposé au Salon de 1836.

---

deuxième année, n° 3, 7 juin 1859, p. 22.

[1538] BNUS, « - Vente Grass. - », in *Recueil de pièces sur Philippe Grass* (*Cf.* Annexes, 6.) et GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 122.

[1539] BRA Théophile, *L'Évangile rouge*, édition de Jacques Caso, Éditions Gallimard, 2000, p. 192.

[1540] *François et Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIXe siècle, citoyens de la Liberté,* Somogy édition d'art, Dijon, 2012, p. 41, 224, Cat. 14. François Rude réalise également un *Lutteur au repos déposant son ceste*, en 1806, taillé dans les marbre en 1832-1837, cf. *Ibid*., p. 223, Cat. 10, Cat. 11, Cat. 12.

Il nous apparaît que Grass a voulu exprimer avec son *Moissonneur* la synthèse de l'idéal et du naturel, ou du moderne et de l'ancien (du courant révolutionnaire et du courant conservateur), comme l'indique la critique de *L'Illustration de Bade.* Dans ce sens, il a pu produire une tête plutôt antique parce qu'elle est le siège de l'idée, alors que le corps qui relie au monde sensible est plus réaliste, moins idéalisé, donc plus moderne. Cette œuvre est aussi l'occasion de fournir une représentation typiquement antique d'un thème purement romantique, dans une volonté d'allier les formes antiques à des sujets romantiques.

Enfin, avec cette figure, Grass a certainement voulu manifester le contraste entre le mouvement et le repos, ou l'action et la contemplation, comme l'écrit Fischbach, mais aussi présenter un état situé entre le passé et l'avenir (« songeant à l'effort de la veille et au labeur du lendemain »[1541]), c'est-à-dire le présent, le milieu. L'harmonie des contrastes semble s'incarner pleinement dans cette figure. Le *Moissonneur* de Grass se trouve en outre dans une attitude à mi chemin entre le monde sensible auquel il est relié par son corps physique et le monde intelligible où il plonge ses pensées, comme Hermès messager entre les deux mondes (« son corps se délasse, la pensée s'élève à des régions supérieures[1542] »).

Dans la même optique, comme *Ulysse dans l'île de Calypso* est rongé par la nostalgie, attendant de pouvoir rejoindre Ithaque, le *Moissonneur* de Grass semble nostalgique du monde Intelligible, qu'il souhaite peut-être rejoindre pour fuir le labeur et les difficultés du monde sensible. Il accepte pourtant sa condition humaine, condition qui est, ainsi que l'île de Calypso, la plus éloignée de la patrie divine.

Dans cette réalisation Grass, encore une fois, évite de basculer dans l'*hybris* qui est perçu dans la morale des Grecs comme faute qui cause la chute de nombreux individus mythologiques : Icare et Niobé, mais également Prométhée, Œdipe, Tantale et Sisyphe – tout comme Lucifer (porteur de lumière) pour les chrétiens. Grass préfère en effet se ranger du côté de la tempérance et de la modération, comme cela peut se voir dans la plastique de ses œuvres et dans certains thèmes privilégiés. Il a toujours cherché, en effet, à représenter un point culminant qui

[1541] FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit*., p. 19
[1542] *Revue d'Alsace*, 1884, p. 347.

met en avant la modération des passions, pour présenter la grandeur d'âme dans une « fusion parfaite entre beauté haute et spirituelle (grâce sensible et grâce spirituelle[1543]), où n'apparaît aucune passion,… »[1544]. Et cela même dans des œuvres où le thème favorise l'expression des passions ; nous pensons à *Suzanne surprise au bain*, aux *fils de Niobé*, au *Prisonnier de Chillon* et même au *centaure Nessus*. À l'instar des Grecs antiques, sa devise pourrait être *παν μέτρον* (« de la mesure en tout »). En fait cela ne semble pas avoir été uniquement une affaire de volonté artistique, mais bien un trait de caractère lié à sa personnalité, une qualité intrinsèque.

9. La Statue de Kléber (1840)

À côté des créations originales de Grass, prévues pour être présentées aux Salons de Paris, une commande capitale, la sculpture sans doute la plus connue de l'artiste, permet à son nom de résonner encore dans sa province natale : la statue du générale Kléber ! (fig. 50-54, cat. 177). On se demandera si, pour cette commande, le statuaire a su rester fidèle à son principe d'union des contraires.

Pour appréhender le contexte de cette œuvre, rappelons que sous la Monarchie de juillet il est courant de célébrer les grands hommes et les titres de gloire. Durant le règne de Louis-Philippe est élevée sur la place de la Bastille une colonne surmontée par le *Génie de la Liberté* d'Auguste Dumont[1545], avec à sa base le *Lion marchant* de Antoine-Louis Barye (1835-1836). C'est à cette époque qu'est imaginé le retour des cendres de Napoléon Ier et le tombeau des Invalides, pour célébrer l'empereur, avec les douze *Victoires* de Pradier. Pendant cette période, « éclectique par conviction et par nature », des commandes sont passées aussi bien aux tenants du classicisme qu'aux romantiques dont l'échec aux Salons est temporaire. Selon Luc Benoist, le meilleur exemple de cet éclectisme, sous la Monarchie de juillet, est l'église de la Madeleine, pour laquelle de très nombreux

[1543] *Cf*. SCHELLING Friedrich Wilhelm joseph, *Textes esthétiques*, *op. cit*., p. 141-142.
[1544] *Ibid*., p. 142.
[1545] Auguste Dumont (1801-1884), élève de Pierre Cartelier reçoit le prix de Rome en sculpture en 1823, ex æquo avec Francisque Duret (élève de Bosio). Il est reçu à l'institut de France en 1838 et enseigne à l'École des Beaux-Arts.

sculpteurs, sans distinction de tendance, ont ouvré[1546]. Au-delà de ces monuments qui célèbrent les gloires françaises, d'autres monuments sont élevés en province ; « la France entière était alors un champ d'expansion où la Monarchie de Juillet assimila le passé. Sous ce règne, pullulèrent les souscriptions destinées à ériger des statues aux grands hommes des petites villes »[1547] - pour exemples une *Jeanne d'Arc* à Orléans par Marie d'Orléans[1548], un *Général Desaix* à Clermont-Ferrand par Nanteuil[1549], un *Henri IV* à Pau par Raggi[1550] et un *Kléber* à Strasbourg par Grass[1551].

Charles Baudelaire, très critique sur la sculpture du Salon de 1846 qu'il qualifie d'ennuyeuse, tient au contraire des propos élogieux sur la sculpture monumentale en 1859 : « Vous traversez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés en haut, *sursum, ad sidera* ; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyre. Les uns montrent le ciel, où ils ont sans cesse aspiré ; les autres désignent le sol d'où ils se sont élancés. Ils agitent ou contemplent ce qui fut la passion de leur vie et qui en est devenu l'emblème : un outil, une épée, un livre, une torche, *vitaï lampada* ! Fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de terre.
Tel est le rôle divin de la sculpture[1552]. »

[1546] BENOIST Luc, *La sculpture française, op. cit.*, p. 153. Les sculpteurs qui ont ouvré pour la Madeleine sont : Lemaire (1833), Triqueti (1841), Bosio, Antoine Laurent d'Antan (dit l'aîné), Duret, Nicolas Bernard Raggi, Théophile Bra, Francisque Duret, Barye, Pradier, Rude, Marochetti, Charles-Émile Seurre et Etex, *cf.* http://www.insecula.com/salle/MS01186.html et http://www.eglise-lamadeleine.com/peinture-interieur
[1547] BENOIST Luc, *La sculpture française, op. cit.*, p. 153.
[1548] Marie d'Orléans (1813-1839) fut élève d'Ary Scheffer et de David d'Angers.
[1549] Charles-François Nanteuil-Leboeuf (1792-1865) réalise le *Général Desaix* en 1848.
[1550] Nicolas Bernard Raggi (1790-1862), sculpteur français d'origine italienne, fut élève de Bartolini, comme Frédéric Alric par la suite, et de Bosio, ami de Bartolini. Sa statue d'*Henri IV*, en marbre de Carrare, est inaugurée sur la place Royale de Pau le 25 octobre 1842.
[1551] BENOIST Luc, *La sculpture française, op. cit.*, p. 153.
[1552] BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art, op. cit.,* p. 431-432. Ici Baudelaire rejoint Hegel et Nietzsche qui considèrent que l'art statuaire est idéal par excellence (*classique* pour Hegel et

Dans cette mouvance, durant sa carrière Grass a l'occasion d'ériger deux monuments remarquables à l'image d'hommes illustres, les statues monumentales en bronze du général Kléber et du préfet de Lezay Manésia, inaugurées à Strasbourg, respectivement en 1840 et en 1857. Il sculpte également des bas-reliefs en bronze pour un monument dédié au général Abbatucci, inauguré en 1856 à Huningue[1553].

Il se trouve qu'en 1834 Strasbourg a déjà un monument élevé à la mémoire du Général Jean-Baptiste Kléber (1753-1800) situé au Polygone[1554]. Ce monument en grès est sculpté par Jean Étienne Malade[1555], qui œuvre depuis peu à la restauration des dégâts de la cathédrale causés par l'iconoclasme révolutionnaire. Il a été dessiné par l'architecte départemental Reiner[1556] : « c'était un obélisque dont les quatre faces étaient ornées à leur base de trophées à l'antique, composés de torses, de casques et de glaives, de tambours, de canons et de drapeaux, et reposant sur un soubassement puissant [...] orné d'un bas-relief... »[1557]. Sur ce bas-relief figure Kléber, un crocodile à ses pieds, et dans son dos une pyramide et un palmier[1558]. Un second projet voit le jour en 1818, alors qu'il est question de rapatrier dans sa région natale le corps du Général transféré au château d'If en face de Marseille. L'exécution d'un nouveau monument est alors confiée à Landolin Ohmacht, qui a déjà réalisé le monument *Desaix*, à l'époque où Malade fait celui de *Kléber*. Ce nouveau monument à la mémoire de Kléber[1559] doit être érigé sur la

---

apollinien pour Nietzsche).

[1553] Un monument au *Général Abbatucci* est également inauguré en Corse, à Ajaccio, en 1854, avec une statue en bronze du sculpteur Vital Gabriel Dubray (1813-1892).

[1554] Une description de ce premier monument est donnée dans BOURELLY Général, *La France Militaire monumentale,* 41 reproductions d'après nature, éd. Combet et Cie, Paris, p. 198. Une lithographie de Kléber par Grass y est représentée.

[1555] « Ce monument [celui de Grass] en a remplacé un autre de 14 mètres de hauteur, élevé au polygone de l'École l'artillerie de Strasbourg après la mort de Kléber, et qui consistait en une pyramide ornée de trophées sur ses quatre faces et reposant sur un socle. La statue de Kléber se détachait en demi-bosse sur une des faces du socle ; le fond de ce bas-relief représentait une pyramide et un palmier ; aux pieds du général, un crocodile sortant derrière la pyramide. », *cf.* BOURELLY Général, *La France Militaire monumentale,* 41 reproductions d'après nature, éd. Combet et Cie, Paris, p. 198.

[1556] Celui-ci dessine également le monument d'*Abbatucci*, réalisé par Grass en 1856, dans une composition un peu similaire.

[1557] HAUG Hans, « Les monuments strasbourgeois à Kléber », in *Saisons d'Alsace*, pour le deuxième centenaire de la naissance de Kléber, n° 20 – 1953, p. 408.

[1558] Voir la lithographie reproduite dans *Saisons d'Alsace, op. cit.,* p. 414.

[1559] Le premier projet qui devait être confié à Ohmacht prévoyait une statue en marbre, et

place Broglie, face au théâtre. Mais le projet est écarté par les Bourbons, et ce n'est qu'après la Révolution de Juillet que l'idée est reprise[1560]. Le Musée Historique de Strasbourg conserve et expose le modèle produit par Ohmacht à cette occasion. Une photographie de celui-ci illustre un article de Hans Haug dans les *Saisons d'Alsace*. La posture du modèle d'Ohmacht est plus hiératique que celle de la statue de Grass, suivant des canons davantage néo-classiques.

Le corps de Kléber, quant à lui, est déposé dans un caveau de la chapelle Saint-Laurent à la cathédrale de Strasbourg. Il y reste vingt ans avant d'être déplacé dans le nouveau caveau situé sous la statue réalisée par Grass, le 13 décembre 1838, environ deux ans avant que la statue ne rejoigne son piédestal[1561].

Finalement un concours est ouvert le 14 juin 1834[1562], en vue de réaliser une statue monumentale à l'effigie du général Kléber pour l'ancienne place d'Armes à Strasbourg[1563]. De nombreux artistes de renom participent à ce concours, pour lequel dix-neuf projets, soumis par dix-sept concurrents[1564], sont présentées. Des maquettes sont réalisées notamment par le célèbre James Pradier[1565] et par Charles

---

finalement le deuxième opta pour le bronze. Il y eut même un projet parisien, auquel David d'Angers participa. *Cf.* LIVET Georges, « Kléber et la Restauration. Comment naît l'opposition », in *Saisons d'Alsace,* n° 20, 1953, p. 393-396.

[1560] *Cf.* HAUG Hans, « Les monuments strasbourgeois à Kléber », *op. cit.,* p. 409-412. Voir également BAILLARD Jean- Pierre, *Kléber après Kléber, (1800-2000) les pérégrinations posthumes des restes du général Kléber*, éd. I.D, p. 51-52.

[1561] BAILLARD Jean- Pierre, *Kléber après Kléber, op. cit.,* p. 59-63. Avant de rejoindre Strasbourg, « ses restes, transportés à Marseille, au château d'If, en furent tirés en 1818, par ordre de Louis XVIII, et déposés dans un caveau, sur la place d'Armes de Strasbourg, où on lui a élevé, en 1840, une statue en bronze, due au ciseau de Ph. Grass », *cf. L'Intermédiaire des chercheurs curieux*, fondé en 1864, correspondance littéraire, historique et artistique, Paris, 1897, p. 830.

[1562] LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique, op. cit.*, p. 276, cat. 90.

[1563] Cette place est rebaptisée du nom de Kléber. Précisons qu'il existait aussi un projet d'installation du monument à Kléber dans la cathédrale, à l'instar du mausolée du Maréchal Maurice de Saxe dans le temple protestant de l'église Saint-Thomas (considérée comme la cathédrale des protestants). *Cf.* SCHNEIDER Camille, « Philippe Grass, auteur du monument Kléber, et les vicissitudes de ce monument », in *Kléber fils de l'Alsace, op. cit.,* p. 200. ou LIVET Georges, « Kléber et la Restauration. Comment naît l'opposition », *op. cit.,* p. 389-401.

[1564] M. Molchnecht (n° 1), M. Bougron (n° 2), MM. Desboeufs et Viollet-le-Duc (n° 3), M. Seur (n° 4), M Guillot (n° 5), M. Lemaire (n° 6), M. Pradier (n° 7), M. Grass (n° 8 et 17), M. Friedrich ; (n° 9), MM. Elschoet et de Ligny (n° 10), MM. Barre père et fils (n° 10 et 11), M. Kirstein (n° 12 et 13), … (n° 14), M. Thomas (n° 15), … (n° 16), M. Lanneau (n° 18), Mme Sichler (n° 19).

[1565] La critique en donne la description suivante : « Ainsi que la figure précédente (celle de M. Guillot), celle qui porte le numéro 7, est une production d'une des célébrités de notre école moderne (Pradier) ; ce qui n'empêche pas qu'elle ne soit, en dépit même d'une exécution parfaite, une des plus ridicules compositions dont un artiste (travaillant sur un programme donné) ait pu s'aviser. Reconnaîtrons-nous notre Kléber, l'héroïque chef des phalanges républicaines, dans cette

Seurre[1566] qui remporte en 1832 le concours de la statue de Napoléon I[er] pour la colonne de Vendôme auquel Grass échoue[1567], et qui obtient une prime pour le concours du monument à Kléber[1568]. Il y a encore Antoine Desboeufs[1569] et Viollet-le-Duc, Barre père et fils, Henri Lemaire, Dominique Molchnecht (ou Molknecht), et Gabriel-Jules Thomas, sans oublier les rivaux alsaciens de Grass, Friedrich et Kirstein. La seule femme présente à ce concours est Anne-Catherine Sichler[1570], fille du prédécesseur de Grass à la cathédrale[1571]. Ce dernier, présente, pour sa part, deux maquettes qui lui permettent de remporter le concours. L'une des deux jouit déjà d'une popularité avant le verdict[1572].

---

poupée si gracieusement drapée, qui s'appuie mollement contre un cippe placé là à point nommé pour soutenir son impertinent laisser-aller ? A cet air éminemment satisfait de sa personne, au petit mouvement tout à fait aimable de la main, que le héros tend probablement à ses braves indignés, ne dirait-on pas, comme en fit à mes côté la remarque un mauvais plaisant, le général Sébastiani, les gants jaunes, se posant à la tribune, du haut de laquelle il laisse tomber ses précieuses paroles sur les honorables émerveillés... ? », *cf.* REINER, *Revue d'Alsace*, 1834 1835, p. 259.

[1566] « Nous voici devant le numéro 4, hautement signalé à notre admiration, comme devant nous donner le pendant du chef-d'œuvre d'un artiste déjà célèbre. Vous dirais-je à l'oreille ce que personne n'ignore, savoir que ce Kléber est de M. Seur (*sic*), ne fût-ce que pour vous faire partager les illusions de forces bonnes gens qui, habitués à juger par indiction traditionnelle, ne manqueront pas d'attacher toutes leurs prédilections à une étiquette qui leur rappelle la statue récemment restituée à la colonne Vendôme ! Moi, qui suis loin de partager cet engouement pour une figure assurément beaucoup trop vantée, je ne ferai pas de son exécution un titre irréfragable à son auteur. Et vraiment, à bien considérer la chose, je ne vois pas trop qu'il y ait lieu pour M. Seur à l'emporter à Strasbourg sur M. Grass, précisément parce qu'à Paris même il n'avait que fort difficilement obtenu l'avantage sur notre compatriote. Ce dernier aurait-il dans ses foyers moins de chances de succès ? Aurions-nous oublié que ce fut au gracieux agencement du célèbre petit chapeau sur le chef impérial, que M. Seur dut la palme ; comme ce fut à la lourde et massive redingote historique, dont il affubla sa grande figure, que celle-ci dut le suffrage flatteur des honnêtes épiciers et propriétaires de Paris, charmés qu'ils étaient de posséder enfin un grand homme à leur image... », *cf.* REINER, *Revue d'Alsace*, 1834 1835, p. 257-258.

[1567] HAUG Hans, « Les monuments strasbourgeois à Kléber », *op. cit.,* p. 413.

[1568] « Le concours ouvert à Strasbourg pour le projet de monument à élever à Kléber vient d'être jugé par la commission chargée de faire exécuter ce monument. C'est Grass, artiste de Strasbourg, qui a obtenu le prix. M. Seurre (Émile) a obtenu la première prime de 2,000 fr. ; la seconde n'a pas été décernée. Le monument dont il s'agit sera mis sur la place d'Armes de Strasbourg », *cf.* « Nouvelles des arts », n° 9. - 1er Mars 1835, in *Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, Société des Amis des Arts, exposition de 1835 (2e article), 9e année.- 1er Volume. - N° 8. - 22 Février 1835, p. 142-142.

[1569]Antoine Desboeufs (1793-1862) exposait déjà aux cotés de Grass, au Salon de 1831, *cf. L'Artiste*, 1831, II, p. 25.

[1570] Il s'agit de la fille de Jean Vallastre, qui épouse le sculpteur de Sélestat Ignace Sichler, élève de son père. Mlle Vallastre est formée par son père avant de rejoindre l'atelier d'Ohmacht, à qui elle sert parfois de modèle. *Cf. Saisons d'Alsace, op. cit.*, p. 414-415. Elle est principalement connue pour ses travaux de sculptures à l'église Saint-Georges de Sélestat, où elle répare les dégâts de la Révolution française. On remarque que les créations de ces deux artistes restent très imprégnées du style de Jean Vallastre.

[1571] HAUG Hans, « Les monuments strasbourgeois à Kléber », *op. cit*., p. 414-415.

[1572] REINER Frantz, *Revue d'Alsace*, t. I, 1834-1835, p. 259. Cité dans HAUG Hans, « Les monuments strasbourgeois à Kléber »*op. cit*., p. 414.

Lorsqu'il se présente, Grass expose déjà au Salon depuis trois ans, et vient de recevoir une médaille de 2nd classe pour *Suzanne surprise au bain* en 1834[1573]. Il a donc une modeste notoriété parisienne, et un atelier à Paris qui lui permet de rester en contact avec le Tout Paris.

Malgré la présence d'artistes parisiens renommés, il semble que les modèles jugés les meilleurs sont ceux de Grass et Friedrich[1574]. Celui de ce dernier est apprécié pour sa monumentalité, mais la faveur est accordée à Grass, son modèle étant plus ressemblant et les détails mieux travaillés. De plus Friedrich apporte une patine imitant le bronze dans une teinte « vert pistache » et « disharmonieuse », qui joue également en sa défaveur. Les statuettes des deux rivaux strasbourgeois sont décrites et comparées par le critique d'art Frantz Reiner[1575] dans la *Revue d'Alsace,* qui examine l'ensemble des maquettes en plâtre exposées au Château-Royal de Strasbourg : « Enfin, nous arrivons devant le Kléber n° 8, auquel s'attache évidemment une popularité que justifie la composition de cette belle figure, et surtout l'agencement des diverses parties du vêtement moderne, que nos artistes auront longtemps encore de la difficulté à rendre, je ne dirais pas héroïque, mais seulement quelque peu pittoresque. […] M. Grass, l'auteur anonyme de cette composition (la seule qui reproduit convenablement le traits de Kléber), […] L'expression fière et sévère du vainqueur d'Héliopolis est peut-être, ainsi que la fermeté de la pose, un peu outrée, je n'en jugerai pas, mais tout en avouant aussi que le torse nous a paru singulièrement développé, au point que sa partie inférieure se déjette visiblement vers la gauche, on ne peut méconnaître la noblesse de l'attitude de cette sérieuse figure.

Pour l'envisager sous l'aspect le plus favorable au développement de ses différentes parties et à leur effet pittoresque, il faudrait se placer à cinq pas environ de distance, de manière à la voir par l'angle gauche de son piédestal.

Ce que nous signalons, dans l'exécution elle-même, à l'étude des amateurs, c'est la franchise du modelé, et plus particulièrement encore l'entente parfaite et le

[1573] Alors que la médaille de 2nd classe est accordée à Grass au Salon de 1834, Kirstein père et fils n'obtiennent que celle de 3eme classe. *Cf. L'Artiste*, 1834, VII, p. 169.

[1574] *Catalogue de l'exposition rétrospective d'objets d'art et de curiosité relatifs à l'Alsace, exposition de la Société des Amis des Arts de Strasbourg, mai 1893, n°736* : « maquette d'un projet de statue de Kléber, par André Friedrich ». *Cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 56.

[1575] Il s'agirait du fils de l'architecte qui a érigé avec Malade le monument du Polygone, *cf.* HAUG Hans, « Le monument strasbourgeois à Kléber », *op. cit.*, p. 412.

soigneux ajustement des diverses parties du vêtement, auxquels un manteau négligemment jeté permet de donner une ampleur tout à fait pittoresque.

[…] Du n° 8, nous passerons à son voisin, qui, de tous ses rivaux circulairement rangés autour de lui, est assurément le plus redoutable. C'est encore à l'un de nos compatriotes, M. Friedrich, que nous devons cette esquisse remarquable.
Tout en protestant contre la terne, ocreuse et disharmonieuse teinte vert-pistache dont il a eu la mauvaise inspiration de badigeonner son œuvre, on rend tout d'abord justice à la belle disposition du piédestal et de la statue, dont les proportions respectives, fort judicieusement déterminées, nous semblent devoir être adoptées pour le monument projeté, quelle que soit d'ailleurs la figure qui réunisse les suffrages.
D'abord nous nous ferons un devoir et un plaisir de reconnaître que le port et le geste du Kléber de M. Friedrich sont d'un noble et bel effet. Sa figure toute entière est animée, et cependant elle ne *remue* pas trop. Son *moment*, enfin, comme dirait un artiste, est bien choisi. Libre de tous ses membres et présentant ainsi de suffisans (*sic*) pleins et vides, pour que leurs ombres puissent en accuser convenablement le relief, cette figure développe de belles lignes et nous paraît devoir être d'un grand effet au point de vue où le programme place le future chef-d'œuvre qui doit décorer notre cité.
Abstraction faite de quelques défauts, l'ensemble de cette figure et de son piédestal présente assurément la composition la plus monumentale de ce concours ; mais, sous le rapport de la ressemblance, de l'étude des draperies, de la bonne grâce des détails en général, elle le cède de beaucoup à celle de M. Grass.

Nous ferons donc la part de la critique, en déniant d'abord la convenance du costume, généralement trop étriqué pour pouvoir présenter les pittoresques accidens (*sic*) de plis et de draperies, qui donnent au vêtement de Kléber de M. Grass tant de liberté et d'abandon. Si M. Friedrich l'emportait sur ses concurrens (*sic*), je lui conseillerais, dans l'exécution du véritable et définitif modèle de sa figure, de lui chiffonner d'abord le vêtement. La tête aussi me semble trop renfoncée dans les épaules, et, soit dit en passant, c'est aussi quelque peu le défaut des n° 4 et 8. Elle ne reproduit de plus aucunement la physionomie de Kléber. On m'objectera, avec quelque raison peut-être, que la ressemblance n'étant d'ordinaire

que l'objet de l'étude en grand, n'est pas exigible dans la production des esquisses d'un concours ; d'accord, mais, ne fut-ce que pour mémoire, je crois devoir consigner ici le jugement auquel il faudra bien qu'il se soumette, en définitif : c'est une tête à couper sans miséricorde, à charge de lui en substituer une autre, qui devra être l'objet d'une sollicitude toute particulière pour l'artiste.[1576] »

Plus loin, après avoir évoqué brièvement les maquettes d'Elschoet et de Ligny (n° 10), Barre père et fils (n° 11 et 16), Thomas (n° 15), figures de ces artistes parisiens dans lesquelles il se trouve « sans doute des parties estimables », il présente les deux modèles de Kirstein (n° 12 et 13) : « … l'un de nos compatriotes, déjà connu par de nombreuses et importantes compositions, et des essais de glyptique du plus grand mérite, elles laissent beaucoup à désirer, nous le disons à regret.
C'est justice cependant de placer ici l'observation que la principale figure de M. Kirstein (le numéro 12), se trouve placé sur un socle beaucoup trop élevé, ne peut être vu que sous un angle très défavorable, surtout au fini d'une esquisse trop légèrement terminée pour qu'il ne fût pas nécessaire de l'étudier de très près[1577]. »

Enfin, la critique, qui estime également que l'esquisse n° 18, réalisé par Lanneau, supérieure à celle de Seurre (n° 4), reste en-dessous de celles de Grass et Friedrich (n° 8 et 9). Il est également précisé que l'esquisse numéro 14, qui est « la composition la plus bouffonne qu'ait encore produit l'art des Phidias et des Praxitèle », et celle qui réunit le plus de suffrage après celles de Grass et de Friedrich[1578].

Au sujet du second modèle (n° 17) présenté par Grass, la critique écrit : « Si nous partions du numéro 17, ce serait pour blâmer l'artiste auquel nous devons le numéro 8 de lui avoir donné un tel pendant[1579]. »

Pour ce qui est de l'esquisse d'Anne-Catherine Sichler, fille de Jean Vallastre, Reiner n'est pas très élogieux : « Voici enfin le numéro 19, l'œuvre d'une dame,

[1576] REINER Frantz, *Revue d'Alsace*, t. I, 1834-1835, p. 259-263.
[1577] *Ibid*., p. 263-264.
[1578] *Ibid.,* p. 264.
[1579] *Ibid.*

qui termine dignement cette longue série de héros livrés à l'appréciation des artistes et des amateurs, et par cela même également aussi exposés aux morsures de la critique et aux panégyriques bien plus perfides encore d'amis trop zélés parfois. Dans cette classification des exposans (*sic*), qui semble avoir voulu nous réserver ainsi pour la bonne bouche une production féminine, il y aurait certainement sujet à se montrer galant, si critique littéraire ou artistique étaient susceptibles de galanterie !... Nous, qui connaissons plusieurs productions forts intéressantes de cette émule, aux bords du Rhin, de Sabine de Steinbach, nous nous montrerons trop ami d'un talent véritable pour ne pas lui recommander de nouvelles études académiques, dont la modestie de son sexe ne doit plus s'effaroucher : nos plâtres les plus érotiques ne peuvent-ils donc pas, le dieu des vendange leur prêtant un pudibond secours, se présenter décemment de nos jours, et figurer avec convenance jusque dans nos pensionnats de demoiselles ?[1580] ».

Le critique prend position : « Somme totale, parmi les sujets envoyés à ce concours, auquel furent cependant conviées toutes les notabilités statuaires du royaume, nous sommes assez malheureux pour n'en trouver que fort peu qui satisfassent, non pas au programme seulement, mais même aux règles du goût et des convenances artistiques. Ainsi qu'on a pu le voir, il est deux Kléber cependant que nous préférerions incontestablement à tous les autres ; ce sont les deux généraux de MM. Grass et Friedrich, auxquels, selon nous, les braves qui portent les numéros 4, 5, 7 et 18 peuvent tout au plus servir d'aides de camp[1581]. »

Les deux modèles que Grass propose sont très différents dans leur attitude. Celui qui sert à ériger la statue que nous connaissons tous à Strasbourg, le modèle n° 8, est bien campée sur ses pieds, la jambe gauche légèrement avancée provoquant un *contrapposto*. Il se tient droit et fier, pose la main gauche sur son arme enfoncée dans son étrier, et l'autre bras descend le long du corps et tient un manuscrit (fig. 57-58, cat. 21). Le modèle n° 17, beaucoup plus dynamique, est rendu avec fougue. Le vêtement n'est pas tout à fait le même, le général avance davantage sa jambe gauche, tourne la tête vers la droite et porte son bras droit vers l'avant dans l'autre direction, dans un mouvement qui montre Kléber en homme d'action. Il

[1580] *Ibid*., p. 265
[1581] *Ibid.*

tient le manuscrit dans cette main droite avancée, et balance vers l'arrière l'autre bras, qui porte le sabre sorti de son fourreau. Les cheveux sont également rendus de façon plus fougueuse que sur le précédent modèle (fig. 60, cat. 23). Sur les deux figures, la ressemblance avec Kléber est bien présente. Le visage du modèle n° 8 exprime le calme et le sérieux typique des portraits de Grass ; celui du n° 17 également, mais avec une expression plus colérique.
Dans ces deux modèles de Kléber Grass a sans doute cherché à représenter le général dans deux attitudes contraires : l'homme d'action et l'homme posé, calme et réfléchi. Ce sont justement ces contraires qu'il a cherché à concilier dans son œuvre de manière générale, les deux polarités opposées que sont l'apollinien et le dionysiaque.

Concernant le modèle n° 17 qui n'a pas été retenu par le jury, la ressemblance est frappante avec l'attitude de la statue du *Général Rapp* réalisée par Auguste Bartholdi en 1854 pour la ville de Colmar. Bien que le costume ne soit pas le même, le geste, la posture et le mouvement sont identiques. Cela laisse penser que Bartholdi connaît le modèle de Grass, qui est par ailleurs tiré en bronze[1582]. Ceci signifie également que l'attitude dynamique de la statue de Bartholdi à Colmar, qui passe pour être résolument plus moderne que celle de Grass à Strasbourg, trop ancré dans les canons académiques, avait déjà été conçue et aurait pu figurer à Strasbourg avec la statue de *Kléber*, quinze ans avant que le jeune Bartholdi ne réalise son audacieuse statue. Nous observons aussi que l'autre statue de Bartholdi placée sur la place du Champ de Mars à Colmar, celle de l'*Amiral Bruat*, réalisée

[1582] Robert Heitz voit dans l'attitude du *Général Rapp* de Bartholdi une inspiration directe du *Maréchal Ney* de François Rude : « On voit bien quelle est l'origine de ce hardi geste de défi, de cette audacieuse torsion du corps : c'est le Général Ney de François Rude, qui se dresse au Carrefour de l'Observatoire, à l'emplacement où le versatile maréchal a été fusillé. Le défi du soldat est également un défi aux règles de la sculpture monumentale, mais il est plein de vie et de fougue. Hélas ! On ne retrouvera plus guère dans l'œuvre de Bartholdi cette jeune audace. », *cf.* HEITZ Robert, « Réalité et fiction dans l'art en Alsace », dans *Saisons d'Alsace*, 26e année, n° 78/79, Strasbourg, 1982, p. 144. Précisons que la statue du *Maréchal Ney* est inaugurée le 7 décembre 1853, donc deux ans avant que Barthodi ne réalise celle du *Général Rapp*. Donc ce « hardi geste de défi » et cette audacieuse torsion du corps » avait déjà été imaginé par Grass, bien avant que Rude et Bartholdi ne réalisent leurs statues. Nous affirmons, en outre, que c'est le modèle de Kléber par Grass qui n'a pas été retenu, qui a inspiré la statue de Bartholdi, et non pas l'œuvre de Rude, œuvre que Rodin prend comme exemple pour expliquer le mouvement dans la sculpture, en figurant le passage d'une pose à une autre, *cf.* RODIN Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsel*, Éditions Bernard Grasset, Saint-Armand Montrond, 2015, p. 45-49. Mais nous sommes convaincu que la statue en bronze de *François Christophe Kellerman* à Strasbourg, réalisée en 1935 par Léon Blanchot (1868-1947), reprend sans nul doute les gestes et la posture de la statue de Rude.

en 1864[1583], reprend pour sa part le geste et la posture de la statue du général Kléber de Grass sur la place éponyme. Comme si Bartholdi voulait mettre face à face, les deux polarités perçues dans les maquettes de Grass, le mouvement et le repos, ou la vie active et la vie contemplative. Il nous semble donc également que Bartholdi s'est inspiré de la statue de *Kléber* par Grass pour façonner sa statue de *Bruat,* ce que laissent penser les nombreuses correspondances perçues dans la posture, l'accoutrement général et le regard grave et sérieux des deux hommes. On peut donc présumer que Bartholdi apprécie ce travail de Grass. Nous ne savons pas si les deux artistes se côtoient, il est toutefois certain qu'ils se sont rencontrés à Paris, notamment au Salon, et en Alsace à diverses occasions. Nous savons qu'ils ont également des connaissances communes, notamment Ignace Chauffour, dont les deux artistes ont réalisé un portrait à des dates différentes (fig. 142-143, cat. 69) ainsi que le sculpteur Eugène Dock. Ce dernier, en effet, qui partage un temps le même atelier que Bartholdi à Paris[1584], est d'abord passé dans l'atelier de sculpture de l'Œuvre Notre-Dame. Dock se charge également par la suite de la copie en pierre des statues équestres de Grass après 1870, certainement en suivant ses directives.

Finalement, la statue de *Kléber* choisie, qui repose sur son piédestal en granit, contraste avec les représentations du général sur les bas-reliefs : sur ceux-ci Kléber est montré au combat, en pleine action, alors que la statue représente le général victorieux, au repos.

Quoi qu'il en soit, pour réaliser cette statue monumentale, Grass doit passer beaucoup de temps à Paris, où la statue est coulée dans le bronze. Ce travail l'occupe pendant de nombreux mois. Ce n'est que le 14 juin 1840, à l'occasion du 40e anniversaire de la mort de Kléber, qu'elle est posée et inaugurée en grande pompe sur la place qui porte aujourd'hui son nom à Strasbourg. Des célébrations militaires ont lieu pour cette circonstance, en présence du maire

[1583] Bartholdi présente sa statue de l'*Amiral Bruat*, en bronze, au Salon de 1863, (n° 2237), *cf. Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 1, A-C, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1914, p. 65. La statue est inaugurée à Colmar le 21 août 1864, année que Bartholdi a inscrite sur la base de la statue.
[1584] *Cf.* BELOT Robert, *Bartholdi, l'homme qui inventa la liberté*, Ellipse Édition, Paris, 2019, p. 52.

Schützenberger[1585], dont l'artiste réalise un portrait en buste six ans plus tard (fig. 203, cat. 116).

La statue du général Kléber est datée de 1838 par l'artiste, et il est assez étonnant de remarquer que Grass a écrit les *s* de son nom à l'envers : « P. GRAƨƨ 1838 » ; il ne semble pas qu'il ait reproduit cette signature par la suite. Les bas-reliefs relatant les faits d'armes du général, sont datés quant à eux de 1840 (fig. 55, cat. 178 et fig. 56, cat. 179). L'un d'eux représente la bataille d'Héliopolis (20 mars 1800), et l'autre celle d'Altenkirchen (26 juin 1796). Il semblerait que Grass ait donné les traits des visages de trois de ses frères à certains soldats figurés sur les bas-reliefs[1586]. Il sont posés sur un piédestal où est gravé sur la face antérieure : « J.-B. Kléber, né à Strasbourg, le 6 mars 1758, adjudant général à l'armée de Mayence, général de brigade à l'armée de la Vendée, général de division à l'armée de Sambre-et-Meuse, général en chef en Égypte, mort au Caire, le 24 juin 1800 »[1587]. Sur la face postérieure on lit : « À Kléber, ses frères d'armes, ses concitoyens, la Patrie, 1840. Ici reposent ses restes.[1588] »

Bien que les bas-reliefs ne soient définitivement terminés qu'en 1840, Grass en a déjà créé en 1834 les premières esquisses, pour lesquelles il rencontre quelques difficultés : « Enfin après bien des peines j'ai eu les deux piédestaux en chêne, bien exécutés mais pour comble de vexation l'architecte m'a donné une fausse mesure pour mes bas-reliefs. Impossible de les mettre en place et forcé, quoiqu'ils soient trop peu finis, de les exposer séparément. Le temps m'a manqué de faire peindre les piédestaux couleur granit. Jugez ce que j'ai éprouvé d'impatience depuis huit jours. [...] Je ne sais à quelle époque les esquisses seront exposées au public. Peut-être y aurait-il moyen de mettre une couleur »[1589].

[1585] A.D.B.R, III M 192-16.
[1586] *Cf.* CARRÉ DE MALBERG Félix, « Philippe Grass inconnu », *op. cit.*, p. 1044. Également mentionné dans une notice manuscrite rédigée sur le sculpteur, dans une collection particulière, *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 50.
[1587] *L'Intermédiaire des chercheurs curieux*, fondé en 1864, correspondance littéraire, historique et artistique, Paris, 1897, p. 829.
[1588] *Ibid.*
[1589] AVES, Division VI, liasse 180 : lettre à Fries le 27 novembre 1834.

Le programme de ce monument, que l'artiste doit suivre scrupuleusement, définit la réalisation comme suit : « Le monument sera d'un caractère sévère quel que soit le style. La statue du général sera avec son uniforme de l'époque de la campagne d'Égypte ; elle n'aura pas moins de 2,60 mètres de hauteur et la hauteur totale du monument ne dépassera pas 6 mètres. Le piédestal sera orné d'inscriptions, bas-reliefs et accessoires allégoriques se rattachant aux principaux faits d'armes du général dans les campagnes d'Égypte et de Sambre-et-Meuse.[1590] »

Une fois que Grass a réalisé le modelé de la statue de Kléber, il faut encore la couler dans le bronze. Comme la statue, pesant 4 tonnes, est fondue par M. Honoré fondeur, à Paris en 1838, où elle se trouve visiblement toujours en 1839[1591], il faut la transporter à Strasbourg. Cela se fait par voie d'eau, jusqu'à l'écluse des Ponts-Couverts[1592].

Le *Magasin Pittoresque* de 1840, illustré par une lithographie de la statue de *Kléber* par Grass et du bas-relief présentant la bataille d'Héliopolis, rapporte le témoignage, juste après l'inauguration de la statue, d'un sergent qui aurait combattu aux côtés du général Kléber : « Bientôt il ne resta plus autour d'elle que quelques enfants […], et un groupe de vieillards qui regardaient avec une attention amoureuse et attendrie. Enfin, dit l'un d'eux, en tenant sa main mutilée vers le bronze, enfin le voilà en place ! Quand les *Égyptiens* se promèneront ici, le soir, ils trouveront en passant le fier visage de leur général, et pourront lui faire le salut militaire. Le bonhomme de bronze lui ressemble-t-il réellement, sergent ? demanda un des vieillards, que ses souliers à boucles d'argent, son jabot et ses lunettes vertes défendaient de prendre pour un *ancien,* et qui ne pouvait être évidemment qu'un marchand retiré du commerce. S'il lui ressemble ? reprit

[1590] BAILLARD Jean-Pierre, *Kléber après Kléber, op. cit.,* p. 56.
[1591] « Si la capitale du Piémont élève un monument à l'ancien duc de Savoie surnommé *Tête-de-fer*, celle de l'Alsace s'honore en inaugurant dans ses murs l'image de son plus illustre enfant. La statue de Kléber, par M. Grass, partira bientôt pour Strasbourg. Le *dieu Mars* en uniforme, ainsi que Napoléon appelait le général en chef de l'armée d'Orient […]. Quant à l'exécution, nous ne partageons point les idées que M. Grass paraît avoir sur la manière dont une statue de forte proportion doit être traitée. Au reste, quel que soit notre avis sur cet autre point, si souvent débattu, l'attitude du vainqueur d'Héliopolis a de la noblesse, l'expression de son visage est fière, on reconnaît facilement sa mâle est puissante stature ; enfin, le manteau, convenablement drapé, offre, surtout dans la partie inférieure, des passages terminés avec soins. », *cf.* GUILLOT Arthur, « Sculpture. Statue de Philibert-Emmanuel, par M. Marochetti. - Statue de Kléber, par M. Grass », *L'Artiste*, 1839, p. 70.
[1592] *Ibid,* p. 64.

l'invalide : sauf la couleur, je crois voir Kléber lui-même. C'était donc un bien bel homme, demanda le boutiquier, en promenant sur les puissantes formes de la statue un regard d'admiration. Un physique de grande tenue, bourgeois ; quelque chose dans le genre de ce chenapan de Murat. Et c'était, en outre, un grand général ? Le sergent et ses compagnons se regardèrent en ricanant. Mais, oui, dit le vétéran ; il n'avait pas mal de caractère, et il nous a menés dans des endroits où il ne fallait pas broncher. Au fait, vous avez servi avec lui. Depuis 1792 jusqu'en 1800. […] On les apporta à Marseille [ses restes] lors de l'évacuation de l'Égypte, et ils restèrent au château d'If jusqu'à ce que le gros Dix-Huit, qui avait du bon, ordonna de les recueillir pour les placer dans un monument élevé à la gloire de Baptiste. Je l'ai attendu longtemps, ce monument ! Depuis 1818 ? Mais le voilà enfin, le voilà ; et j'ose dire que celui qui a manié ce bronze n'est pas infirme. C'est un compatriote, observa le marchand. Aussi le héros et l'artiste se sont-ils compris, ajouta le sergent ; on voit que c'était de la même pâte d'hommes. Et avez-vous regardé les bas-reliefs sur le piédestal ? Oui. Celui-ci représente le combat d'Altenchirchen, vis-à-vis de la forteresse ; celui-là la bataille d'Héliopolis. C'est bien ainsi que nous nous conduisions devant l'ennemi ; je reconnais mes *Égyptiens*. Ainsi vous êtes content, sergent. Le vétéran regarda encore une fois la statue sans répondre, leva son chapeau avec une sorte de solennité, et se tournant vers ses compagnons, les yeux humides : Pas accéléré, marche ! Dit-il. Et il disparut avec eux sous les arbres »[1593].

Par ailleurs, au même moment que la statue de *Kléber*, commande est passée à David d'Angers d'une autre statue monumentale en bronze, celle de Gutenberg[1594], pour Strasbourg. Elle est inaugurée dix jours plus tard, sur une place voisine de celle de la statue de *Kléber*[1595]. Les ouvriers de l'Œuvre Notre-Dame prennent part aux cortèges des fêtes d'inauguration de la statue de

[1593] *Le Magasin Pittoresque*, CHARTON Édouard (dir.), huitième année, Paris, 1840, p. 194-195.
[1594] À Strasbourg, André Friedrich a déjà réalisé une statue de Gutenberg en 1836, *cf. Revue d'Alsace*, 1836, p. 335. Une commande est passée en 1831 à Bertel Thorvaldsen (1770-1844) qui réalise une statue en bronze de Gutenberg, inaugurée à Mayence le 14 août 1837, *cf.* RESKE Ulla, « L'enfant le plus célèbre de la ville : les monuments à la mémoire de Gutenberg à Mayence », in *La Revue de la BNU*, hors-série Gutenberg 1468-2018, Strasbourg, 2018, p. 116-118.
[1595] HAUG Hans, , « Les monuments strasbourgeois à Kléber », *op. cit*., p. 415. et du même auteur, *L'Art en Alsace*, éd. Arthaud, p. 184. Les quatre tableaux du socle ne sont apposés définitivement qu'en 1846, *cf.* BISCHOFF Georges, « Gutenberg subversif ? La statue strasbourgeoise de David d'Angers », », in *La Revue de la BNU*, hors-série Gutenberg 1468-2018, Strasbourg, 2018, p. 121.

Gutenberg[1596]. Le jour de l'inauguration est organisé un banquet républicain, en l'honneur de David d'Angers[1597]. Les festivités se déroulent durant trois jours, et la jeunesse alsacienne offre également un banquet en l'honneur du statuaire. Un toast est porté par le président de la réunion à David, mais celui-ci ne peut accepter tant d'honneurs sans que les artistes de la région n'aient leur part des applaudissements du peuple. Alors il prend la parole avec une mention particulière pour les statuaires Philippe Grass et Frédéric Kirstein : « Permettez, Messieurs, dit le sculpteur, permettez que je vous propose de porter un toast à l'auteur de la statue de Kléber, au statuaire auquel est due celle de l'architecte de la cathédrale, enfin à tous les artistes dont la ville de Strasbourg s'honore »[1598]. À l'invitation de David d'Angers, l'assemblée se lève et porte un toast à Ohmacht, puis acclame tour à tour les noms de Grass, Kirstein et Guérin[1599].

Pour sa part, Louis Batissier, dont Grass fait un portrait en médaillon, décrit ainsi les statues de *Kléber* et de *Gutenberg :* « Huit jours avant la fête de Gutenberg, nous avons assisté à l'inauguration de la statue du général républicain Kléber, un des glorieux enfants de Strasbourg. C'était là une fête toute militaire, bien faite pour donner une noble émulation à notre armée. Cette statue en bronze est l'œuvre de M. Grass, un artiste alsacien dont vous avez pu souvent apprécier le talent aux expositions de Paris. Il n'a pas été, certes, au-dessous de son sujet. On ne pouvait donner au commandant de l'armée égyptienne une pose plus fière, une tête plus impérieuse et plus digne. Cette statue de Kléber et les deux bas-reliefs qui l'accompagnent, sont vraiment un fort et bel ouvrage qui fait grand honneur au talent de M. Grass.

Il me reste, pour terminer, à vous parler de la statue de *Gutenberg*. […] Je ne connais pas de statue dont la tête soit plus intelligente, plus réfléchie, plus solennelle, plus imposante. C'est bien la tête d'un homme de génie, front osseux, longue barbe pendante, joues creusées par les veilles de la méditation et les efforts

[1596] KLOTZ Jean*, « Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 152.
[1597] BURST Eric, (Frank Storne, Michel Wernert, Philippe Wiedenhoff), « Les Frères Réunis : la franc-maçonnerie française à Strasbourg aux XIXe et XXe siècles », *Chroniques d'Histoire Maçonnique*, I.D.E.R.M, 69 année 2012, p. 91.
[1598] JOUIN Henry, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, tome premier, E. Plon et Cie imprimeurs-éditeurs, Paris, 1878, p. 375-376.
[1599] *Ibid.,* p. 376.

du travail. Le bronze respire et pense ; c'est le plus bel éloge que je puisse faire de ce nouvel ouvrage de M. David.
Ainsi donc David n'est pas resté au-dessous de Thorvaldsen ; Strasbourg n'a rien à envier à Mayence. La France a prouvé qu'elle savait honorer aussi dignement que l'Allemagne la mémoire des hommes de génie, des bienfaiteurs de l'humanité »[1600].

Précisons en outre que Strasbourg inaugure quatre statues en moins d'un mois, deux en pierre, *Erwin* par Kirstein et *Werner* par Friedrich, et deux en bronze ; *Kléber* par Grass et *Gutenberg* par David[1601].

Observons également que le statuaire Frédéric Kirstein, qui a concouru pour la statue de Kléber, réalise une médaille commémorative de l'inauguration de la statue de *Gutenberg*. Gutenberg y est représenté de la même manière que la statue de David d'Angers, son ancien maître. Un exemplaire de la médaille est exposé au Musée Historique de Strasbourg, aux cotés d'une maquette de la statue de l'artiste angevin.

Dans la même logique mémorielle, une médaille commémorative des festivités de l'inauguration de la statue de *Kléber* est réalisée par Emmerich en 1840. Il représente sur une face la vue de Strasbourg avec le pont couvert, la cathédrale, l'église Saint-Thomas et le Temple neuf ; sur l'autre face la statue de Kléber par Grass sur son piédestal ; en dessous de la statue, il grave « P. GRASS STATUAIRE ».

Au demeurant, certains courriers de Grass adressés à l'architecte Fries, conservés aux Archives Municipales, témoignent des difficultés rencontrées pour ce concours et pour la réalisation de la statue. D'autres témoignent également de ses inquiétudes face aux concurrents parisiens, mais aussi face à son compatriote

[1600] BATISSIER Louis, *La France Littéraire, littérature – sciences – arts*, nouvelle série, tome II, Bureaux de la France littéraire, Paris, 1840, p. 68. L'année suivante Grass expose au Salon le portrait en médaillon de Louis Batissier, avec celui d'Émile Souvestre.
[1601] *Ibid*.

Frédéric Kirstein : « J'ai à lutter contre les faiseurs. L'intrigue... Pourvu que les Alsaciens ne se laissent pas éblouir par les Parisiens »[1602].
Quelques mois plus tard il écrit encore : « Kirstein que je vois quelque fois me fait des questions pour me sonder, il dit à mon mouleur que peut-être nous don... (?) ce monument à nous deux. Je ne suis pas de son avis. Il paraît qu'il a des espérances »[1603].
Grass apprend également, par l'un de ses frères, que Barre-fils participe au concours. À ce sujet il envoie une autre lettre à Fries : « C'est Barre fils qui a eu toujours beaucoup de bonheur. Son père a des bonnes connaissances et est très habile à l'intrigue. Il est graveur. Il a signé une des esquisses de son fils de peur qu'on ne reçoive pas deux modèles. Ils n'épargneront rien. Le fils est en route ou déjà arrivé. Il fera je pense les portraits de toutes les autorités. [...] J'ai lu hier [...] un article qui parle de Kléber et prétend entre autres qu'un artiste aurait envoyé trois modèles sous d'autres noms. Je n'ai pas vu Kirstein. On prétend qu'il a fait très mauvais »[1604].

Grass s'interroge sur la représentation de Kléber qu'il veut donner, à savoir ; avec ou sans chapeau ? Dans une lettre adressée à Fries à ce sujet, il évoque Kirstein : « d'une part on peut le supposer devant l'armée avec son costume et son chapeau, de l'autre parlant à ses généraux découvert. Je penche presque pour le chapeau. Les Strasbourgeois en voudront-ils ? J'ai appris que Kirstein doit avoir fait deux modèles, j'y ai moi-même pensé. Dites-moi je vous prie si les concurrents [...] cette attitude ? »[1605]. Finalement il fait ses modèles de statues sans chapeau, mais le met au général sur les bas-reliefs.

De nos jours, la statue de Kléber est probablement la sculpture de Grass la plus célèbre. Indépendamment du fait qu'elle est posée sur une place publique, il faut reconnaître qu'il s'agit d'un travail remarquable, digne des plus grands de son temps. Pour Laugel, cette statue est la création la plus puissante réalisée par l'artiste dans toute sa carrière artistique. Le général, la tête droite, a fière allure. Derrière lui se trouve un sphinx, qui nous rappelle son combat en Égypte, où il est

[1602]AVES, lettres à Fries, Paris le 28 novembre 1834.
[1603]*Ibid.*, le 9 avril 1834.
[1604]*Ibid.*, le 13 décembre 1834.
[1605]AVES, Division VI, liasse 180 : Lettre à Friess le 18 octobre 1834.

l'assassiné. Il tient dans sa main la capitulation que lui adresse l'amiral anglais Keith, à laquelle il réplique : « Soldats !! on ne répond à une telle insolence que par des victoires : préparez-vous à combattre ! »[1606].

Pour modeler un portrait ressemblant du général, Grass doit travailler d'après dessins et gravures, car il s'agit d'un portrait rétrospectif. Il doit avoir en sa possession la gravure de Christophe Guérin[1607], qui peut lui servir de modèle[1608]. La comparaison du visage de la statue de Kléber avec le portrait en médaillon sculpté par David d'Angers en 1831 nous montre d'ailleurs une grande ressemblance. Nous retrouvons la ressemblance avec les bas-reliefs de Grass dans la représentation de Kléber sur le bas-relief de l'Arc de Triomphe à Paris, représentant *La Prise d'Alexandrie*, par Chaponnière (1801-1835), et dans la *Bataille d'Aboukir* par Seurre-Aîné[1609] (1795-1867), réalisée en 1836[1610]. Nous pouvons observer du reste que la *Bataille d'Héliopolis* de Grass accuse quelques similitudes avec la *Prise d'Alexandrie* de Chaponnière, son congénère à l'École des Beaux-Arts[1611], les deux artistes composant les bas-reliefs à peu près à la même époque. Le général de Chaponnière est debout, tandis que celui de Grass est sur un cheval qui se cabre, cependant les deux généraux envoient l'armée d'Orient au combat. Nous décelons une ressemblance au centre de la scène des deux bas-

[1606] GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 54.

[1607] Christophe Guérin (1758-1831), peintre graveur français originaire de Strasbourg, après avoir poursuivie ses études à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, s'installe à Strasbourg en 1787, où il est professeur à l'école municipale de dessin. Il devient, en 1803, le premier conservateur en chef de la galerie de peinture de la Ville, poste qu'il conserve jusqu'à sa mort en 1831. Il est le père de Gabriel Guérin (1790-1846), peintre d'histoire et de portraits, qui devient professeur de dessin au Lycée et à l'école Industrielle. Gabriel était un professeur de renom, il forma notamment Haffner, Brion, Henner, Lix, Schuler, Jundt, Schutzenberger, Pradelles, Gluck. *Cf*. SITZMANN Édouard, *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres d'Alasce, op. cit.,* p. 662-664.

[1608] GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 56, note 1.

[1609] Il s'agit du frère aîné de Charles-Émile Seurre (1798-1858), qui a concouru face à Grass pour la statue de Kléber à Strasbourg. Au Salon de 1836, Seurre l'aîné expose *La Victoire d'Aboukir*, modèle en plâtre moitié grandeur, (n° 1982), *cf. Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. IV, N-Z, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 252.

[1610] Pour ces deux bas-reliefs, on pourra voir : BELLEICHE Georges, *Statues de Paris, les rues de la rive droite*, Massin Éditeur, Paris, 2006, p. 120-121. Pour celui de Chaponnière, RHODES Luba, *« Un romantisme mitigé »…*, p. 174-175, 177, 213-214, 226, 466-467.

[1611] Chaponnière entre à l'École des Beaux-Arts le même jour et la même année que Grass, le 4 octobre 1822. Grass sous le n° 777, Chaponnière sous le n° 766. Sur Chaponnière *cf*. RHODES Luba, *« Un romantisme mitigé »…, op. cit*., p. 52. Grass habitait au 9, rue de l'Abbaye en 1834, et Chaponnière avait à la même date son atelier au11, rue de l'Abbaye (*cf.* RHODES Luba, *« Un romantisme mitigé »…, op. cit*., p. 77.). Il semble donc assez évident que les deux artistes se sont côtoyés à l'époque où ils réalisaient leurs bas-reliefs.

reliefs, où se trouvent un soldat qui avance sa baïonnette vers un Maure au torse nu et un deuxième agenouillé qui retient l'arme du soldat de l'armée de Kléber. Dans les deux scènes se trouve également le corps d'un homme de l'armée ottomane, au sol, mais dans une attitude différente. Nous pouvons donc imaginer que Grass s'est inspiré du bas-relief de Chaponnière pour cette partie, celui de ce dernier devant être légèrement antérieur.

Pour bien comprendre la façon dont Grass a voulu représenter son Kléber, reprenons la fiche explicative qui accompagnait ses deux modèles : « Nous avons pensé qu'on ne pouvait mieux rendre le génie à la fois civil et militaire, et les valeurs remarquables qui caractérisent le général Kléber qu'en lui donnant une attitude calme et pleine de fierté. C'est en effet par le sang froid et l'intrépidité que le général de l'armée d'Égypte a toujours montré dans le cours de sa carrière militaire qu'il s'est principalement signalé dans les moments les plus périlleux. Dans une de nos compositions nous l'avons représenté sous la forme d'un héros, en vainqueur de l'Égypte. D'une main il s'appuie sur son sabre, comme symbole de la gloire militaire et de l'autre il tient un rouleau portant les noms des villes qu'il a soumises et les victoires qu'il a remportées. Dans l'autre composition, nous l'avons représenté au moment où, indigné des conditions que voulait lui imposer l'amiral Keith, il fait à son armée cette sublime harangue : Soldats !! On ne répond à une telle insolence que par des victoires : préparez-vous à combattre ! »[1612].

Ces explications correspondent bien aux deux modèles que l'artiste a représentés. Le modèle retenu est le Kléber au repos, et le second celui, plus dynamique, qui le montre en pleine action.

Enfin, cette statue a suscité de nombreuses critiques, depuis son édification jusqu'à nos jours, et nous en rapportons les plus significatives à nos yeux, ou du moins les plus anciennes. Dans le *Courrier du Bas-Rhin* du 31 janvier 1835, il est écrit que le jury du concours estime à propos de Grass qu'à son « modèle s'attachera la popularité. C'est Kléber. C'est ainsi qu'on le retrouve dans son imagination ; il n'est ni maniéré, ni exagéré, ni prétentieux ; c'est bien là le grand

[1612] AVES, Division VI, liasse 180 : « Notice explicative du projet proposé par M. Grass, Alsacien ».

homme »[1613]. Cet article exprime très bien la volonté de Grass de ne pas basculer dans l'*hybris.*

En 1840, quelque temps après l'inauguration, le *Journal l'Alsace* fait un parallèle entre les statues de *Kléber* et de *Gutenberg*. Au sujet de Grass et de sa statue, il est écrit : « Honneur à l'artiste qui a su résumer dans la statue que vous connaissez, le beau idéal et le beau réel de la nature ! Déjà nous espérions beaucoup de son talent, maintenant nous y avons foi. Sa création réunit l'élégance de Germain Pilon, l'énergie de Puget et la grâce des Coustou. »[1614].Notre artiste ne peut espérer de meilleurs compliments, lui qui veut justement allier l'idéal et le naturel dans son œuvre de façon générale.

Le *Temps*, quant à lui, formule la description comme suit : « La pose du général est belle ; debout, la tête haute, il est appuyé sur un sabre dans le fourreau, sa main droite tient des papiers... Le sculpteur a bien compris cette conformation d'un colosse à magnifiques proportions ; il l'a reproduit avec habileté, sans le priver de la beauté, de la grâce, de la dignité qui lui était propres. Il a bien profité de parties drapées du costume, sans affectation. Ce dont il faut surtout louer M. Grass, c'est qu'il a su éviter cet air de forfanterie ultra-martiale qu'on prête trop souvent à ce général en chef de l'armée d'Égypte ; il a vaguement et noblement modelé et gravé la tête, sans lui donner l'aspect effacé que produit dans presque tous les portraits le trouble de l'épaisse et longue chevelure de Kléber. La ressemblance est irréprochable.[1615] »

Toutefois, en 1926, alors que le goût dans les arts évolue, malgré ces descriptions très élogieuses, l'Allemand Ernst Polaczek dit que ce« monument n'est pas une œuvre de vraie création artistique, mais une simple œuvre de bon goût, comme d'ailleurs le monument de Lezay-Marnésia, du même Philippe Grass[1616] ».

[1613] Cité dans SCHNEIDER Camille, « Philippe Grass, auteur du monument Kléber, et les vicissitudes de ce monument », *op. cit.,* p. 202.
[1614] LAUGEL Anselme, *op. cit.*, p. 2. et HAUG Hans, « Les monuments strasbourgeois à Kléber », *op cit.*, p. 415.
[1615] SCHNEIDER Camille, « Philippe Grass, auteur du monument Kléber, et les vicissitudes de ce monument », *op. cit.,* p. 202.
[1616] POLACZEK Ernst, Strassburg, Leipsig, 1926. *Cf. Ibid,* p. 202.

Quant au maire de Strasbourg, M. Schützenberger, dans son discours inaugural du 14 juin 1840, il s'exprime ainsi *:* « Si la parole peut ajouter quelque chose à l'expression si digne que l'art du statuaire a donné à la pensée de ceux qui vouèrent à ses mânes ce noble souvenir, c'est en rappelant les situations qui ont donné tant d'éclat à de grandes qualités.[1617] »

Jost Garand, pour sa part, est enthousiaste : « Dans le courant de l'année 1838, l'une des salles du château de cette ville recevait une foule de visiteurs désireux de contempler les traits d'un illustre guerrier. C'était l'exposition de divers spécimens représentant le général Kléber. Un choix rigoureux devait prononcer sur le mérite de ces modèles. La séance du jury admis à émettre son jugement fut de courte durée, et le plâtre signé Grass l'emporta d'une voix unanime. Que pourrions-nous ajouter à tout ce qui a été dit sur une œuvre où la hardiesse de la conception s'unit au grandiose de l'art ? Nous avons vu l'image de bien des grands capitaines. Les statues de Hoche, de Marceau, de Desaix nous ont laissé d'impérissables souvenirs, mais dans aucune nous n'avons vu, comme dans celle de Kléber, la physionomie, le caractère de l'homme tracés avec autant de feu et de vérité[1618] ».

La statue de Kléber par Grass ne passe donc pas inaperçue. Une lithographie de la statue de *Kléber* et une autre du bas-relief représentant la bataille d'Héliopolis par Grass illustrent le *Magazine Pittoresque* de 1840[1619], qui en 1839 déjà avait publié une lithographie d'après sa *Jeune Bretonne*[1620].

On notera encore la critique élogieuse de l'archéologue Louis Batissier, dont Grass modèle le portrait un an plus tard : « Huit jours avant les fêtes de Gutenberg, nous avons assisté à l'inauguration de la statue du général républicain Kléber, un des glorieux enfants de Strasbourg. C'était là une fête toute militaire, bien faite pour donner une noble émulation à notre armée. Cette statue en bronze est l'œuvre de M. Grass, un artiste alsacien dont vous avez pu souvent apprécier le talent aux expositions de Paris. Il n'a pas été, certes, au-dessous de son sujet. On ne pouvait donner au commandement de l'armée égyptienne une pose plus fière, une tête plus

[1617] BAILLARD Jean-Pierre, *Kléber après Kléber, op. cit.,* p. 68.
[1618] GARAND Jost, *Galerie statuaire, MM. Ohmacht, Grass et Friedrich, op. cit.*, p. 12.
[1619] *Le Magazine Pittoresque*, CHARTON Édouard CHARTON (dir.), huitième année, 1840, p. 25.
[1620] *Cf. Id*, 1839, p. 2.

impérieuse et plus digne. Cette statue de Kléber et les deux bas-reliefs qui l'accompagnent sont vraiment de fort bel ouvrage qui fait grand honneur au talent de M. Grass »[1621].

On en trouve encore une mention positive en 1909 dans une description de la place Kléber : « C'est la plus vaste de Strasbourg. Autour du monument du général Kléber, un enfant de la cité, on a établi maintenant un joli square, avec des ombrages verts, des bancs et des fleurs. La statue est en bronze, modelée par le sculpteur strasbourgeois Grass, avec une attitude martiale »[1622].

Pourtant les vicissitudes de l'histoire vont causer le déboulonnement de la statue de Kléber qui est mise à l'abri des nazis. En effet, en octobre 1940, la statue et les bas-reliefs en bronze sont démontés par des ouvriers du Service d'Architecture et déposés dans le musée Historique, aux cotés de la statue de *Lezay-Marnésia* et de celle de *Kellermann*[1623], afin d'être protégés. Ces trois statues, parmi d'autres, sont menacées pour deux raisons ; d'une part elles symbolisent l'Alsace française, et d'autre part, le bronze qui les constitue est celui des canons allemands de la guerre précédente, qui a été coulé à cet effet. Les restes de Kléber, quant à eux, sont transportés dans le cimetière militaire de Cronenbourg où sa dépouille mortelle est inhumée[1624]. La statue ne retrouve sa place initiale que le 23 novembre 1945, ce qui donne lieu à une nouvelle inauguration en présence du général Leclerc. Les cendres de Kléber rejoignent également le caveau sous la statue à son effigie le 16 septembre 1945[1625].

Cette statue est, en effet, un symbole de l'armée française pour les Strasbourgeois. D'ailleurs, « devant cette statue mémorable, chaque année, avant la guerre, les étudiants alsaciens allaient rendre hommage au héros à l'heure de minuit. Après le défilé, marqué d'un pas sonore, le plus ancien disait : "Saluez Kléber ! C'était un

[1621] BATISSIER Louis, *op. cit.,* p. 68.
[1622] GRAD Charles, *L'Alsace, le pays et ses habitants*, ouvrage contenant 283 gravures et 8 cartes, librairie Hachette et Cie, Paris, 1909, p. 449.
[1623] Cette statue en bronze est encore visible place Broglie. Par contre, le monument de Kléber du polygone par Malade, ainsi que la Marseillaise par Marzolff, ont été complètement martelés par les nazis. *Cf*. HAUG Hans, in *Saisons d'Alsace*, *op. cit*., p. 416.
[1624] BAILLARD Jean-Pierre, *Kléber après Kléber, op. cit.,* p. 110-111.
[1625] *Cf*. HAUG Hans, in *Saisons d'Alsace*, *op. cit*., p. 418 et SCHNEIDER Camille, « Philippe Grass, auteur du monument Kléber, et les vicissitudes de ce monument », *op. cit.,* p. 205-206.

brave !". Cette cérémonie si simple avait le don d'émouvoir et d'irriter la police allemande, qui attendait, mais en vain, quelques manifestations bruyantes, pour se jeter sur les étudiants importuns. Nous voudrions bientôt, comme nous y a conviés Maurice Barrès, rendre à celui qui était resté à Strasbourg la personnification de l'Armée française, les honneurs qu'il attend de nous »[1626].

De nos jours, nous pouvons encore observer la statue de Kléber par Grass, sur son piédestal en granit, au milieu de la place qui porte son nom. De plus, le musée Historique de Strasbourg conserve trois maquettes différentes de Grass, relatives à cette statue monumentale de Jean-Baptiste Kléber, ainsi qu'un croquis. Une statuette en bronze est également conservée chez un particulier. (fig. 84 et 85)

Pour finir, précisons ici que le statuaire André Friedrich a réalisé un buste en plâtre à l'effigie de Kléber, qu'il a posé dans une niche située sur la façade extérieure de son atelier, au n° 12 du quai Saint-Jean à Strasbourg[1627]. Il a pu ainsi, de manière plus modeste et non officielle, rendre lui aussi un hommage au général, hommage visible par tous les Strasbourgeois. Ce buste de Kléber est certainement celui qu'il expose à Strasbourg à la *Société pour l'encouragement des artistes alsaciens*[1628] en 1837, au sujet duquel la *Revue d'Alsace* de 1837 écrit : « Nous devons à M. Friedrich, statuaire, un buste largement traité de Kléber... »[1629]. Cela explique en tout cas légitimement la participation de Friedrich à ce concours, et le désir qu'il doit éprouver de le remporter.

[1626] *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, compte rendu publié par le Dr Maurice GAUJA sous la direction de M. René STOURM secrétaire perpétuel de l'Académie, 76 année, Nouvelles Série, - tome quatre-vingt-sixième (CLXXXVe de la collection), 1916 – deuxième semestre, Auguste Picard, éditeur, Paris 1916, p. 32-33.

[1627] « […] le n° 12 montrait jusqu'après 1870, une modeste construction dont la façade était ornée d'un buste en plâtre du général Kléber. Placé dans une niche que deux volets permettaient de soustraire aux intempéries, ce buste servait d'enseigne au sculpteur André Friedrich, qui avait son atelier dans la maison », *cf.* SEYBOTH Adolphe, *Strasbourg Historique et Pittoresque, op. cit.*, p. 685.

[1628] La *Société pour l'encouragement des artistes alsaciens*, qui se distingue de l'*Association rhénane des beaux-arts,* est formée en 1837. Le comité se composait de « MM. Friedrich, statuaire, Gabriel Guérin, peintre d'histoire, et Sandmann, peintre à l'aquarelle […] Les tableaux, dessins, gravures, sculptures, etc., devront être adressés franco à M. Friedrich, statuaire, quai Saint-Jean, n° 56, à Strasbourg. », *cf. Revue d'Alsace*, 1837, p. 130.

[1629] *Revue d'Alsace*, 1837, p. 205. Il y est précisé que Friedrich expose un bas-relief dont voici la description : « … et le modèle, demi-nature, d'un monument représentant le baptême de sainte Odile par saint Ehrhardt, évêque de Ratisbonne, au moment où elle recouvre la vue. La disposition de ce groupe est sage ; peut-être, cependant, lui reprochera-t-on un peu de timidité dans la recherche du contraste. La jeune femme s'agenouille avec une grâce et une naïveté qui ressortirait

En revanche, à notre connaissance, l'esquisse envoyée par Pradier à Strasbourg n'a pas été retrouvée à ce jour. Mais il existe deux esquisses représentant un général appuyé sur un Sphinx, qui s'apparentent vraisemblablement à Kléber tel que l'a imaginé Pradier. Dans une lettre adressée à James Fazy du 25 novembre 1834, Pradier écrit : Vous avez dû entendre parler du concours ouvert à Strasbourg pour la statue de Kléber, j'ai risqué les fâcheuses conséquences du concours qui est de tomber toujours sur le moins capable. J'ai donc envoyé une esquisse dont je suis assez content, mais il faudrait être là, dans le pays, ou y avoir au moins des amis dans le jury[1630] ».

M. Gardes cite néanmoins l'extrait d'un article de presse qui, quoique peu indulgent, permet de s'en faire une idée : « En vérité, parce que MM. Pradier, Lemaire, Guillot, Barre, etc., nous ont envoyé des esquisses fort négligées, assez bonnes sans doute, selon eux, pour d'ignorants provinciaux, fallait-il de toute nécessité leur donner la préférence sur des rivaux plus humbles, mais plus méritants? Fallait-il choisir, par exemple, le modèle Pradier, ce joli petit Kléber à la pose de maître de danse, au sourire doucereux, à la main gracieusement arrondie comme pour recevoir des pétitions ou donner une bénédiction épiscopale ? [1631] ».

Enfin, nous l'avons évoqué, derrière la représentation de Kléber, à ses pieds, Grass a représenté un Sphinx qui renvoie évidemment à la campagne du général en Égypte où il est assassiné. Nous pouvons peut-être également y voir une référence à l'appartenance de Kléber à une loge maçonnique. La symbolique du Sphinx égyptien est en effet régulièrement utilisée dans la franc-maçonnerie, placée à l'entrée des temples pour protéger les mystères[1632]. Ceux qui y entrent doivent cacher la connaissance aux non initiés. Il peut également s'agir d'une référence au Sphinx grec d'Œdipe, ce dernier étant connu pour avoir résolu

---

davantage si l'attitude de l'évêque fournissait à ces qualités un fond plus décidé. Il nous semble aussi que si la sainte se relevait, elle arriverait exactement au niveau de saint Ehrhardt ; il nous semble également que ce dernier, planant sur une figure rayonnant de fraîcheur et de jeunesse, devait avoir une expression plus mâle et plus caractérisée. », *cf. ibid*.

[1630] Cité dans LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique, op. cit*., p. 276, cat. 90.

[1631] (Siler, Kléber (Forum Pardier), 2003). *Cf.* https://www.jamespradier.com/Texts/Kleber.php

[1632] https://www.smithsonianmag.com/travel/the-lost-symbols-masonic-temple-151145416/

l'énigme du Sphinx. Au début du XXe siècle, Édouard Schuré utilise le symbole du Sphinx, dans *L'Évolution Divine : du Sphinx au Christ*, estimant que rien n'exprime « plus éloquemment l'énigme entrelacée de la Nature et de l'Homme que le Sphinx antique de l'Égypte primordiale. C'est à déchiffrer son sens que se mesurent la pensée humaine, les peuples et les religions »[1633].

En tout état de cause, les modèles de Grass témoignent de sa réflexion quant à la nature du général qu'il doit représenter par sa posture, en mouvement ou au repos. Finalement, c'est le général fier et victorieux, mais dans la contemplation du repos qui est retenu. Le combat est passé. Grass qui ne fusionne pas ces deux pôles dans cette statue, exprime sans doute cette dualité en évoquent l'agitation du combat (le mouvement) dans les bas-reliefs qui présentent l'homme qui n'est pas encore victorieux, mais en pleine action dans la bataille. Ainsi par ces attitudes dédoublées de Kléber, entre la statue et les bas-reliefs, Grass tend peut-être à se rapprocher de l'idée d'*ataraxie* stoïcienne que nous avons évoquée avec le *Penseur*. Pour Schelling, entre les deux polarités que sont l'agitation du combat (le dionysiaque) et la contemplation paisible du repos (l'apollinien) se trouve « l'ataraxie stoïcienne, le repos d'un esprit au combat, ou qui en a déjà fini de combattre.[1634] » Suivant ce point de vue, nous pouvons voir dans la statue de *Kléber* un être qui a atteint cette fameuse ataraxie, alors que ce n'est pas encore le cas dans les scènes de combat des bas-reliefs.

10. *La Réunion de l'Alsace à la France (1848)*

Un autre monument s'intègre lui aussi dans l'idée directrice de notre analyse. Il s'agit du *Monument Commémoratif de la Réunion de l'Alsace à la France* (fig. 64-69, cat. 183).

Dans la mouvance de la Monarchie de juillet qui touche à sa fin, Strasbourg, Colmar et Mulhouse désirent élever un monument pour commémorer l'union de l'Alsace à la France. À ce sujet, Rodolphe Reuss écrit dans son Histoire de

[1633] SCHURÉ Édouard, *L'Évolution planétaire et l'origine de l'Homme*, lib. Perrin, 1912, p. 3.
[1634] SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph, *Textes esthétiques*, *op. cit*., p. 3.

Strasbourg[1635] : « Le 23 et 24 octobre 1848, la Ville de Strasbourg célébrait avec une pompe extraordinaire le second centenaire de la réunion de l'Alsace à la France.

Le nouveau maire, Édouard Kratz, avait pris l'initiative de cette fête, et une statue modelée par Philippe Grass (l'auteur de la statue de Kléber) devait rappeler aux générations futures cette union de l'Alsace à la France. Il y avait invité toutes les municipalités des deux départements du Rhin, et dans la circulaire d'invitation il dit : « Nous n'avons pas besoin de faire de profession de foi publique et solennelle de notre inviolable dévouement à la France. Elle ne doute pas de nous ; elle a foi dans l'Alsace ; mais si l'Allemagne se berce encore d'illusions chimériques, si elle avait trouvé dans la persistance de la langue allemande au sein de nos campagnes un signe de sympathie irrésistible et d'attraction vers elle, qu'elle se trompe ! L'Alsace est aussi française que la Bretagne, la Flandre et le pays Basques : elle veut le rester ! »[1636].

Le lendemain, grand défilé vers le rond-point devant l'Orangerie, où se dressait en grandeur naturelle la maquette en plâtre du beau groupe modelé par Ph. Grass. Il représentait la France, calme et puissante, appuyée sur son bouclier, ayant à ses pieds le lion populaire du repos, et entourant de son bras l'Alsace, sa fille, qui tenait une épée pour défendre sa mère. Hélas ! Cette œuvre d'un artiste de grand talent qui devait être coulée en bronze ne fut jamais réalisée, par suite sans doute de l'antipathie secrète du gouvernement de Louis-Napoléon pour l'élan républicain de 1848.

La maquette resta quelque temps à l'extérieur, exposée aux intempéries, puis elle fut reléguée dans un des magasins de la Ville. C'est au dernier jour de septembre 1870 que quelques citoyens eurent l'idée de ressusciter un instant ce groupe, en le dressant au-dessus de la pierre d'attente, pour protester contre la séparation de la mère vaincue et de la fille désarmée. - Le jour même de son entrée à Strasbourg, le vainqueur détruisit ce souvenir d'un passé qu'il pensait à jamais anéanti ! »[1637].

[1635] « La fête eu lieu, pour Strasbourg, le 24 octobre, avec un concours immense de délégations de toute la province, de la garnison, des gardes nationales, des enfants des écoles, et c'est au milieu de l'enthousiasme général que fut dressé, sur la grande pelouse de l'orangerie, la maquette du groupe allégorique de l'Alsace et de la France, conçu par Grass, et que le sculpteur ne fut jamais appelé à exécuter depuis. », *cf.* REUSS Rodolphe, *Histoire de l'Alsace,* Paris, 1934, p. 331.

[1636] REUSS Rodolphe, *Histoire de l'Alsace,* Paris, 1934, p. 330. Cité dans SCHICKELÉ Modeste, « Lezay-Marnésia. Quarante ans après la mort du préfet », *op. cit.*, p. 612.

[1637] *Ibid.*, p. 612-613.

En effet, en 1848 de nombreuses manifestations sont organisées pour célébrer le bicentenaire de la réunion de l'Alsace à la France par le traité de Westphalie du 24 octobre 1648, mettant fin à la guerre de Trente ans[1638], événement pour lequel Grass conçoit le groupe sculpté qui est alors exposé sur la pelouse de l'Orangerie, afin d'être visible par tous.

Afin de mettre en place les plans d'exécution, une commission est composée de M. Klotz, architecte du Département, M. Fries, architecte de la ville et M. Weyer, architecte[1639]. Adolphe Seyboth rapporte l'événement en ces termes : « le 16 avril 1848, le Broglie fut témoin d'une des solennités grandioses où les cœurs généreux de nos devanciers battaient à l'unisson […]. Le 23 octobre de la même année, nouvelle fête grandiose : pose de la première pierre d'un monument commémoratif de la réunion de l'Alsace à la France ; le statuaire Grass, enfant de Strasbourg, venait d'exécuter en moins de huit jours, un groupe allégorique, représentant l'Alsace et la France se tenant enlacées. La maquette de ce groupe fut ensuite placée sur le vaste tapis de gazon qui sépare l'allée des tilleuls séculaires, du bâtiment de l'Orangerie, "où elle attend sa résurrection en marbre", écrivait, en 1860, Louis Spach… Le projet fut, plus tard, abandonné, mais dès les premiers jours du bombardement de 1870, la maquette reparut à l'entrée du Broglie où elle resta pendant toute la durée du siège, saluée, à leur passage, par les détachements des *moblots* qui se rendaient aux remparts…[1640] ».

Quelle fierté Grass doit éprouver le 23 octobre 1848, lorsque sa statue est posée au Broglie, juste à côté de la rue Brûlée où il habite alors ! Comme nous l'avons vu, le statuaire demeure dans le quartier, aime se promener au Broglie, aller au théâtre, écouter de la musique aux Contades, et prendre un café chez Adam. Pourtant, quelle déception que la maquette de son monument transportée à

[1638] SCHWAB Lucien, « La fête séculaire de la Réunion de l'Alsace à la France », *La Vie en Alsace*, 1924, p. 139-143.
[1639] *Ibid.* Dans le *Dictionnaire général des artistes de l'École française,*on lit que Weyer, (architecte à Strasbourg), « fit en 1848, avec la collaboration du sculpteur Grass, la décoration des fêtes de la deuxième commémoration de la réunion de l'Alsace à la France »., *cf. Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 720.
[1640] SEYBOTH Adolphe, T. I., *op. cit*., p. 86-87.

l'Orangerie n'ait jamais était reproduite en marbre. Il subit une épreuve supplémentaire, après la joie d'avoir vu son groupe en plâtre sortir des oubliettes en 1870 et être porté comme un symbole sur la place Broglie à laquelle il était initialement destiné, de le voir finalement anéanti, comme beaucoup de ses œuvres, par les bombardements prussiens.

Pour ce monument, Grass réalise au préalable une petite maquette, qui est conservée au musée Historique de Strasbourg. Il représente une allégorie de la France et l'Alsace sous les traits de deux jeunes femmes qui s'entrelacent. La France, de plus grande taille, porte une couronne de laurier et tient une tablette sur laquelle est écrit en lettres capitales : « FRANCE ». Elle est drapée à la manière des statues antiques, tourne la tête vers la droite et présente un joli déhanché. Elle pose sa main droite sur l'épaule de l'Alsace avec beaucoup de tendresse. À ses pieds se trouve un lion couché, les yeux fermés avec une expression qui exprime sans doute de la désolation. Il est là comme symbole de courage. L'Alsace, quant à elle, porte une couronne composée de muraille à quatre tours, et une armure. Le visage de l'Alsace, sur cette petite maquette, est proche de celui de la statue *Sabine* à la cathédrale. Toutefois l'expression est rendue de façon plus pathétique. Elle regarde dans la même direction que la France, avec le même déhanché, tient une épée, et enlace délicatement de sa main gauche la taille la France. À ses pieds se trouve une roue. La posture des deux « femmes », la France et l'Alsace, peut rappeler, toute proportion gardée, *Louise et Frédérique de Prusse*, par Gottfried Schadow, groupe sculpté en 1796. Cependant, le groupe de Grass est moins néo-classique que celui de Schadow et manifeste pleinement l'influence de la statuaire romantique dans sont art.

Lors de la pose de la maquette de la statue sur la pelouse de l'Orangerie, la scène est décrite par Charles Stoehling *:* « Arrivé là, tous les corps se sont serrés en masse par grandes lignes de bataille sur deux pelouses et le rond point devant l'Orangerie, où avait été élevé un grand trophée allégorique représentant la France et l'Alsace se tenant enlacées par les bras, l'Alsace prête à défendre la France ? Le piédestal était orné d'une guirlande de chêne, des écussons des principales villes de l'Alsace et des noms de toutes les communes qui avaient concouru à la fête. Ce trophée, conçu et exécuté en moins de huit jours par notre habile statuaire Grass, a

excité une admiration générale. C'est qu'en effet l'idée en est aussi heureuse que l'exécution. »[1641]

Malheureusement pour Grass, le projet a peu à peu avorté. D'une part l'emplacement de la statue est éloigné de la ville ; or selon le maire, il faut qu'elle soit au centre ville pour produire de l'effet sur les visiteurs. D'autre part le monument de Grass exige une somme de 40 000 francs, et il n'y a visiblement pas assez de souscripteurs. Il est donc décidé de donner suite à un projet de Fries, l'architecte de la ville. Tout cela prend finalement du retard, sera abandonné à la suite de la démission du maire Kratz, principal promoteur de ce projet[1642]. Toutefois il semble que le projet n'est pas totalement écarté en 1860, car Louis Spach écrit dans la *Revue d'Alsace* que « des statues, personnifications de la France et l'Alsace, attendent leur résurrection en marbre pour compléter l'ensemble de ces jardins »[1643] au sujet du réaménagement du parc de l'Orangerie par le maire Frédéric Schutzenberger.

En 1855, Piton écrit encore : « Nous devons à M. F. Schützenberger, ancien maire, l'établissement du beau jardin anglais qui entoure d'une manière si gracieuse le bâtiment de l'Orangerie, et que la main habile de M. Grass, statuaire, notre compatriote, a embelli du beau groupe représentant l'Alsace s'appuyant sur la France[1644] ».

Cette œuvre doit, en outre, être une occasion unique pour Grass d'exprimer sa volonté d'unir les contraires, à une époque où il se considère peut-être, à l'instar de Louis Spach, comme un « être amphibie »[1645]. L'Alsace est en effet, au XIXe

[1641] STOEHLING Charles, *Histoire Contemporaine de Strasbourg et l'Alsace (1830-1852)*, 1884, p.338.
[1642] SCHWAB Lucien, *op. cit.,* p. 139-143.
[1643] SPACH Louis, « Frédéric Schutzenberger, maire de Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, 1860, p. 241.
[1644] PITON, Frédéric, « description des environs », *op. cit*., T. II, p. 7.
[1645] Même si Spach recommande en 1838 « aux écrivains alsaciens de briser leur harpe allemande ». Après 1870 « Spach regrette de s'être partagé entre deux cultures et renie sa condition d'amphibie : ce trouble qui semble avoir été celui de presque une vie n'en demeure pas moins plus significatif qu'un choix fait sur le tard et issu des circonstances. », *cf*. SIEBERT Yolande, « Nathan Katz poète du Sundgau », in *Société Savante d'Alsace et des Régions de l'Est*, Librairie Istra, Strasbourg – Paris, 1978, p. 9. Notons que pour le théosophe Fabre d'Olivet, dont les écrits sont connus des romantiques français et qui est source d'inspiration pour *Les Grands Initiés* de Schuré, la Grèce au temps d'Orphée est composée d'un conseil amphictyonique, qui

siècle, un trait d'union entre la France et l'Allemagne[1646], entre le catholicisme et le protestantisme, entre les Lumières et l'*Aufklärung*, la raison et la foi, le rationalisme français et l'idéalisme allemand, ou, suivant le spiritualisme éclectique cousinien, l'empirisme français et la métaphysique allemande (méthode psychologique et méthode ontologique)[1647], mais également entre les bourgeois (francophones) et le peuple (qui parle « l'idiome allemand »), l'esprit classique et l'esprit baroque, comme cela se manifeste en architecture. Autrement dit, entre les différentes tendances qui peuvent opposer la France et l'Allemagne. Pourtant, en 1870, ces deux nations se déchirent ; l'Alsace qui doit incarner la jonction de ces deux nations est meurtrie. L'union de la France et de l'Alsace est défaite ; l'Alsace qui incarne le caractère germain mêlé au caractère français et latin (celte[1648]) se retrouve attachée à l'Allemagne, risquant de perdre l'apport français et produisant par conséquent une séparation évidente des deux principes opposés. Pour Grass, c'est sans doute avec la France que l'Alsace peut produire cette union, et non avec l'Allemagne qui lui est finalement peut-être trop semblable ?

---

rassemble plusieurs peuples qu'on appelle les Hellènes et qu'Orphée en assure l'équilibre, *cf.* FABRE D'OLIVET, *Histoire philosophique du genre humaine*, T. I., éditions Traditionnelles, Paris, p. 295. Enfin, comme l'explique ce dernier, ce nom vient des deux mots grec *Αμφί* et *χθων :* « il signifie proprement ce qui fait une contrée de plusieurs contrées, ou un peuple de plusieurs peuples. », ce qui se rapproche d' *Αμφίβιος* (qui vit dans deux éléments).

[1646] Sur ce sujet, Schuré écrit : « Voyons maintenant la situation psychologique de l'Alsace au siècle dernier (XIXe siècle), entre l'Allemagne et la France. Dans un précédent chapitre j'ai dit quelle sorte de revirement la guerre franco-allemande de 1870 avait produit dans l'âme alsacienne. Pendant un demi-siècle, elle s'était donnée pour tache principale de servir de trait d'union entre les deux pays en interprétant pour la France les idées, les méthodes, les conquêtes intellectuelles de la littérature, de la science et de la philosophie allemandes. La France comprenait ce rôle, en savait gré à l'Alsace, y voyait un moyen de rapprochement pacifique entre les deux nations. L'Allemagne, de son côté, aurait pu y voir une preuve de ce que l'esprit français, déjà vivant et actif chez les Alsaciens, pouvait ajouter d'ordre, de clarté et de synthèse à ses propres convictions. Mais l'ambitieuse Prusse, qui ne songeait qu'à confisquer le génie allemand à son profit, n'y voyait qu'un moyen de propagande politique, un prélude à la domestication de la France. […] ». *Cf.* SCHURÉ Édouard, *L'Alsace française. Rêves et combats,* Librairie académique Perrin et Cie, Librairie-Éditeur, quatrième édition, Paris, 1918 (1er éd. 1913),p. 231. Notons que suite à la lutte de la France et de l'Allemagne, à partir de 1914, Schuré se sépare un temps de Rudolf Steiner et de sa femme Marie von Siver, qu'il considère comme ayant versé « dans une sorte de pangermaniste spirituel ». Il renoue finalement avec son « maître spirituel » en 1921. Voir par exemple JEANCLAUDE G., *Édouard Schuré, auteur des « grands initiés », sa vie – son œuvre*, Librairie Fischbacher, Paris, 1968, p. 175-183.

[1647] *Cf.* REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle, op. cit*., p. 152-156.

[1648] Édouard Schuré estime que l'élément celtique, entre l'élément germanique et l'élément latin, joue un rôle prépondérant en Alsace, il joue « le rôle de l'âme intuitive et divinatrice ». Il pense, dit Jean Dornis, que « l'esprit celtique a la notion de solidarité des peuples, et, par-dessus le juste sentiment national, il conçoit l'universalité humaine. M. Schuré, par sa double éducation française et allemande, a réussi à harmoniser en lui ces puissances contraires, à s'assimiler leur génie », *cf.* DORNIS Jean, *Un celte d'Alsace. Édouard Schuré, sa vie, sa pensée, ses plus belles pages*, Librairie académique Perrin et Cie, Librairie-Éditeur, Paris, 1923, p. 21-22. Voir également SCHURÉ Édouard, *L'Alsace française, op. cit.*, p. 129-147.

En fin de compte, c'est peut-être l'origine alsacienne même de Grass qui a contribué à son désir d'allier les pôles opposés plutôt que les dissocier.
Une autre statue monumentale réalisée quatre années plus tard permet au statuaire de marquer symboliquement son désir d'unir les contraires : *L'allégorie de Strasbourg pour l'inauguration de la ligne de chemin de fer Strasbourg-Paris*.

11. Allégorie de Strasbourg pour l'inauguration de la ligne de chemin de fer Strasbourg-Paris, 1852

En 1852, Grass contribue à l'inauguration de la ligne de chemin de fer Strasbourg-Paris[1649] en présence du Vice-président, en proposant une statue allégorique de Strasbourg (fig. 69, cat. 185). Ce geste lui vaut une lettre élogieuse du préfet, datant du 24 juillet 1852 : « … Son ingénieuse signification [de la statue] et sa noble attitude ont frappé tous les spectateurs. J'ai pu appeler sur cette œuvre d'art l'attention du prince qui en a témoigné sa satisfaction. Je suis heureux de vous faire part de cette haute appréciation… [1650]». C'est la seule mention que nous connaissons de cette œuvre allégorique.

Sur une lithographie de Ch. Kreutzberger et E. Simon qui représente l'inauguration, nous apercevons au milieu de la place (de la gare), remplie d'une foule de gens et en présence de l'empereur Napoléon III, une statue monumentale sur un grand socle, vue de dos. Il se trouve justement qu'elle accuse une grande ressemblance avec une statue de notre artiste. Il nous semble, en effet, avoir trouvé une représentation de ce monument, visible dans un papier négatif de la Collection photographique du musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg[1651]. Nous y voyons une statue monumentale positionnée sur un grand socle. Cette statue, que nous pensions dans un premier temps être *Les Victoires*de Grass, est une femme couronnée, drapée à l'antique, et composée avec un jolie

[1649] La gare se trouvait à l'emplacement actuel des Halles.
[1650] RIESLING Charles*, op., cit*., p. 484-485..
[1651] Cette photographie est déjà présentée dans le mémoire de Laurent Gilbert, mais celui-ci pense qu'il s'agit d'un projet, représentant une allégorie de l'Alsace, pour son monument destiné à célébrer le bicentenaire du retour de l'Alsace à la France en 1848, *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 76.

contrapposto. Elle avance son bras droit vers le peuple, la paume de la main tournée vers le ciel, et prend appui de la main gauche sur ce qui peut s'apparenter à première vue à une colonne. Devant cette « colonne » nous reconnaissons la présence d'un aigle, symbole impérial. L'expression du visage paraît grave et les traits correspondent tout à fait à ceux que Grass aime imprimer sur les visages féminins. Cette statue nous semble tout à fait correspondre au sujet que Grass réalise pour l'inauguration du chemin de fer. Nous apercevons, de plus, la signature habituelle de l'artiste sur le bas de la statue : « P. GRASS. ».

On constate que cette statue est stylistiquement assez proche de l'allégorie de *La Paix conduite par un char de triomphe*, pour le Quadrige de l'Arc de Triomphe du Carrousel du Louvre, réalisé par Bosio en 1827 à la gloire de la Restauration[1652]. La posture est assez similaire, et surtout le port de la tête couronnée et les traits du visage. Il est intéressant de remarquer que Bosio réalise cette composition alors que Grass est élève dans son atelier. Il ne nous paraît donc pas impossible que notre statuaire ait pu aider Bosio dans cette tâche, et qu'il s'en soit inspiré *a minima* de mémoire.

Nous observons par ailleurs que Grass a fait figurer le modèle de cette statue dans la représentation de son atelier en bas-relief. La statuette est effectivement positionnée au fond de l'atelier, sur une étagère, à la droite du tympan de la *Dormition* de la cathédrale. Cela signifie probablement que cette œuvre était importante dans sa carrière artistique, même si elle est quasiment oubliée par la littérature. En dehors de la photographie que nous venons de commenter et du bas-relief de « l'atelier du statuaire », nous n'avons malheureusement trouvé aucune autre trace formelle de ce monument

En fait, ce que nous avons identifié comme étant potentiellement une colonne, sur laquelle la figure féminine prend appui, semble être en réalité un canon comme dans l'allégorie de Strasbourg par Pradier, place de la Concorde à Paris. La référence à Pradier est confortée par le fait que le personnage de Grass porte une

[1652] *Cf.* JOUIN Henry, « Arc de Triomphe du Carrousel », in *Inventaire général des richesses d'art de la France, Paris, Monuments civils*, t. I, Paris, p 215, 243-263.

couronne « muraille » et qu'elle est coiffée de nattes enroulées sur les oreilles, à l'instar de la figure de Pradier.

Il nous paraît important d'évoquer cette statue monumentale, car, bien qu'elle soit *a priori* éminemment néo-classique, elle va dans le sens de notre fil conducteur, dans la mesure où elle est réalisée lors de la réunion de Strasbourg et Paris par le chemin de fer, c'est-à-dire des deux villes qui symbolisent les pôles opposés (néo-classique et néo-gothique) que Grass désire amalgamer.

12. Amour et Psyché (1867)

À l'Exposition universelle du Champ de Mars de 1867, Grass présente un groupe en plâtre sculpté représentant *La Pudeur et l'Amour* ou *Amour et Psyché* ou encore *L'Amour désarmé par l'Innocence* (groupe I, classe 3, n° 110)[1653], *selon les différentes désignations.*

Ce groupe sculpté est évoqué dans une lettre de l'auteur adressée à son frère Auguste, le 17 septembre 1866 : « D'abord pour te satisfaire quant à l'œuvre qui me tient à Paris je te dirai qu'elle est assez avancée pour que je conserve l'espoir de pouvoir l'exposer puisque la limite a été reculée au 20 janvier. Quant au sujet je n'en ai parlé à personne excepté Huegueny qui a vu l'ébauche dans mon atelier et je le crois discret. Comme mon sujet ne se rattache d'aucune façon à mes travaux gothiques je ne croyer (*sic*) pas nécessaire d'en parler surtout pas à K. [Klotz?] qui me l'a demandé. C'est une œuvre allégorique. La Pudeur et l'Amour. Une toute chaste jeune fille est drapée, quant à l'amour il est nu comme un ver ce qui lui convient parfaitement. Du reste en arrivant à Paris les journaux avaient annoncé [le Salon] pour septembre je ne pensais pas à l'exposition et l'œuvre que je fais est une étude que j'ai conçue dans le but d'un travail intéressant et agréable. Au lieu de cela çà est (*sic*) devenu un travail pénible et long »[1654].

[1653] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 93.
[1654] Ce courrier conservé dans une collection particulière a été publié dans le travail d'étude de GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 24.

Le titre que Grass donne à cette œuvre, *La Pudeur et l'Amour*, nous fait penser à une œuvre produite par un sculpteur nantais qui s'est formé comme lui dans l'atelier de Bosio, Jean-Baptiste De Bay fils (1802-1862). Il s'agit de la *Pudeur cède à l'Amour*, présentée au Salon de 1853[1655]. Dans sa très belle représentation, la Pudeur est représentée dans une attitude de chasteté qui correspond tout à fait à la dénomination de l'œuvre de Grass, tenant un drap de la main droite qui couvre sa poitrine et qui s'étend jusqu'au sol, en couvrant également son autre partie intime au passage. Le petit Amour, sous les traits d'Éros/Cupidon, la regarde en tirant légèrement sur son drapé.

Nous pouvons également songer à une œuvre de James Pradier, *Flore et Zéphyr*, au titre totalement différent, mais qui prend sans aucun doute modèle sur les représentations de *Psyché et l'Amour* de l'Antiquité. Cette œuvre de Pradier est signée de 1851[1656].

Laurent Gilbert, dans son Mémoire, pense identifier une représentation de cette œuvre de Grass dans un croquis signé, en-dessous duquel il a écrit *L'Amour et Psyché*[1657].

On constate dans un premier temps que ce dessin ressemble beaucoup à *Amour et Psyché* d'Ohmacht, que Grass doit connaître.

Par ailleurs, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve un groupe sculpté qui peut correspondre *a priori* à la brève description donnée par Grass dans la lettre adressée à son frère ; la comparaison avec le croquis montre des analogies évidentes. Malheureusement, cet *Amour et Psyché,* finement taillé dans le grès, est cassé (fig. 181). En effet, le socle qui devait contenir la signature de l'artiste a disparu, ainsi que les têtes des deux personnages. Mais l'enlacement des deux amoureux, ainsi que le léger drapé qui recouvre la nudité de Psyché correspondent parfaitement au croquis de Grass.

Pour autant, nous ne pensons pas qu'il s'agisse de l'œuvre de notre statuaire, mais plutôt de celle réalisée par Ohmacht en 1819[1658]. En effet, comme le dit Schneegans, celui-ci a fait également un « ...beau groupe représentant l'*Amour et*

[1655] http://wikiphidias.fr/index.php?id=95&option=com_content
[1656] *Cf. Statues de chair, sculptures de James Pradier, op. cit*., p. 271-272.
[1657] Croquis qui apparaît sur une page de garde d'une notice d'œuvre, dans un document issu d'un fonds particulier.
[1658] OHNMACHT Meschtild, *Landelin Ohnmacht, op. cit.*, p. 171.

Psyché, d'une pierre sablonneuse et fine... »[1659]. De plus, une photographie ancienne de ce groupe, reproduite dans le livre de Meschtild Ohnmacht, la désigne comme étant une œuvre d'Ohmacht. Sur cette photographie, les têtes sont cassées mais encore présentes[1660]. Il ne fait donc aucun doute que la sculpture conservée par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame est l'œuvre d'Ohmacht et non de Grass. Il serait d'ailleurs étonnant que Grass l'ait fait réaliser en grès, alors qu'il a produit *La Pudeur et l'Amour* dans son atelier de Paris et présenté le plâtre à l'Exposition universelle de 1867. S'il avait pu la faire réaliser en pierre, il aurait évidemment privilégié le marbre. Il est par contre tout à fait possible que Grass ait gardé la sculpture d'Ohmacht dans son atelier à Strasbourg, ce qui expliquerait pourquoi la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame la conserve encore aujourd'hui[1661].

En revanche, l'œuvre de Grass est désignée dans les registres de l'Exposition universelle comme une représentation de *L'Amour désarmé par l'Innocence*[1662]. Ce n'est donc peut-être pas le baiser de l'Amour à Psyché que Grass représente, mais plutôt le moment où l'amour invite la Pudeur à libérer ses charmes, comme sur la sculpture de De Bay. Cet intitulé nous fait donc davantage penser à une représentation de l'*Amour et Psyché*. À moins qu'il n'ait représenté l'Amour désarmé par un baiser de la Pudeur ? Nous observons, en ce sens, que sur le dessin de Grass ils s'embrassent, alors que dans la sculpture d'Ohmacht ils s'apprêtent à s'embrasser. D'ailleurs des différences sont repérables entre le dessin de Grass et la sculpture d'Ohmacht, malgré les similitudes. Il nous apparaît, en réalité, que ce dernier s'inspire d'une copie romaine d'un original grec, *Psyché et l'Amour*, qui date du IIe siècle après J.-C. Cette sculpture, découverte en 1749 à Rome sur la colline de l'Aventin, rapportée par Bonaparte en 1798, est exposée au Louvre jusqu'en 1816[1663]. En conséquence son moulage en plâtre doit figurer, *a minima*, dans la gypsothèque du musée du Louvre. Ohmacht fait selon toute vraisemblance

[1659] *Cf.* SCHNEEGANS Louis, *L'église Saint-Thomas à Strasbourg et ses monuments : essai historique et descriptif composé d'après les sources originales*, Schuler, Strasbourg, 1842, p. 190, et HERMANN Jean-Frédéric, *Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg, op. cit.*, T. II, p. 477.
[1660] OHNMACHT Meschtild, *Landelin Ohnmacht, op. cit.*, p. 171.
[1661] Précisons que cette œuvre fait partie des nombreuses sculptures du XIXe siècle, en pierre ou en plâtre, que la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve depuis longtemps sans en connaître les auteurs.
[1662] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 93.
[1663] *Cf. Delacroix et l'antique*, FONT-RÉAULT Dominique (dir.), Éditions Le Passage, Musée du Louvre, Paris, 2015, p. 123.

une reproduction de cette œuvre antique, et non une œuvre vraiment originale. Ce dernier a en effet coutume de reproduire des œuvres antiques avec plus ou moins de liberté, alors que Grass ne fait que s'en inspirer pour créer des œuvres originales. Ainsi la ressemblance du dessin de Grass avec cette sculpture nous indique *in fine* que celui-ci a vraisemblablement tout simplement dessiné cette œuvre qu'est *Psyché et l'Amour* antique, parce que cette sculpture conservée au Capitole jouit d'une grande renommée, et que le motif est interprété comme l'union de l'âme et du corps. Eugène Delacroix l'a également dessinée avec beaucoup d'exactitude, et ce thème sensualiste a influencé des artistes comme Canova, Ingres et Auguste Moreau[1664]. L'Amour peut également être perçu comme le désir primordial, et le couple amoureux comme l'image de la félicité[1665].

Nous ne pouvons pas donner d'appréciation du groupe de Grass ; mais nous constatons que l'œuvre d'Ohmacht, qui représente Éros réanimant Psyché d'un baiser, tous deux dotés de corps juvéniles, est très bien finie et souple.
Cette œuvre allégorique est aussi inspirée de *L'Âne d'Or* d'Apulée.

Antonio Canova, le grand sculpteur néoclassique, a déjà traité ce thème. Il en réalise six versions différentes, avant de créer un groupe représentant *Éros réanimant Psyché de son baiser*, avec un Éros ailé et une Psyché allongée au sol[1666]. Une autre de ses œuvres s'apparente davantage à celle d'Ohmacht et peut-être également de Grass. On y voit Éros tendant à Psyché un papillon, symbole de l'âme immortelle[1667].

Cette production était peut-être aussi pour Grass une échappatoire à la sculpture « néogothique » pour la cathédrale, extrêmement absorbante. La remarque qu'il fait dans la lettre adressée à son frère nous montre, en outre, qu'il a besoin de séparer son activité de restaurateur et de sculpteur néo-gothique de Strasbourg de celle de son atelier à Paris, plus libre.

[1664] *Ibid*.
[1665] DE HALLEUX Élisa, *Amour de pierre*, Les Éditions du Palais, Paris, 2013, p. 58.
[1666] *Cf.* AGHION Irène, BARBILLON Claire, LISSARRAGUE François, *Héros et Dieux de l'Antiquité, op. cit.*, p. 252-253.
[1667] Antoine Denis Chaudet (1763-1810), avait, pour sa part, représenté Éros seul, à genoux, saisissant Psyché sous le forme d'un papillon, *cf. ibid*., p. 253.

Si Grass s'est inspiré de cette allégorie, c'est nécessairement pour le sens même du thème qu'elle évoque. Celle-ci trouve en effet une certaine concordance avec d'autres créations qu'il réalise tout au long de sa carrière. Pensons notamment à *Icare essayant ses Ailes,* qui, plus qu'une représentation simple du mythe de Dédale et son fils Icare, tout en mettant en garde contre les excès, doit signifier la quête de l'idéal à travers l'art ; et comme nous l'avons vu plus haut, également symboliser l'âme humaine cherchant à s'élever vers le monde des idées décrit par Platon et les néo-platoniciens. Du reste, ne dit-on pas familièrement que l'amour donne des ailes, en se référent à la pensée platonicienne[1668] ? L'amour étant nécessaire à l'élévation spirituelle. C'est une idée à peu près analogue que l'on retrouve dans *l'Âne d'Or* d'Apulée, exprimée au travers d'une longue épreuve initiatique[1669] : « *L'Âne d'Or* d'Apulée, *La Divine Comédie* de Dante, nous dit Gérard de Nerval, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine »[1670]. Ainsi Grass produit certainement ce groupe pour évoquer l'union de l'âme et du corps, conformément à l'idée de l'interpénétration des contraires que l'on retrouve dans la majorité de ses œuvres. Dans ce sens, cette œuvre doit également être une recherche formelle de l'harmonie de l'âme et du corps, de l'idée et la matière. Suivant la conception romantique de l'amour comme aspiration de l'âme vers des idées absolues[1671], il peut également exprimer que c'est par l'amour divin que l'âme humaine s'élève vers les sphères supérieures dans l'espoir de parvenir à l'union mystique. Néanmoins il nous semble que, plutôt qu'une dualité platonicienne entre l'âme et le corps, c'est sans doute une consubstantialité au sens de la notion *hylémorphique* aristotélicienne, qui lui permet d'harmoniser l'âme et le corps, même si c'est une référence néoplatonicienne qui guide le mythe d'Apulée. Cette œuvre lui permet en outre d'exprimer l'union entre le féminin et le masculin, l'union avec la moitié disparue

[1668] BRIX Michel, « Platon et le platonisme… », *op. cit.,* p. 50.
[1669] APULÉE, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, préface de Jean-Louis Bory, éd. Gallimard, coll. Folio classique, 2008, p. 1-308.
[1670] NERVAL de Gérard, *Aurélia*, présentation par Bony Jacques, éd. Flammarion, Paris, 1990, p. 251. La première moitié d'*Aurélia* est publiée le 1er janvier 1855, dans la *Revue de Paris,* et la seconde partie le 15 février 1855, dans la même revue.
[1671] *Cf.* BRIX Michel, « Platon et le platonisme… », *op. cit.,* p. 49. L'auteur relève dans le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle…*, par Pierre Larousse, Administration du Grand Dictionnaire universel, t. I, 1866, s. v. « Amour », cette définition du mot « amour » : « Sentiment qui porte l'âme vers ce qui est beau, grand, vrai, juste, et en fait l'objet de nos affections et de nos désirs. ».

(âme sœur), qui les plongent dans un pur ravissement, ainsi évoqué dans le *Banquet* : ils « aspirent à se fondre ensemble et à refaire ainsi l'unité primitive »[1672]. Notre statuaire est peut-être également animé par l'idée que, selon la formule de Winckelmann, « les meilleurs artistes de l'Antiquité regardaient l'amour comme auxiliaire de la sagesse »[1673].

Platon débat dans *Le Banquet* de l'influence de l'Éros sur les arts et la littérature. L'Éros dont l'âme humaine s'éprend et qui lui permet de s'élever est l'Éros tendu vers le désir d'en haut, qui se remplit de la contemplation du beau. Il est engendré par l'Aphrodite céleste, l'Âme du Monde, qui contemple de toute sa force l'Intelligence, qui lui permet d'engendrer Éros ; l'Éros de l'Âme d'en haut est séparé de la matière. Il existe cependant une Aphrodite inférieure, d'en bas, qui engendre un Éros inférieur, préposé aux mariages. Celui-ci peut ramener les âmes des jeunes vers le haut, à condition qu'elles se souviennent (réminiscence platonicienne) des choses d'en haut. Toute âme désire le bien, même si elle est mêlée à la matière. Éros peut être perçu comme l'acte de l'âme bonne qui tend vers le haut. « L'Erôs de l'Âme d'en haut est un dieu qui unit l'âme au bien »[1674]. Cet Amour, « c'est le désir de l'âme, celle du monde et l'individuelle, de rejoindre l'Intelligence »[1675].

Cette œuvre de Grass peut donc signifier la recherche de l'Un, le chemin vers l'union mystique ou l'extase, grâce au mariage spirituel qui se produit par l'amour du Beau, du Vrai et du Bien, figuré par l'artiste grâce à la réminiscence des choses perçues dans l'au-delà par des âmes d'élites.

Ce mythe est au demeurant une façon d'évoquer les épreuves que subit l'âme humaine et qu'elle doit surmonter pour parvenir à la conscience en passant par l'expérience du mal et l'amour du bien. Grâce à la métamorphose, Psyché (l'âme humaine) est capable de l'Amour divin et d'être élevée au Ciel pour devenir légitimement l'épouse de Dieu.

L'âme humaine a une fonction médiatrice entre le monde sensible et le monde Intelligible ; comme le constate Geneviève Droz, l'amour est conçu comme

[1672] Cité dans DE HALLEUX Élisa, *Amour de pierre*, *op. cit.,* p. 79.
[1673] WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, *op. cit*., p. 272.
[1674] CROUZEL, S. J. Henri, *Origène et Plotin, comparaison doctrinale*, collection "Croire et Savoir", Éditions Téqui, Saint-Cénéré, 1992, p. 342.
[1675] *Ibid*., p. 343.

intermédiaire entre les hommes et les dieux, dépassement vers l'intelligible[1676], tremplin pour accéder à l'essentiel, à la contemplation de l'Absolu[1677].

Nous avons évoqué *L'Âne d'Or* d'Apulée pour percevoir le sens de cette œuvre, mais il ne saurait être saisi sans référence au *Banquet* de Platon, qui évoque l'errance de l'âme et sa recherche de la félicité. Comme l'explique Diotime dans le *Banquet*, après l'initiation (*τελεα*) vient la révélation (*ἐπόπτηκα*). Il est alors nécessaire de s'élever des beautés sensibles d'ici-bas à la Beauté absolue, en gravissant progressivement tous les degrés de l'échelle : « tel est le mystère de l'amour, *moteur de transcendance*… »[1678]. Il y a chez Platon deux formes d'ascension spirituelle, accessibles par deux voies médiatrices : l'une vers la vérité, par la connaissance, et l'autre vers la beauté, par l'amour[1679]. Il s'agit ici d'un trait essentiel de la doctrine platonicienne réélaborée à l'âge romantique, en France, par Victor Cousin et les éclectiques spiritualistes[1680]. Cousin écrit dans le commentaire de sa traduction du *Phèdre*, en 1831 : « Le mouvement de l'âme vers l'idée du beau, c'est-à-dire vers une des idées éternelles, est l'amour. »[1681]. Il écrit également, à propos de la nature du beau, dans *Du Vrai, su Beau et du Bien*, que c'est dans le *Banquet*, qu'il a traduit, « et particulièrement dans le Diotime, qu'il faut chercher la pensée platonicienne arrivée à son développement le plus parfait, et revêtue elle-même de toute la beauté du langage humain.[1682] »

La révélation de Diotime comporte donc plusieurs étapes, comme l'initiation aux mystères d'Éleusis. Les mystères d'Éleusis se composent de plusieurs degrés d'initiation, allant des Petits Mystères aux Grands Mystères qui ont lieu six mois après les premiers. Les Grands Mystères durent dix jours, et se terminent par l'*époptie (ἐπόπτης)*, cérémonie finale qui consiste en la révélation ultime aux mystes arrivés au terme de leur initiation[1683].

[1676] DROZ Geneviève, *Les mythes platoniciens*, Éditions du Seuil, 1992, p. 42.
[1677] *Ibid*., p. 55.
[1678] *Ibid*., p. 109.
[1679] *Ibid*., p. 108.
[1680] BRIX Michel, « Platon et le platonisme… », *op. cit.,* p. 49.
[1681] Cité dans *ibid*.,p. 50. Michel Brix ajoute : « L'amour nous élève, de l'attirance éprouvée par les images terrestres du Beau au désir de chérir les belles âmes et *in fine* à la contemplation du Beau en soi ».
[1682] COUSIN Victor, *Du Vrai, du Beau et du Bien, op. cit.,* p. 154.
[1683] PLATON, *Le Banquet*, Traduction et notes de Philippe Jaccottet, revues avec la collaboration de Monique Trédé, éd. Le Livre de Poche, Paris, 1991, p. 25, note 1.

Dans le premier discours de Diotime, qui correspond aux Petits Mystères[1684], celui-ci explique qu'Éros est conçu le jour des noces d'Aphrodite, raison pour laquelle il est lié à cette déesse de l'amour et de la beauté. Éros, né de Pauvreté (*Πενία*) et de Ressource (*Πόρος*) ou Expédiant, unit l'esprit et la nature, « spiritualise la nature et naturalise l'esprit »[1685]. Il est l'incarnation même de l'union des contraires. Diotime présente un Éros, non plus double, comme Pausanias avec la notion d'âme sœur, mais intermédiaire *(μεταξύ*), assurant l'entremêlement des contraires. Diotime fait ainsi d'Éros un *δαίμον*, intermédiaire entre les hommes et les dieux. Ni mortel, ni immortel, il est placé entre sagesse et ignorance. Il est tourné vers le savoir comme il aspire à la beauté. L'amour s'oriente donc vers la réalité, le savoir, la beauté et l'immortalité[1686].

Dans la suite, qui correspond aux Grands Mystères[1687], Diotime explique la voie droite vers les « *érôtika* », selon cinq étapes : « La seule façon correcte de s'initier ou d'être initié aux mystères de l'amour est précisément de commencer par les beautés de ce monde et de s'élever sans cesse, comme par degrés, à cette beauté-là, d'un beau corps à deux, de deux à l'ensemble, de la beauté des corps à celle des actions, de celle des actions à celle des connaissances, pour aboutir enfin à une connaissance dont l'objet n'est autre que cette Beauté-là, et enfin apprendre ce qu'est le Beau en soi.[1688] »

Ainsi, par degré ascensionnel, il est possible de contempler l'universalité du Beau dans le sensible, car la beauté seule peut être directement perçue par les sens. Une fois cette beauté trouvée, l'ascension progresse d'étape en étape, pour aboutir « soudain », au terme d'une initiation où l'on discerne la Beauté éternelle et absolue : « Contempler la beauté divine en elle-même, dans l'unicité de sa forme[1689] ». L'Amour/Éros est donc « dans son essence l'aspiration de la nature mortelle vers l'immortalité…[1690] ». La prêtresse Diotime, dans sa dialectique avec Socrate, présente l'Amour comme un *δαίμον*, capable d'établir un lien entre

[1684] PLATON, *Le Banquet*, 201d-210a
[1685] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique…, op. cit.*, p. 84.
[1686] Dans son discours, Diotime catégorise les « intermédiaires » de la façon suivante : Non-être – devenir/Poièsis – Être ; Mal, laideur – Erôs – Beau, Bien ; ignorance – Opinion droite – Savoir, Science ; Ignorant – Philosophe (qui aime la sagesse) – Sage ; Pauvreté – Erôs – Ressource, *cf.* PLATON, *Le Banquet*, *op. cit.,* p. 24-27.
[1687] PLATON, *Le Banquet*, 210a-212c.
[1688] PLATON, *Le Banquet*, 211c.
[1689] PLATON, *Le Banquet*, 212e.
[1690] PLATON, *Le Banquet*, *op. cit.,* p. 32.

sensible et intelligible, entre corps et âme, entre les hommes et les dieux, entre mortalité et immortalité. Diotime affirme également à Socrate que son pouvoir est « de traduire et de transmettre aux dieux les messages des hommes, et aux hommes les messages des dieux : prières et sacrifices des uns, prescriptions et récompenses des autres. Par leur situation intermédiaire, les démons comblent l'intervalle et unissent le Tout à lui-même. […] »[1691].

C'est précisément ce que Grass doit chercher à exprimer, comme de nombreux romantiques et philosophes spiritualistes, dans sa quête de l'idéale beauté universelle par son art - contempler les Formes intelligibles, en tachant d'unifier les contraires pour saisir le point de jonction et l'unité primordiale, d'où tout émane. Il recherche l'Harmonie, l'Amour et la Concorde.

Grass doit en outre au moins avoir une idée de la philosophie de l'harmonie des contraires d'Héraclite, citée par Platon, avec le discours d'Eryximaque, dans *Le Banquet*, 187c-187d, et avec Plotin[1692].

Alors que le *Prisonnier de Chillon* et *La Jeune Bretonne* sont un moyen pour lui de montrer sa peur de la mort et son questionnement intérieur sur l'immortalité de l'âme, l'allégorie de *l'Amour et Psyché* peut constituer un élément de réponse. Car dans *l'Âne d'Or* c'est le baiser de l'Amour qui ramène Psyché à la vie, et c'est finalement en épousant l'Amour que Psyché devient immortelle.

Toutes son œuvre nous confirme en effet que Grass est un « sculpteur spiritualiste du XIX^{e} siècle »[1693], et démontre également l'influence du romantisme sur son art, confirmé par son travail pour la cathédrale et légitimant sa nomination de statuaire pour ce bel édifice.

Sitzmann prétend que ce serait la dernière œuvre à laquelle Grass travaillait, lorsque la mort l'a emporté[1694].

[1691] PLATON, *Le Banquet*, 203a.
[1692] PLOTIN, « Sur la descente de l'âme dans le corps », *TRAITÉ* 6 (IV, 8).
[1693] Ajoutons ici que cette assertion de Hugueny est également mentionnée dans Monique Fuchs, « Un Phidias alsacien oublié : Philippe Grass (1801-1876) », *op. cit.,* p. 169.
[1694] *Cf.* SITZMANN Édouard, *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres d'Alsace, op. cit*., p. 643.

IV. Une synthèse entre l'idéal et le naturel : « *la ressemblance physique et l'expression morale de ses modèles* »

Pendant qu'il réalise les statues que nous avons présentées, Grass produit également des portraits en buste et en médaillon dans ses deux ateliers, celui de Paris, et celui au pied de la cathédrale de Strasbourg. Nous allons voir qu'il en produit un nombre considérable et que beaucoup d'entre eux sont présentés aux Salons à Paris. Il présente d'ailleurs exclusivement des portraits à la fin de sa carrière, son activité pour la cathédrale lui prenant beaucoup de temps. La présentation de ses portraits nous permettra de voir que l'artiste est resté dans la même ligne de conduite, c'est-à-dire qu'il nous semble les avoir modelés également avec l'intention d'allier des pôles opposés.

Les portraits ou le "plutarquisme" alsacien

« *Les artistes sont les historiens des traits*[1695] »

Depuis la fin du Moyen Âge, les artistes s'intéressent à l'expression du visage[1696] qui constitue la partie la plus noble du corps, et qui révèle le caractère et la personnalité ou l'état d'esprit d'un individu. Dans ce sens, Platon considérait déjà, notamment dans le *Timée*, *Phèdre* et la *République*, que la tête de l'Homme est le siège de l'âme intellective, et se rapproche, par conséquent, le plus du monde Intelligible. Ce serait, par là même, la partie la plus divine du corps humain, car l'âme humaine est façonnée à l'image de Dieu. C'est également dans cette partie du corps que se situent les yeux, considérés comme le « miroir de l'âme »[1697]. À partir de la Renaissance, en tout cas, ce sont les états d'âme, les vertus individuelles, les humeurs, les attitudes morales et intellectuelles que les artistes

[1695] Par David d'Angers, cité dans LE NOUËNE Patrick, « Portraits sculptés par Pierre-Jean David d'Angers », in *David d'Angers portraitiste, catalogue sommaire des bustes de P.-J. David d'Angers conservés à la Galerie David d'Angers,* Musée d'Angers, mars 2010, p. 11.
[1696] Voir par exemple RECHT Roland, *Le croire et le voir, op. cit.*, p. 368-376.
[1697] *Cf.* CHASTEL André, *Le Mythe de la Renaissance 1420-1520*, Genève, 1969, p. 145 *sqq*., et SCHNEIDER Norbert, *L'art du Portrait, les plus grandes œuvres européennes 140-1670*, éd. Taschen, 1992, p. 19.

cherchent à représenter dans leurs portraits[1698]. Bien que depuis cette époque cette approche reste une constante, les sculpteurs néo-classiques du XVIII[e] et du début du XIX[e] siècle, nous le savons, idéalisent pour la plupart leurs modèles en faisant fi des accidents de la vie et des imperfections de la nature. Leur intention est de ne garder que le reflet de l'âme, seule durable, et de faire disparaître les aspérités du visage qui ne sont, pour leur part, qu'éphémères. Dans ce sens, alors que les philosophes allemands se demandent, vers 1800, quelle place occupe le portrait dans l'échelle des arts, Schelling note qu'il est très inférieur s'il s'agit de ne négliger « aucun pore de la peau […]. Mais si l'on entend par portrait une peinture qui, tout en imitant la nature, soit en même temps l'interprète de sa propre signification, qui montre et rende visible l'intériorité de la figure, alors le portrait est un genre supérieur »[1699]. Il poursuit en disant que son art véritable « consisterait à récapituler en un seul moment l'idée de l'homme dispersé dans les mouvements et moments isolés de la vie »[1700]. Dès lors, c'est l'unité de l'être que l'artiste doit retranscrire dans le portrait.

Au Salon de 1848, Baudelaire consacre au portrait un passage tout à fait éloquent : « Il y a deux manières de comprendre le portrait, l'histoire et le roman. L'une est de rendre fidèlement, sévèrement, minutieusement, le contour et le modelé du modèle, ce qui n'exclut pas l'idéalisation, qui consistera pour les naturalistes éclairés à choisir l'attitude la plus caractéristique, celle qui exprime le mieux les habitudes de l'esprit ; en outre, de savoir donner à chaque détail important une exagération raisonnable, de mettre en lumière tout ce qui est naturellement saillant, accentué et principal, et de négliger ou de fondre dans l'ensemble tout ce qui est insignifiant, ou qui est l'effet d'une dégradation accidentelle […][1701] ».

De plus, les artistes néo-classiques sont guidés par des idées néoplatoniciennes, inspirées notamment par les écrits de Winckelmann. Dans ce sens, Plotin ne disait-il pas que ce qu'est l'expression au visage, la réalité intelligible l'est au

[1698] Un attrait pour la physiognomonie était également bien présent à la Renaissance, *cf.* BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts..., op. cit.*, p. 22-32.

[1699] Cité dans RECHT Roland, « Portrait et modernité. I. Un genre dominant », *A qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, RECHT Roland et GEYER Marie-Jeanne (dir.), catalogue d'exposition, éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988, p. 39.

[1700] Cité dans *ibid*.

[1701] *Cf.* BAUDELAIRE, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Édition établie par Pichois Claude, présentation de Brunet Claire, éd. Gallimard, Paris, 1011, p. 124. Cité également dans RECHT Roland, « Portrait et modernité... », *op. cit*., p. 38.

monde sensible[1702] ? Sa comparaison, du reste, le mène à dire que « le sensible est à l'intelligible comme le visage est à l'expression de la physionomie »[1703]. Alors que le visage sensible est mesurable, qu'il a des dimensions calculables et des parties symétriques, l'expression n'est susceptible ni de division ni de mesure[1704]. La beauté d'un visage ne se situe pas dans la simple symétrie des parties, car elle peut les rendre trop froids pour être beaux, sans vie. Elle est dans l'expression de la physionomie, dans la chaleur spirituelle que Plotin appelle intelligible[1705]. En somme, pour qu'un être soit beau, il faut que se manifeste en lui le reflet d'une Idée[1706]. Cela signifie que la beauté ne réside que dans l'âme dont l'empreinte est visible sur le visage, et par conséquent, c'est elle que le sculpteur doit percevoir et imprimer dans la matière. À ce sujet, Hegel exige que le portraitiste supprime tous les détails, ou les flattes**,** et qu'il « saisisse et rende le sujet selon son caractère général et ses caractéristiques spirituelles durables »[1707]. Dans le même sens, Goethe aurait écrit en 1789, suivant Hugh Honour, que l'artiste doit d'abord étudier les différences particulières entre individus, puis, grâce à l'imagination, et à « un acte de vision ou de synthèse intuitive », englober ces individualités, en s'élevant d'abstraction en abstraction, pour « représenter finalement le type universel vu dans son harmonie et sa pureté indivisibles *sub specie aeternitatis* »[1708]. Cela signifie que l'artiste doit trouver les vérités universelles, l'unité perceptible derrière la diversité apparente liée aux accidents de la nature. Il nous apparaît que c'est précisément cette synthèse intuitive que Grass désire produire dans ses œuvres de manière générale ainsi qu'avec ses portraits. Bien qu'il veuille exprimer le caractère individuel de ses modèles, avec leurs particularités physionomiques, une certaine unité subsiste (type universel) entre ces différents portraits, l'unité qui réside dans l'intelligence[1709], marquée par un air grave et sérieux, presque sévère[1710], que traduit une contraction au centre du

[1702] BRÉHIER Émile, *La philosophie de Plotin*, Librairie Philosophiques J. Vrin, Paris, 1999, p. XII.
[1703] *Ibid.*, p. VIII.
[1704] *Ibid.*
[1705] *Ibid.*, p. XII.
[1706] *Ibid.*, p. 85-86. Il s'agit de l'Idée objective platonicienne, que Plotin appelle l'Intelligence. Plotin écrit également que le bien de la matière est la forme, le bien du corps est l'âme, le bien de l'âme est la vertu. *Ibid*, p. 153-154.
[1707] Cité dans SCHNEIDER Norbert, *L'art du Portrait*, *op. cit.,* p. 15.
[1708] *Cf.* Cité dans HONOUR Hugh, *Le Néo-classicisme*, *op. cit*., p. 124-125.
[1709] LÉVÊQUE Charles, *Les harmonies providentielles, op. cit.*, p. 23, 47...
[1710] Le terme sévère est récurent dans les propos esthétiques des spiritualistes français du XIXe

visage. Nous verrons néanmoins que certains bustes laissent transparaître le tempérament dominant des modèles, à savoir leur caractère psychologique.

Nous pouvons considérer, dans un premier temps, que l'unité dans les œuvres de Grass, particulièrement dans ses portraits, correspond à son individualité, c'est-à-dire au reflet de son âme propre, de son tempérament, révélé par sa physiognomonie. La diversité, quant à elle, correspond au reflet de l'âme de ses modèles, à leur individualité et leur caractère. En effet, comme l'indique Martial Guédron, dans les portraits on lit à la fois la passion qui agite les modèles, et le propre caractère de l'artiste[1711]. Cette part de l'artiste dans ses portraits, c'est l'automimesis[1712]. Si l'artiste fait des portraits qui lui ressemblent, c'est qu'il les fait avec son âme, et que c'est elle qui modèle son propre corps. Le caractère du sculpteur influe de toute évidence sur la manière des formes produites dans la matière, par une projection des mouvements de son âme, mais aussi sur les traces, comme les coups d'outils et les finitions[1713]. Il transparaît également sur les traits physionomiques, sur les mimiques, révélateurs de son tempérament (qui peut être sensiblement changeant, en fonction de l'humeur de l'artiste). Nous pourrions aller jusqu'à affirmer que chaque coup de ciseau révèle le tempérament individuel de l'artiste[1714], tout comme les thèmes abordés. Cependant, au-delà du tempérament de l'artiste qui transparaissant dans ses portraits leur confère une unité certaine, il nous semble que c'est également la volonté artistique de Grass, liée à sa vision du monde et de son art, qui explique cette unité. En d'autres termes, il nous apparaît que Grass cherche volontairement à donner un air grave et sentencieux à ses

---

siècle, *cf.* MAUVE Christiane, « Esthétique et éclectisme : autour de Victor Cousin », *op. cit.,* p. 143, 145. Charles Lévêque écrit : « Pour rappeler [l'art à] ses véritables destinées, M. Cousin a reproduit, en y répandant avec une verve nouvelle la grâce sévère, la chaleur et l'éclat d'un style qui ne vieillit pas, des leçons anciennes déjà sur le Vrai, le Beau et le Bien », *cf.* LÉVÊQUE Charles, *Le spiritualisme dans l'art, op. cit*., p. 148-149.

[1711] GUÉDRON Martial, *Peaux d'Âmes*, *l'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, éd. Kimé, Paris, 2001, p. 31.

[1712] Au sujet de l'automimétisme, voir *ibid*., p. 49-53.

[1713] Nous pouvons notamment observer cela dans les copies conformes des statues médiévales de la cathédrale de Strasbourg, réalisées par les sculpteurs-restaurateurs de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. En effet, même si les formes sont reproduites avec beaucoup d'exactitude, grâce à la mise au point, le caractère des sculpteurs est visible dans la finition des copies, dans les traces et les aspects de taille laissés par les outils sur les surfaces des statues. Pour cette raison, l'idéal dans la restauration serait certainement de trouver un sculpteur-restaurateur qui aurait le même tempérament que celui qui a créé la statue qu'il doit copier, afin de rendre les traces et de chercher les formes avec le même caractère que celui qui a sculpté la statue originale.

[1714] *Cf.* GUÉDRON Martial, *Peaux d'Âmes*, *op. cit.,* p. 54-57.

modèles, avec la volonté de faire transparaître leur valeur morale supérieure, pour répondre à sa quête de l'idéale beauté. Sur ce sujet, Monique Fuchs remarque avec beaucoup de justesse que « Ces bustes sont presque tous taillés en Hermès et ont une certaine expression en commun : tous les visages ont des sourcils épais, le bas du front accentué, le regard grave, la mine sérieuse et nostalgique. Tous ses portraits, sans gommer les caractéristiques physiques, obéissent à un idéal emprunt de gravité et de sérieux un peu solennel, qu'il s'agisse d'une effigie funéraire à Saint-Thomas à Strasbourg, d'un portrait privé ou officiel ». En d'autres termes, il nous apparaît que Grass veut atteindre par là l'unité de l'âme et du corps, de l'intérieur et de l'extérieur, et celle de l'individuel et de l'universel, du fini et de l'infini.

On constate par ailleurs que la plupart des portraits de Grass reprennent l'expression typique de la compassion[1715] et peut-être également de la vénération[1716], suivant la description donnée par Charles Le Brun. Est-ce la compassion et l'estime que le statuaire a voulu exprimer, ou cherche-t-il simplement signifier le siège de la pensée active situé au bas du front, entre les deux yeux ?

Dans tous les cas, en plus de sa grande qualité plastique, le travail de Grass se caractérise par la maîtrise technique et par le fini de ses réalisations. En effet, comme pour l'ensemble de son œuvre, il porte un soin particulier à la finesse d'exécution, ne laissant que peu de traces d'outils visibles sur ses portraits. Cela porte à croire qu'il est défenseur du principe selon lequel les traces nuisent à l'idée façonnée dans la matière, et que le fini permet d'occulter la matérialité, faisant place au perfectionnement de l'idée première, née lors de la phase d'inspiration. Ingres est l'un des peintres majeurs à défendre cette conception de l'art[1717]. Les portraits de Grass, en buste et en médaillon, sont donc caractérisés par une maîtrise technique irréprochable, un rendu extrêmement bien fini, que ses praticiens doivent maîtriser pour répondre aux exigences de l'artiste, mais également par l'unité dans la variété, c'est-à-dire par la volonté et latalentde

[1715] LE BRUN Charles, *L'expression des passions & autres conférences. Correspondance*, présentation par PHILIPPE Julien, Éditions Dédale Maisonneuve et Larose, 1994, p. 117-118.
[1716] *Ibid.,* p. 68-69.
[1717] GUÉDRON Martial, *Peaux d'Âmes, op. cit.,* p. 69-70.

rendre la valeur morale de ses modèles sans nuire à la ressemblance : « il a su reproduire tout à la fois la ressemblance physique et l'expression morale de ses modèles[1718] », lit-on dans la *Revue d'Alsace*. « Quoique Grass eût une haute idée de la dignité de l'art, dit M. Blanck, quoique son esprit fût presque toujours occupé de conception rappelant un événement important ou une pensée religieuse ou morale, il ne dédaignait point de reproduire, par des bustes que vous connaissez, les traits des personnages, notables à divers titres, de notre cité ou de notre département.
Les diverses Expositions de notre Société des Amis des Arts, auxquelles il tenait à honneur de participer, ont mis en lumière toute la souplesse et toute la variété de cette face de son talent ; M. Grass savait, dans ce travail difficile et quelquefois ingrat, conserver non seulement la ressemblance de ses modèles, mais imprimer à leur physionomie le signe distinctif de la valeur intellectuelle et morale »[1719].

Alors que les sculpteurs du XVIII[e] siècle font généralement leurs bustes à la française, c'est-à-dire en piédouche, de nombreux sculpteurs du XIX[e] siècle recourent à la manière antique des bustes en Hermès[1720]. C'est ce dernier procédé que Philippe Grass privilégie tout au long de sa carrière, en l'employant de manière quasi constante, à quelques rares exceptions près. Il privilégie également les bustes à l'antique par rapport à ceux en costume contemporain. Il réalise néanmoins quelques bustes en piédouche (nous en connaissons deux de femmes en suis du *Buste de Rolland*) et quelques-uns en costume contemporain (*Goldenberg*, *Autoportrait*, un petit buste d'homme âgé).

Par ailleurs, d'un point de vue stylistique, nous observons par exemple que l'allure générale de son buste *d'Émile Souvestre,* présenté au Salon de 1839, rappelle à bien des égards celle des bustes de *Victor Hugo*, *François Arago* et *Honoré de Balzac* par David d'Angers. Il y est rendu avec une mine à la fois grave et sérieuse, empreinte d'une certaine mélancolie. Cependant nous devons admettre que le style des portraits de Grass est distinct de ceux de ses confrères. Le

[1718] *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348.
[1719] « Obsèques de M. Philippe Grass », Discours funèbre prononcé par M. Blanck, président de la Société des Amis des Arts, 15 avril 1876.
[1720] DOTAL Christine, *Gloires de Marbre, Trois siècles de portraits sculptés à l'Institut de France*, avec le concours de Nicole Garnier-Pelle, préface de Pierre Messmer, avant-propos de Maurice Druon, éd. Continents, Institut de France, Paris, 2005, p. 24-28.

traitement et le modelé se différencient notamment par le soin apporté au fini, qui dépasse celui d'un David d'Angers et d'un François Rude, et qui s'apparente peut-être davantage à celui d'un Bosio ou d'un James Pradier. Dans ce sens, le traitement des portraits de Grass le rapproche probablement davantage du néoclassicisme canovien hérité de ses maîtres Ohmacht et Bosio. Les portraits en buste et en médaillon sont cependant plus naturels chez Grass que chez Ohmacht, et rendus de façon plus incisive avec davantage de volume et de relief. Son style se démarque des autres également par le point commun que l'on retrouve dans presque tous ses portraits, autrement dit le caractère sévère qui est rendu par la crispation produite entre les deux yeux, vraisemblable manifestation d'une valeur morale commune, valeur morale qui élève la pensée de ses modèles au-dessus du monde des apparences sensibles. Cette mine sérieuse, qui n'est pas récurrente dans les portraits de Pradier, transparaît néanmoins dans son autoportrait, réalisé en 1852. Cependant, l'autoportrait de Pradier est rendu avec plus de crispation dans les traits, comme s'il éprouvait de la souffrance, alors que l'autoportrait de Grass (fig. 204-207, cat. 119), par comparaison, semble beaucoup plus serein, même s'il est éminemment sérieux. C'est finalement peut-être dans le portrait en buste du fouriériste *François-Joseph-Victor Broussais* de Théophile Bra, présenté au Salon de 1822[1721], que l'on retrouve le plus de correspondance avec l'expression commune des portraits de Grass, même si celle de Broussais est rendue de manière un peu plus sévère que sur la plupart de ceux de Grass.
Il faut noter que nous constatons néanmoins quelques exceptions dans l'œuvre de Grass, avec les bustes mélancoliques de *J.-B. Schwilgué* (fig. 185-189, cat. 111), et *J.-G. Humann* (fig. 225, cat. 127), ainsi que celui de *V. Stoeber* (fig. 245-248, cat. 137), où il a atténué cet air sérieux.

En résumé, il nous apparaît que Grass, avec ses portraits, tente de rendre la vie intérieure de ses modèles, qui irradie du dedans vers le dehors, et qu'il enlève les laideurs accidentelles de la nature pour la rendre dans toute sa beauté. Ses portraits, situés entre l'idéal et le naturel, prennent un caractère particulier, imprégné d'universel. Nous pouvons probablement conclure que Grass est influencé par la philosophie néoplatonicienne dans ses portraits, qui témoignent

[1721] *Cf.* BRA Théophile, *L'Évangile rouge*, texte établi et annoté par DE CASO Jacques, avec la collaboration de BIGOTTE André, Édition de Jacques de Caso, éd. Gallimard, Paris, 2000, p. 157.

d'un recentrement soi, d'une contemplation intérieure. Saint Augustin, à la suite de Platon, Plotin et Porphyre, considérait que pour rejoindre l'Unité, il fallait d'abord s'éloigner de la multiplicité du monde extérieur en se recentrant en soi[1722]. Grass recherche aussi avant tout, à l'instar de la philosophie éclectique et spiritualiste de Victor Cousin et Théodore Jouffroy (qui développe la question psychologique au sein de l'école éclectique), le Beau, le Vrai et le Bien, avec la conviction que le Beau est la splendeur du Vrai et du Bien[1723]. Il veut sans doute transmettre la moralité absolue, en s'élevant au-dessus des formes sensibles pour atteindre la beauté des occupations de l'âme, le sentiment du beau sublime, en chercher l'unité dans la variété, le Beau absolu et universel. Le beau c'est l'infini manifesté dans le fini, l'absolu dans le relatif, le spirituel dans le matériel. Ainsi ses bustes sont variés et individualisés, mais ils ont tous un point commun, un point de rencontre, qui se manifeste dans l'unité des expressions. Cela témoigne de son désir d'allier les contraires, de produire la synthèse pour trouver l'harmonie idéale, car c'est la mission de l'art, et de l'artiste qui est l'intermédiaire entre l'idée et la matière, entre le prêtre et l'industriel, de même que l'art se situe entre

[1722] SAINT AUGUSTIN, *Le temps de Dieu*, textes choisis et présentés par Éric Bidot, éd. Le Point, p. 1-75, dont, p. 10-11, 26-27.

[1723] L'occultiste Éliphas Lévi (1810-1875), influencé notamment par les écrits de Boehme, Swedenborg, Louis-Claude de Saint-Martin et Antoine Fabre d'Olivet, intéressé par les idées utopistes et humanitaires de son temps, comme le saint-simonisme et le fouriérisme, et marié à la sculptrice, critique d'art, journaliste et romancière Marie-Noémie Cadiot (élève de Pradier), fait un lien entre le vrai, le beau et le bien, avec ce qu'il appelle le point équilibrant, c'est-à-dire le juste milieu entre les extrêmes : « Toute puissance magique est dans le point central de l'équilibre universel. La sagesse équilibrante consiste dans ces quatre verbes : savoir le vrai, vouloir le bien, aimer le beau, faire ce qui est juste ! parce que le vrai, le bien, le beau et le juste sont inséparables, en sorte que celui qui sait le vrai ne peut s'empêcher de vouloir le bien, de l'aimer parce qu'il est beau et de le faire, parce qu'il est juste. Le point central dans l'ordre intellectuel et moral c'est le trait d'union entre la science et la foi. Dans la nature de l'homme ce point central est le milieu dans lequel s'unissent l'âme et le corps pour identifier leur action. Dans l'ordre physique c'est la résultante des forces contraires compensées les unes par les autres. Comprenez ce trait d'union, emparez-vous de ce milieu, agissez sur cette résultante ! Et *eritis sicut dii scientes bonum etmalum*. Le point équilibrant de la vie et de la mort, c'est le grand arcane de l'immortalité. Le point équilibrant du jour et de la nuit, c'est le grand ressort du mouvement des mondes. Le point équilibrant de la science et de la foi, c'est le grand arcane de la philosophie. Le point équilibrant entre l'ordre et la liberté, c'est le grand arcane de la politique. Le point équilibrant de l'homme et de la femme, c'est le grand arcane de l'amour. Le point équilibrant de la volonté et de la passion, de l'action et de la réaction, c'est le grand arcane de la puissance. Le grand arcane de la haute magie, l'arcane indicible, incommunicable n'est autre chose que le point équilibrant du relatif et de l'absolu. C'est l'infini du fini et le fini de l'infini. C'est toute puissance relative de l'homme balançant l'impossible de Dieu. Ici ceux qui savent comprendront et les autres chercheront à *deviner*. *Qui autem divinabunt divini erant*. Le point équilibrant, c'est la monade essentielle qui constitue la divinité en Dieu, la liberté ou l'individualité dans l'homme et l'harmonie dans la nature. […] ». *Cf.* LÉVI Éliphas, *Le grand arcane ou l'occultisme dévoilé*, Lettre-Préface et Index de Christane Buisset, présidente du Cercle Éliphas Lévi, Guy Trédaniel, éditions de la Maisnie, Paris, 2006, p. 201-203.

la science et la religion, suivant une conception saint-simonienne. Enfin par ses portraits il veut peut-être donner un tableau complet de la psychologie, ou de la valeur morale la plus élevée. Il veut faire transparaître l'âme, qui est l'intermédiaire entre le monde sensible et le monde intelligible.

- Les médaillons

Depuis la fin du XVIII[e] siècle, un fort engouement pour les réalisations de profil se fait jour[1724]. Il est en rapport avec des idées très en vogue à cette époque, la physiognomonie[1725] et la phrénologie. Ces pseudosciences, aux origines antiques, qui reposent sur un principe de correspondance entre le corps et l'esprit, sont développées respectivement par Johann Kaspar Lavater (1741-1801) et Franz Joseph Gall (1758-1828) au XVIII[e] siècle[1726]. Avec ces deux façons d'observer l'homme, l'étude des visages devient un moyen de saisir les traits de caractère de chaque individu. En vertu de la conviction que l'extérieur reflète l'intérieur, les passions de l'âme doivent transparaître sur le corps, et particulièrement sur les traits du visage et les protubérances de la boite crânienne. Ainsi, grâce à la physiognomonie, Lavater estime pouvoir distinguer les marques du grand homme dans des profils silhouettés, obtenus à partir de l'ombre de l'individu projeté sur un mur.

À la suite de Lavater, certaines personnalités, comme le pasteur et pédagogue alsacien Jean-Frédéric Oberlin (1740-1826), utilisent le système des ombres

[1724] VOILLOT Élodie, LAUGÉE Thierry, « Politique du médaillon », dans *David d'Angers les visages du romantisme*, LAUGÉE Thierry et VILLELA-PETIT Inès (dir.), Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2011, p. 14.

[1725] « La physionomie humaine est pour moi, dans l'acceptation la plus large du mot, l'extérieur, la surface de l'homme en repos ou en mouvement, soit qu'on l'observe lui-même, soit qu'on n'ait devant les yeux que son image. La physiognomonie est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface du visible à ce qu'elle couvre d'invisible. Dans l'acceptation étroite, on entend par physionomie l'air, les traits du visage, et par physiognomonie la connaissance des traits du visage et de leur signification. Autant l'homme présente à l'observation de côtés différents, autant il y a d'espèces possibles de physiognomonie. On peut distinguer une physiognomonie animale, une physiognomonie morale et une physiognomonie intellectuelle. », *cf.* LAVATER Johann Caspar, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, traduction nouvelle par H. Bacharach, précédé d'une notice par A. d'Albanès, éd. Delphica – l'Âge d'Homme, Clamecy, 1998, p. 5-6.

[1726] Sur le sujet on pourra se référer à BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts…, op. cit.*, p. 61-108.

chinoises pour reproduire les profils des personnes qu'ils côtoient ou étudient. Après avoir réalisé le profil en ombre chinoise, Oberlin utilise un pantographe pour en établir une réduction[1727].

De nombreux statuaires s'intéressent également à cette nouvelle « science[1728] ». Alors que pour eux les créations de portraits en médaillon étaient mineures dans l'art de la sculpture, guère au-delà des esquisses au crayon, ce type de portrait devient important pour transcrire le caractère d'une individualité dans la matière. David d'Angers semble l'un des premiers à en mesurer la portée : « Depuis que j'ai mis à jour quelques médaillons, une nuée de statuaires se sont appliqués à ce genre d'ouvrage. Ils n'ont pas compris qu'une médaille ne doit être, aux yeux de l'artiste, qu'une sorte de feuilleton. L'art veut être étudié dans ses manifestations grandioses. Que serait l'œuvre du sculpteur qui ne laisserait derrière lui que des notes prises sur la face humaine? »[1729].David est en tout cas probablement le statuaire qui utilise le plus les thèses de la phrénologie et de la physiognomonie dans son art, pour transposer les facultés diverses des hommes de génie qu'il veut représenter. Dans ce sens, la représentation de profil lui semble un atout considérable : « J'ai toujours été profondément remué par la vue de profil, nous dit-il. La face vous regarde ; le profil est en relation avec d'autres êtres ; il va fuir, il ne vous voit même pas. […] Le profil du visage donne la réalité de la vie, tandis que la face n'en donne qu'une fiction[1730] ». Il produit, avec ses médaillons, le plus souvent de profil, une collection complète d'hommes de génie qui peuvent dialoguer entre eux[1731]. Il offre d'ailleurs des médaillons à certaines des personnalités qu'il modèle[1732], dont l'un à Goethe affirmant les regarder « afin d'appliquer à leur physionomie des mérites que j'apprécie, de suivre l'âme sur le visage, d'assimiler les œuvres aux traits[1733] ».

[1727] Le musée d'Oberlin, à Waldesbach, illustre ce propos.
[1728] Lavater considère que la physiognomonie est une science, au même titre que les autres sciences qui ne se rapportent pas aux mathématiques.
[1729] DE MORANT Henry*, David d'Angers et son temps*, éd. Angers H. Siraudeau & Cie, p. 16.
[1730] Cité dans BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts…, op. cit.*, p. 146.
[1731] *Ibid*., p. 146.
[1732] Il nous semble que Grass doit faire de même, ce qui explique pourquoi il existe souvent plusieurs tirages de ses portraits en médaillon.
[1733] Lettre de Goethe adressée à David d'Angers le 8 mars 1830. *Cf.* BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts…, op. cit.*, p. 147.

Dans le sillage de la philosophie platonicienne, Lavater identifie trois parties dans l'homme, trois espèces de vie de l'homme : la vie physiologique, la vie morale et la vie intellectuelle. Elles s'unissent intimement dans la « simplicité d'une même substance ». Il situe ces trois espèces de vie dans le corps, notamment dans le visage : «la vie animale, par exemple, la dernière de toutes et la plus voisine de la terre, s'étendrait dans toute la région du ventre jusqu'aux organes de la génération, qui en seraient le foyer. La vie moyenne ou morale aurait son siège dans la poitrine, son centre et son foyer dans le cœur. La vie intellectuelle, celle qui tient le premier rang dans la triarchie, régnerait dans toute la tête, et trouverait son foyer dans l'œil. Considérons maintenant le visage comme le représentant et le résumé de ces trois divisions : alors le front jusqu'aux sourcils réfléchira l'entendement ; le nez et les joues réfléchiront la vie morale et sensitive, la bouche et le menton la vie animale, tandis que l'œil sera le centre et la somme de tout. Je pourrais dire aussi que la bouche fermée dans l'état complet de repos est le centre qui réunit et qui confond tous les rayons de physiognomonie. Toutefois, je ne saurais trop répéter que ces trois vies, à cause de leur union entre elles dans toutes les parties du corps, ont partout aussi leur expression[1734] ».

Il se pourrait fort bien que Grass ait également voulu unir et harmoniser ces trois vies, ou ces trois âmes dans ses figures.

Il semble évident que Grass connaît cette science et la prend en compte dans ses nombreux portraits. Elle a sans doute influencé, voire justifié ses nombreuses réalisations de médaillon, et ses dessins ou croquis de portraits vus de profil[1735]. En effet exercerait-il simplement son talent à reproduire fidèlement les traits des personnes, à une époque où naît la photographie ? Ne cherche-t-il plutôt dans ses médaillons l'empreinte physique de la psyché de ses proches ?

N'oublions pas qu'en plus de l'influence de David, Grass est l'élève d'Ohmacht pendant plus de cinq ans. Or dans sa jeunesse, le statuaire Ohmacht fréquente Lavater avec lequel il noue des liens d'amitié. Il réalise d'ailleurs un portrait en médaillon[1736] et un portrait en buste taillé dans le marbre à son effigie, à la

[1734] LAVATER Johann Caspar, *La Physiognomonie, op. cit*., p. 5.

[1735] Nous avons pu voir, lors d'une vente aux enchères, en 2015, deux carnets de voyage de Grass, dans lesquelles figuraient de nombreux portraits de profils d'hommes et de femmes. Ces carnets ont été achetés par un particulier pour un montant de 450 euros.

[1736] OHNMACHT Meschtild, *Landelin Ohnmacht*, Kunstverlag Josef Fink, 2013, p. 24.

demande même de Lavater[1737]. En contrepartie, et en gage d'amitié, Lavater lui offre un recueil de maximes religieuses et philosophiques[1738]. Notons aussi qu'Ohmacht réalise le médaillon en marbre de Jean-Frédéric Oberlin, pour son mausolée dans l'église de Waldersbach, et celui de son frère dans l'église Saint-Thomas à Strasbourg[1739]. Ohmacht a nécessairement parlé de phrénologie et de physiognomonie[1740] à ses élèves, même si l'influence n'en est pas visible de manière formelle dans son œuvre, sachant qu'il est guidé avant tout par l'idéalisme néoclassique. Son intérêt pour ces « sciences » se manifeste par le fait qu'il réalise de nombreux portraits en buste et en médaillon de personnalités de son époque, sans vouloir toutefois prononcer les traits du génie individuel et sans sacrifier à la ressemblance.

De même, bien que Grass s'intéresse visiblement à transcrire l'intériorité morale de ses modèles, en reproduisant leurs traits et formes extérieures dans l'argile, la cire, l'albâtre et le marbre, il ne les exacerbe pas pour autant, afin de les faire ressortir, contrairement à David. Ses portraits restent assez classiques et académiques, avec un modelé d'une grande qualité plastique et d'une remarquable finesse d'exécution. Alors que David accentue les bosses de la boite crânienne, faisant montre d'une très bonne connaissance de la phrénologie, Grass semble vouloir conserver l'idéal esthétique antique, cherchant probablement à gommer les « impuretés » physiques des personnages qu'il modèle, pour ne faire ressortir que le beau. Il reste par là assez fidèle à l'enseignement d'Ohmacht.

En somme, la démarche de Grass est plus classique que celle de David. Il idéalise les visages, plutôt que d'accentuer les traits de caractère, et son style est plus

[1737] ERHARD L. (Dr)*, Le sculpteur Ohmacht*, (extrait de la *Revue catholique d'Alsace),* Rixheim, imprimerie F.Sutter & Cie, 1899, p. 4.
[1738] Ce recueil de poèmes est intitulé : « *Andenken an liebe Reisen* » (Souvenirs de voyages chéris), *cf.* AVES., M27487., recueil de pièces sur Ohmacht, statuaire, Colmar, imprimerie et lithographie de Mr V. Decker, imprimeur de la préfecture, extrait du *Journal du Haut et Bas-Rhin,* avril 1834.Il est vu par Alexandre Dumas en juillet 1854, *cf*., DUMAS Alexandre, *Causerie d'un voyageur*, , éd. Le Joyeux Roger, Montréal, 1854, p. 35. Souvestre le mentionne également dans sa petite biographie sur Ohmacht, *cf*. SOUVESTRE Émile, *Sur la Pelouse*, *op. cit*., p. 45-46.
[1739] Kirstein réalise aussi une médaille à l'effigie de J. F. Oberlin, mort en 1826, mais d'après le médaillon d'Ohmacht.
[1740] Parmi les connaissances de Grass, nous savons que le Dr Victor Stoeber, dont il fait le portrait en buste, est l'élève à Paris du phrénologue Broussais, et qu'il est proche un temps de Gall qui espère en faire son successeur, en vain. Cependant, ce buste n'est réalisé qu'en 1864. *Cf.* https://villamonoyer.wordpress.com/professeur-monoyer/victor-stoeber/

académique. On trouve chez David une vivacité qui n'est pas présente chez Grass. Cependant, Grass donne également beaucoup de relief à ses médaillons, comme David qui innove dans ce domaine, en s'émancipant de l'esthétique néo-classique, en « accroissant de façon spectaculaire la hauteur du relief et sa force[1741] ». Ohmacht, au contraire, reste inscrit dans une pratique propre au XVIIIe siècle, avec de petits médaillons façonnés avec très peu de relief. De manière générale, les médaillons de Grass ont un rendu plus fini, moins rugueux et plus régulier, ainsi que des expressions moins prononcées et des chevelures moins agités que ceux de David d'Angers. Pour autant, contrairement à André Friedrich et Frédéric Alric[1742], eux aussi anciens élèves d'Ohmacht, Grass se rapproche du style du sculpteur angevin, par la profondeur et le relief, et donc l'accentuation de l'ombre et de la lumière.

Pourtant les premiers portraits en médaillon de Grass sont assez proches du genre d'Ohmacht ; ceux qu'il réalise dans l'albâtre, visibles dans la notice de Laugel, ressemblent, en effet, davantage à ceux de son premier maître. Il s'en émancipe ensuite, certainement sous l'influence de David d'Angers et de la génération des sculpteurs romantiques, à laquelle il appartient. Dans sa critique du Salon de 1846, Baudelaire rejoint David, écrivant qu' « il faut non seulement que l'artiste ait une intuition profonde du caractère du modèle, mais encore qu'il le généralise quelque peu, qu'il exagère volontairement quelques détails, pour augmenter la physionomie et rendre son expression plus claire »[1743].

Cette activité semble, comme pour David d'Angers, être d'une grande importance à ses yeux, même s'il ne réalise pas autant de médaillons que lui. Alors que ce dernier en modèle à peu près 531[1744], nous en dénombrons, à l'heure actuelle, environ 80 par Grass, donc presque sept fois moins. Il est évident qu'il en a modelé davantage, mais ceux-ci ne sont pas connus (référencés) pour le moment. Il en existe certainement chez des particuliers, et peut-être même dans quelques

[1741] BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts…, op. cit.,* p. 146.
[1742] Le seul médaillon réalisé par Alric que nous connaissons est celui de Prosper Enfantin. Celui-ci est rendu un peu à la manière de ceux d'Ohmacht, avec peu de relief et à la manière antique. Friedrich, pour sa part, y incorpore tout de même davantage de relief. Le portrait de profil dont le genre s'apparente le plus à la manière de David est probablement celui réalisé en grès pour le monument du poète Ehrenfried Stoeber, en 1837, au cimetière Saint-Gall de Strasbourg.
[1743] BAUDELAIRE, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, *op. cit.,* p. 116.
[1744] *Cf.* BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts…, op. cit.*, p. 145.

réserves de musées. Sept d'entre eux sont apparus dans des ventes aux enchères ces cinq dernières années, et nous avons pu en observer aussi l'un ou l'autre chez des particuliers.

Contrairement à David, pour qui « les médailles sont le résumé des grands événements[1745] » et qui imprime dans la glaise ou la cire presque exclusivement les portraits de personnalités européennes, d'hommes de génie de son temps, allant jusqu'à se déplacer à l'étranger pour les rencontrer, Grass, quant à lui, se contente souvent de reproduire les traits de ses proches et de ses connaissances alsaciennes et parisiennes. Néanmoins, divers notables et érudits, alsaciens pour l'essentiel, qu'il fréquente pour la plupart, sont également passés sous son œil avisé, ce qui permet de constituer, avec les bustes, une véritable galerie de portraits de sommités alsaciennes.

Dans *l'Alsace Française*, Félix Carré de Malberg écrit : « Il a laissé, et on en parle guère, un nombre considérable de médaillons en bronze, en plâtre ou en albâtre où il a fixé les traits de ses contemporains. Ce sont évidemment des ouvrages de second ordre et que l'artiste dut exécuter dans ses moments de loisir, mais ces profils en relief portent l'empreinte d'une sincérité de ressemblance et d'un fini d'exécution qui les classent sans aucun doute parmi les meilleurs d'une époque où ce genre de portrait fit fureur. Il est peu de maison bourgeoise d'Alsace où des médaillons de Grass ne figurent en bonne place : ils portent habituellement sa signature très lisible et il n'est pas douteux qu'ils ne prennent avec le temps une valeur que déjà le respect des connaisseurs a consacrée »[1746]. Malgré ces propos élogieux sur la qualité indéniable des médaillons de Grass, force est de reconnaître qu'environ un siècle après la publication de cet article, les portraits en médaillon ont une valeur qui reste assez relative, car ils sont vendus à des prix tout à fait abordables, malgré le fait qu'ils soient plutôt rares sur le marché. Nous pouvons probablement expliquer cet état de fait par le manque de notoriété de cet artiste en ce début de XXIe siècle.

[1745] *Ibid*.
[1746] CARRÉ DE MALBERG Félix, « Philippe Grass inconnu », *op. cit.*, p. 1044.

Pourtant, la qualité plastique de ses médaillons est incontestable. En plus d'être un bon physionomiste, Grass maîtrise parfaitement l'art du portrait en médaillon. Le modelé y est remarquable, et la technique très éprouvée. Les expressions individuelles sont bien marquées, teintées de réalisme et de classicisme à la fois. Par ailleurs, Grass a parfaitement compris la façon de traiter les cheveux pour les rendre plus dynamiques, regroupés par mèches volumineuses en mouvement et finement travaillés. Il utilise visiblement des supports différents pour réaliser ses médaillons. Tous ceux qui nous sont parvenus sont moulés en plâtre, et en bronze, mais nous savons, grâce à la publication de Laugel, qu'il aimait également en produire dans l'albâtre, comme le faisait Ohmacht avant lui. Ces médaillons en albâtre présenté par Laugel, sont presque toujours inachevés, ce qui nous laisse penser que c'est Grass lui-même qui les a taillés sans passer par un sculpteur praticien, surtout qu'il s'agit pour l'essentiel de portraits de membres de sa famille. Il existe également des médaillons en marbre pour des commandes officiels, qui sont certainement sculptés par un de ses praticiens, d'après ses modèles. Enfin, pour les médaillons moulés en plâtre, ou coulés dans le bronze, nous ne savons pas s'il réalise ses modèles dans la glaise ou dans la cire. Nous savons cependant qu'il utilisait beaucoup la glaise pour produire les modèles réduits de ses statues, car des *Bozzeto* nous sont parvenus. Toutefois, dans son article, Laugel présente un médaillon modelé dans la cire. Pour autant, quelle que soit la matière meuble utilisée, il fait ensuite réaliser des moules à pièces en plâtre, qui permettent de produire plusieurs tirages de ses médaillons. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve dans sa gypsothèque treize moules à pièces de médaillons de Grass[1747].

Au demeurant, nous constatons que les médaillons de Grass sont toujours signés, et très souvent accompagnés de la date de réalisation. Il est cependant fort dommage que celui-ci ne consente que très rarement à graver le nom de la personne qu'il représente, ce qui rend son identification plus difficile. Cela pourrait donner à penser qu'il n'attache que peu d'importance à la création des médaillons. Pourtant, il en modèle tout au long de sa carrière, au moins de 1831 à

[1747] Elle conserve également quatre moules à pièces de portraits en médaillon réalisés par Louis Stienne, un moule à pièce du médaillon d'*Oberlin* par Ohmacht, et un moule à pièce d'un médaillon de *Robespierre* par David d'Angers.

1870[1748], et en présente à plusieurs reprises aux Salons. Il va jusqu'à en présenter quatre d'entre eux, coulés dans le bronze, au Salon de 1841. Parmi ceux-ci, figurent celui de son ami *Émile Souvestre*[1749] (fig. 106, cat. 36), de l'archéologue *Louis Batissier* (fig. 107, cat. 37) et l'un qui comprend quatre portraits, *Les quatre frères G…* Comme le suggère Laurent Gilbert, il s'agit peut-être des frères de l'artiste[1750]. Auparavant, il a présenté le médaillon en plâtre de *Deux portraits d'homme* (n° 3045)[1751], et un autre *Médaillon en plâtre* (n° 2075), au Salon de 1834[1752]. En 1841, à Strasbourg, pour l'exposition de la Société des Amis des Arts, il montre également deux portraits en médaillon en bronze, et neuf en plâtre[1753]. Il présente un *Médaillon en plâtre du Professeur H.* (Hergott ?) au Salon de la Société des Amis des Arts en 1865[1754], et un médaillon en plâtre, *Portrait de Mlle L...* (n° 4369) au Salon de 1870[1755]. En exposant tous ces médaillons aux Salons, Grass s'inscrit dans le courant romantique de son temps. En effet, au Salon de 1833, par exemple, un grand nombre de médaillons-portraits sont exposés, notamment ceux de A. Barye, de J.-J. Feuchère, de Jean-Baptiste-Eugène Farochon et de J.-E. Chaponnière[1756].

En outre, comme nous l'avons remarqué plus haut, il parait évident qu'une bonne partie des ses médaillons ne nous est pas parvenue, sachant qu'il doit souvent les

[1748] Au moins de 1833 à 1865 est-il écrit dans le *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, par VAPEREAU G., troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785.
[1749] Un tirage en bronze du médaillon de Souvestre, datant de 1839, est conservé au Musée des Beaux-arts, au Petit Palais à Paris, *cf.* https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/emile-souvestre#infos-principales
[1750] GILBERT Laurent*, Philippe Grass.., op. cit.,* p. 21.
[1751] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1831, p. 258.
[1752] *Ibid.*, 1834, p. 189.
[1753] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés au Château-Royal du 2 au 30 septembre 1841, cinquième année, Strasbourg, 1841, p. 11, 17.
[1754] *Ibid.*, exposés à l'Hôtel de la Mairie (entrée place Broglie), du 15 mai au 5 juin, vingt-neuvième année, Strasbourg, 1865, p. 15.
[1755] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1870, p. 604.
[1756] RHODES Luba, *« Un romantisme mitigé »…, op. cit*., p. 212. Chaponnière exposa notamment un médaillon de son ami le sculpteur et médailleur Suisse, Antoine Bovy (1795-1877) aux Salons de 1830 et de 1833 (*cf. ibid.,* p. 134.),dont la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve un tirage en plâtre dans sa gyspsothèque. Ce médaillon pouvait-il provenir de l'atelier de Grass ?En 1835, après la mort de Chaponnière, Bovy réalise également un portrait-médaillon de son ami,*cf. ibid.,* p.505*).* C'est ce médaillon que la Fondation conserve. Grass et Chaponnière ont-ils noué des liens d'amitié ?

offrir aux personnes dont il tire le portrait, et peut-être également aux membres de la famille de ces personnalités. Cela explique pourquoi un certain nombre de médaillons sont édités en plusieurs exemplaires en plâtre.

Néanmoins le musée des Beaux-arts en répertorie un qu'il conserve dans sa réserve, il s'agit du portrait droit d'une *femme non identifiée* (fig. 122, cat. 51). Quelques médaillons en plâtre sont également visibles au musée de la Chartreuse de Molsheim. Ceux-ci représentent essentiellement la famille de l'artiste. Nous y trouvons, en effet, un médaillon qui représente *Édouard Auguste Grass*[1757] (fig. 110, cat. 39) et un autre *Théodore Grass* (fig. 111, cat. 41), tous deux frères de l'artiste. Une inscription au crayon, sur le premier, indique qu'il s'agit du 14ème et dernier enfant de Louis Grass et Christine Schoch, et sur le deuxième, le 12ème enfant. Il s'y trouve encore un médaillon ovale représentant *Ignace Grass* (fig. 115, cat. 44), frère de l'artiste et 5ème enfant Grass ; ce médaillon d'*Ignace* n'est pas le même que celui vu chez Laugel. On peut voir encore le médaillon de *Pauline Fischer* (fig. 117, cat. 46), peint en vert ; un médaillon d'enfant, *Marthe Grass* (fig. 118, cat. 48) d'après une inscription au crayon, probablement une nièce de l'artiste ; un médaillon de petite taille, ovale, daté de 1841, qui représente un certain *Cl. Mouland* (fig. 119, cat. 49) ; ainsi qu'un médaillon en bronze, avec cadre doré, signé et daté par l'artiste en 1840 avec une inscription au dos, au crayon, indiquant qu'il s'agit de *Michel Klein* (fig. 120, cat. 50), cousin germain de Mme Chastelain née Wagner. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve également plusieurs tirages en plâtre de ce dernier médaillon (fig. 121, cat. 50). Un autre *portrait de femme*, en médaillon, a malencontreusement été attribué à Grass, alors qu'il ne comporte aucune signature. En établissant des comparaisons avec ceux de David d'Angers, nous pouvons constater qu'il s'agit en réalité du portrait de *George Sand*, réalisé par ce dernier en 1833. Comme ce médaillon à été transmis au musée de la Chartreuse de Molsheim avec toute la série de ceux réalisés par Grass, nous pouvons raisonnablement imaginer que ce dernier l'avait en sa possession.

Nous avons également vu chez un particulier un très beau médaillon en bronze, posé sur une plaque en bois vernie, qui représente *Auguste Grass* (fig. 109, cat.

[1757] Un exemplaire en bronze de ce médaillon existerait dans une collection particulière, signé et daté par l'artiste en 1841, *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 116.

40), frère de l'artiste, vendu par la Galerie Kiwior à Strasbourg en 2015[1758]. Ce médaillon est signé par l'artiste et daté de 1841. Le nom de son frère est gravé dessus. Il s'agit vraisemblablement du médaillon signalé en 2000 par Laurent Gilbert dan son mémoire de maîtrise[1759]. Un autre médaillon en bronze, représentant une *Femme de profil droit* (fig. 179, cat. 104), signé et daté par Grass de 1851, a été acheté par un particulier en 2019[1760], ainsi qu'un second médaillon en bronze, en novembre 2020, représentant un *Homme barbu* (fig. 180, cat. 105), vu de profil gauche, signé et daté de 1843. Ce médaillon a été acheté sur un site de vente aux enchères (INUMIS) pour la modique somme de 100 euros. Il était vendu comme portrait soit de Louis-Philippe 1er, soit de Louis Spach, dont Grass a fait un portrait en buste. Sur un autre site de ventes en ligne à Paris (MAGNIN/WEDRY), se trouve également un *Portrait féminin de profil* (fig. 180, cat. 107) en médaillon, non identifiée, signé et daté par Grass en 1840. Ce médaillon en plâtre est serti d'un joli cadre circulaire en bois vernis. Il est vendu à 300 euros. La femme est représentée par son profil droit. Ses cheveux sont délicatement attachés en chignon, avec une tresse qui part d'une mèche de cheveux du haut de la tête, passe derrière l'oreille pour rejoindre le bas du chignon. Une petite mèche se rebiffe également sur sa tempe et de belles boucles parent l'oreille visible.

Enfin, la plus grande quantité de médaillons de Grass, que nous avons pu inventorier il y a quelques années, est conservée à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. Elle n'en compte pas moins de 173 au total[1761], mais la plupart d'entre eux sont moulés en plusieurs exemplaires, jusqu'à huit ou neuf épreuves parfois, dont un qui est tiré en onze exemplaires. Nous dénombrons, en réalité, 35 figures différentes. Ils sont tous en plâtre, de qualité plus ou moins bonne. Généralement les modèles de meilleure qualité sont patinés ou recouverts de gomme laque. Ils ont pu servir de référence afin de confectionner les moules à pièces utiles à la

[1758] Ce beau médaillon, apposé sur une plaque en bois, était vendu à 450 euros.
[1759] *Cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 116.
[1760] Celui-ci était vendu pour 180 euros.
[1761] La Fondation de l'OND conserve également plusieurs médaillons en plâtre de Stienne ; deux de Kirstein ; plusieurs d'Ohmacht ; un de O. Gzamowsky ; un de Mercier (portrait d'Adolphe Nourrit) ; un de David d'Angers (portrait de Robespierre) ; un d'Antoine Bovy F. (portrait de La Chaponniere) ; deux de Paul Klein (portraits d'André Neff enfant et d'Alfred Klem), et un d'Ernest Weber.

production[1762]. En effet, pour mouler plusieurs médaillons identiques, il faut créer un moule à pièces en plâtre, en négatif, le badigeonner avec un corps gras, afin de pouvoir couler plusieurs modèles de médaillons à l'intérieur. Au bout de plusieurs coulées, les détails des figures s'effacent progressivement. C'est précisément pour cette raison qu'il existe des modèles de qualités différentes.

Parmi les portraits en médaillon conservés à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, plusieurs sont désignés par inscription de l'artiste. Nous y retrouvons par exemple son ami et écrivain breton *Émile Souvestre*, *Tullie Blum*[1763](fig. 123, cat. 52), *Anna Zerr* (fig. 124, cat. 53), *E. Gerard* (fig. 126, cat. 55), l'archéologue *Louis Batissier*, le peintre colmarien et ami de Bartholdi *G. Saltzmann* (fig. 127, cat. 56), *l'architecte Villot* (fig. 128-130, cat. 57). D'autres portraits en médaillon ont pu être identifiés, avec plus ou moins d'assurance, comme ceux de *Kirschleger* (fig. 131, cat. 58), *L'abbé Mühe* (fig. Fig. 132, cat. 59), l'avocat *Ignace Chauffour* (fig. 142-142b, cat. 69), le poète *Paul Delasalle* (fig. 109, cat. 38),le banquier *Renouard de Bussierre* (fig. 133, cat. 60), l'architecte *Gustave Klotz* (fig. 134, cat. 61), *Philippe Grass* lui-même (fig. 137, cat. 64 et autres), etc. Il en reste cependant beaucoup à identifier.

Aujourd'hui, nous ne connaissons que trois médaillons de grande taille en marbre de Grass, visibles dans des lieux publics. Il s'agit des médaillons de *Charles Albert Schillinger* (fig. 159, cat. 86) dans l'église Saint-Nicolas de Strasbourg, et d'*André Jung* (fig. 161-163, cat. 87) dans l'église Saint-Thomas, ainsi que celui d'*Ignace Grass* (fig. 115, 116, cat. 45), frère de l'artiste, posé sur un obélisque en grès, sur la tombe du défunt, au cimetière de Wolxheim.

D'autres médaillons encore figurent dans la publication d'A. Laugel. Ceux-ci semblent être pour la plupart sculptés dans l'albâtre. On y trouve un médaillon où sont représentés les *Parents de l'artiste* (fig. 168, cat. 92), deux autres seraient les portraits de *M. Joseph Grass* (fig. 165, cat. 89) et de *M. Ignace Grass* (fig. 166, cat. 90), frères de l'artiste. Ces deux médaillons les représentant le visage de ¾ ne

[1762] La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve également quelques moules à pièces de médaillons de L. Stienne, et un moule d'un médaillon de *Lafayette* par David d'Angers.
[1763] Un médaillon serait conservé au Château-Musée de Nemours, *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 108.

sont pas complètement achevés. Un troisième en albâtre, un *Portrait d'homme* non identifié, reste aussi inachevé (fig. 174, cat. 98). Ces travaux semblent être des esquisses. Quatre médaillons en plâtres sont également présentés par Laugel. L'un d'entre eux représenterait un troisième frère de l'artiste, *M. Louis Grass* (fig. 167, cat. 91). Un autre médaillon figure le *Portrait d'un inspecteur des forêts* (fig. 169, cat. 93), un troisième le profil d'un homme non identifié (fig. 173, cat. 97) et un quatrième représente visiblement le profil d'un *Jeune Grec* (172, cat. 96). À cela, vient encore s'ajouter une *tête de femme* de style antique (fig. 171, cat. 95), sculptée dans l'albâtre, dont nous avons aussi perdu la trace. Enfin, le dernier profil d'une *Tête d'homme non identifié* est modelé dans la cire (fig. 170, cat. 94). Ce qui nous indique en effet que Grass doit modeler ses médaillons dans la cire, comme David d'Angers[1764].Sur ce point, notons que selon Winckelmann les Grecs utilisent davantage la cire que la terre glaise, cette dernière ayant l'inconvénient de sécher, et, par là même, de perdre de son volume de manière inégale. Alors que « La cire n'a pas cet inconvénient. Avec elle rien ne disparaît et on peut, par un expédient, lui imprimer la structure lisse de la chair que le modelage lui donnera non sans grand-peine »[1765]. Il précise donc, que pour être le plus fidèle possible à l'art des anciens Grecs, il faut utiliser les mêmes procédés qu'eux.

Nous n'avons malheureusement plus aucune trace des portraits publiés par Laugel, si ce n'est les photographies reproduites dans son article.

À la collection des médaillons de Grass, nous pouvons encore en ajouter un en bronze avec son modèle en plâtre représentant le profil droit d'*Antoine-Honoré Fregier* (1789-1860) (fig. 175, cat. 99), ancien employé supérieur de la préfecture de la Seine[1766], conservé au musée Granet d'Aix. On signalera aussi un médaillon en bronze d'*Édouard Eissen* (1805-1875) (fig. 176, cat. 100), médecin cantonal, préfet du Bas-Rhin par intérim en 1848, après la chute de la Monarchie de Juillet. Eissen est l'un des membres fondateurs et le secrétaire de la *Société pour la*

[1764] À ce sujet, voir la publication suivante : LAUGÉE Thierry et VILLELA-PETIT Inès, *David d'Angers, les portraits du romantisme*, éd. Gourcuff Gradenigo, 2011.
[1765] WINCKELMANN Johann Joachim*, Pensées sur l'Imitation des œuvres grecque…, op. cit.*, p. 48.
[1766] GIBERT Honoré, *Musée d'Aix (Bouches-du-Rhone), première partie comprenant les Monuments Archéologiques les sculptures et les objets de curiosité*, Achille Makaire Imprimeur-éditeur, 1882, p. 307-308.

conservation des monuments historiques d'Alsace, dont Grass et Klotz sont membres. Il est aussi partisan de l'harmonie de style. Il était, par ailleurs, à l'instar de Klotz et des statuaires Friedrich et Kirstein, membre (orateur adjoint) de la Loge des Frères Réunis[1767]. Ce beau médaillon est exposé dans le petit musée de la Faculté de Médecine de Strasbourg, il est signé par Grass et daté de 1849.

Un beau médaillon en bronze de Grass, se trouve encore chez un particulier à Strasbourg. Il représente le profil droit de *Frédéric Hugueny* (1815-1896) (fig. 178, cat. 103), proche du statuaire qui avait prévu un discours pour lui rendre hommage après le service funèbre de Grass, le 14 avril en l'église Sainte-Madeleine de Strasbourg[1768]. Dans ce discours qui n'a pu être prononcé, mais qui est publié par la suite, il écrit : « Je ne peux vous entretenir un instant que de l'homme que vous avez connu. Si simple dans sa vie, si modeste malgré son rare talent, si bienveillant et si affectueux dans ses rapports avec ses amis qui ont reçu des preuves nombreuses de son attachement ; M. Grass consacrait en effet ses loisirs à rappeler les traits de la plupart d'entre eux, et il aimait à s'entourer de leur image comme d'un souvenir des années de grands projets et d'aspirations élevées, mais aussi d'illusions déçues, parce que nos rêves de grandeur dépassent presque toujours la puissance de nos facultés ». Et plus loin : « […] il ne dédaignait point de reproduire, par des bustes que vous connaissez, les traits de personnages, notables à divers titres, de notre cité ou de notre département. […]. M. Grass savait, dans ce travail difficile et quelque fois ingrat, conserver non seulement la ressemblance de ses modèles, mais imprimer à leur physionomie le signe distinctif de leur valeur intellectuelle et morale[1769] ».

Enfin, notons encore le portrait en médaillon du musicien *Philippe Hoerter*[1770], celui du peintre *Félix Haffner* (fig. 164, cat. 88), ainsi qu'un médaillon visible sur le site internet de Robert Mulberger, qui présente son « clos Ph. Grass », dédié au

[1767] *Tableau de la R. L. Symb. des frères réunis à l'Or. de Strasbourg*, I mp. de Ph.-Alb. Dannbach, 1841, p. 5, cf. https://books.google.fr/books?id=nCZBAAAAcAAJ&hl=fr&pg=PA5#v=onepage&q&f=false
[1768] RIESLING Charles, « Philippe Grass », *op., cit*., p. 734.
[1769] Recueil de documents sur Philippe Grass (1801-1876).
[1770] *Cf. Catalogue de l'exposition d'objets d'art et de curiosité relatifs à l'Alsace, exposition de la Société des Amis des Arts de Strasbourg*, mai 1893, n° 793 : « médaillon, portrait du musicien Philippe Hoerter, par Ph. Grass », cité dans GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 109.

sculpteur[1771] (fig. 177, cat. 102). Un médaillon en bronze, conservé chez un particulier, représente sans doute le profil droit du médecin, illustrateur et naturaliste *François Désiré Roulin* (1796-1874) (fig. 181, cat. 106), ami de Souvestre et probablement également de Grass. David d'Angers avait déjà fait le portrait en médaillon de Désiré Roulin en 1832[1772] (fig. 182). Enfin, deux médaillons en bronze représentent visiblement un couple, signés et datés de 1847 (fig. 183, cat. 108, 109). Ils ont été vendus aux enchères en 2021.

- Les bustes

« *Un buste est une œuvre d'une haute importance : c'est sur le visage réflecteur de l'âme que se traduisent les passions, et en quelque sorte, le poème du drame intérieur de la vie humaine*.[1773] »

Grass est l'auteur d'un grand nombre de bustes, représentant le plus souvent des personnalités alsaciennes ; des savants et scientifiques, des maires de Strasbourg et hommes politiques, des architectes, des artistes, des religieux et des intimes. Grâce à son travail, les traits de ces diverses personnalités sont passés à la postérité. Plusieurs de ces bustes sont des commandes publiques et sont coulés dans le bronze, ou façonné dans le marbre. D'autres sont restés à l'état de moulage en plâtre, mais sont néanmoins très significatifs de la qualité plastique du travail de l'artiste. Beaucoup d'entre eux sont exposés au Salon de Paris, tout au long de sa carrière artistique. Le journal *L'illustration de Bade* écrit d'ailleurs que c'est par ses bustes que Grass s'est acquis les suffrages universels des connaisseurs[1774]. Pourtant, il est plutôt rare de trouver des critiques de ceux-ci dans la revue *L'Artiste*. L'homme de lettres, Arsène Houssaye, y fait toutefois allusion dans l'une des ses descriptions en 1845 : « MM. Grass, Legendre Heral, Meunier, Oudiné, Auvray, Danton, Etex, Gayrard, Pradier, Loyson, ont exposé des bustes

[1771] Ce médaillon est passé pour un autoportrait de l'artiste, mais il s'agit d'une erreur.
[1772] *Cf.* JOUIN Henri, *David d'Angers*…, Volume I, *op. cit.,* p. 200.
[1773] DAVID D'ANGERS, *Roland et ses ouvrages*, éd. Pagnerre, Paris, 1847, p. 27.
[1774] *L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique de la Forêt-Noire et de la vallée du Rhin*, n°3, deuxième année, 7 juin 1859, p. 22.

où çà et là le talent de l'artiste fait pardonner à la triste réalité et à la pauvreté du costume »[1775].

Grass réalise souvent ses bustes plus grands que nature. Il veut probablement souligner ainsi le caractère particulier de la personne qu'il représente, à la manière de David qui utilise ce procédé pour faire ressortir le génie des grands hommes qu'il modèle. Pour David en effet : « Il faut que le buste soit plus grand que la nature pour rendre l'expression que l'on ressent en voyant un grand homme. Comment rendre son animation sublime, sans l'illusion des traits vus en grandiose. C'est cette âme, cette passion du génie qui fait que, quand ces hommes parlent, leurs traits s'agrandissent, la tête nous parait colossale. En faisant comme nature, ils paraissent plus petits qu'elle et on a l'air de vouloir rapetisser la nature. »[1776]
Même si Grass ne se focalise pas particulièrement sur les « grands hommes » de son temps[1777], il doit s'intéresser aux singularités de chaque individualité qu'il représente dans le marbre ou la terre. En faisant les bustes plus grands que nature, les formes et les traits qui modèlent le visage sont accentués. Cela permet de mieux saisir l'empreinte intérieure sur l'extérieur, c'est-à-dire de l'âme sur le corps qu'elle modèle. En fait plusieurs bustes plus petits que nature nous sont également parvenus, mais il en existe généralement une deuxième épreuve plus grande que nature. Il est donc vraisemblable que Grass réalise d'abord un premier modèle plus petite, avant de passer au second plus officiel, aux dimensions plus imposantes.

Les bustes de notre statuaire, comme les médaillons, sont d'une qualité plastique et technique irréprochable. Les chevelures sont très bien ciselées, les mèches admirablement mouvementées et les surfaces bien finies. Dans les expressions on retrouve presque toujours un air grave et sérieux, laissant présumer que le statuaire doit être lui-même éminemment sérieux. Les sourcils épais sont en effet légèrement froncés, avec une tension sur le front au dessus des yeux et un léger pincement sur les côtés du nez. Ce point commun entre ses portraits laisse

[1775] *L'Artiste*, 1845, IV, p. 4.
[1776] Cité dans LAUGÉE Thierry et VILLELA-PETIT Inès, *David d'Angers, les portraits du romantisme*, *op. cit.*, p. 37, note. 3.
[1777] En effet, Grass ne représente pas les grands hommes européens, mais les personnalités de sa région natale.

supposer que l'artiste cherche à exprimer l'universel dans le particulier, à trouver l'unité dans la variété. Ces bustes sont le plus souvent taillés en Hermès et suivent des canons classiques, sans être dénués de réalisme, qu'ils soient réalisés *ad vivum* ou *posthume*. Grass a su incorporer du mouvement de manière constante à ses bustes ; les têtes sont toujours légèrement tournées dans un sens ou dans l'autre, et, ou penchées en avant ou en arrière.

Grâce aux nombreux bustes qu'il modèle, dans lesquels « il sut reproduire tout à la fois la ressemblance physique et l'expression morale de ses modèles »[1778], nous avons encore un témoin des visages de nombreuses personnalités de son temps, principalement alsaciennes. Parmi elles, nous comptons le malheureux maire *Küss* (fig. 219-222, cat. 124), le maire *Schützenberger* (fig.203, cat. 116), le botaniste *Kirschleger* (fig. 270-276, cat. 146), le naturaliste *Schimper* (fig. 261-264, cat. 144), *l'abbé Mühe* (fig. 190-192, cat. 112), le *Pape Pie IX*, le mécène *Louis Apffel* (fig. 231, 232, fig. 131), *Louis Spach* (fig. 198-201, cat. 114), *Victor Stœber*[1779] (fig. 245-248, cat. 137), *Gabriel Tourdes* ? (fig. 226, 227, cat. 128), l'archiprêtre *Charles Spitz* (fig. 193, 194, cat. 113), la violoncelliste *Milanollo*[1780], *Ratisbonne* (fig. 216, 217, cat. 123), *Humann* (fig. 225, cat. 127), *Schwilgué* (fig. 185-189, cat. 111), *Octavie Klotz* (cat. 110), *Renouard de Bussierre*[1781] (cat. 157), *Génin*[1782] (cat. 151), *Souvestre* (fig. 208-212, cat. 120, 121), *Saint-Germain* (fig. 213-215, cat. 122), *Stoltz* (fig. 252-254b, cat. 141), *Kœberlé*[1783] (cat. 156), *Forget* (fig. 239-

[1778] *Revue d'Alsace*, « l'Alsace Artistique », 1884, p. 348.
[1779] *Ibid.*
[1780] *Ibid*, et *Recueil, Catalogues d'exposition/Société des Amis des Arts de Strasbourg*, éd. Silbermann, Strasbourg, 1837-1870, p. 20. Il s'agit de la virtuose Teresa Milanollo (1827-1904), mariée avec un capitaine du génie d'origine alsacienne, Joseph Charles Parmentier (1821-1910), rencontrée probablement à Strasbourg lors d'un concert en 1851. La Jeune Amélie Weiler, éprise de Grass, raconte avoir entendu Milanollo en janvier 1851. Faute d'avoir retrouvé le médaillon réalisé par Grass, nous retranscrivons la description de la violoniste laissée par Weiler : « C'est une petite personne maigre, pâle, aux yeux expressifs, aux cheveux d'un noir de jais, d'un brillant extraordinaire, véritable chevelure italienne. […] », *cf*. WEILER Amélie, *op. cit*., p. 290.
[1781] *Revue d'Alsace,* « l'Alsace Artistique », 1884, p. 348.
[1782] *Ibid.* Il s'agitde Charles Génin (1803-1856), journaliste et romaniste français. Il est professeur à la Faculté des Lettres de Strasbourg en 1848. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé ou identifié son buste à ce jour.
[1783] *Ibid*. Eugène Koeberlé (1828 à Sélestat-1915 à Strasbourg) était un chirurgien et humaniste alsacien. Il s'intéresse également à l'archéologie, et étudie le mur païen et le Mont Sainte-Odile. Un buste de Koeberlé, sculpté en 1914 par Antoine Bourdelle, se trouve dans la salle du Conseil de la Faculté de médecine de Strasbourg. En 1908, Jean-Désiré Ringel d'Illzach grave sa plaque commémorative. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé à ce jour le portrait en buste de Koeberlé par Grass.

242, cat. 135), *Schattenmann*[1784] (cat. 152), le médecin *Schützenberger* (fig.265-269, cat. 145), l'ingénieur *Eugène Rolland* (fig. 228-230, cat. 130), le statuaire *Ohmacht* (fig. 223, cat. 125), *Goldenberg* (fig. 249-251, cat. 138), *Jean-Frédéric Bruch* (fig. 280-283, cat. 148) , le père de l'artiste *Louis Grass* (fig. 286, cat. 153), et sa mère *Catherine Schoch-Grass* (fig. 287, cat. 154), *Mme Simonis* (fig.255-258, cat. 142), *Grandidier* (cat. 118), *Coze*[1785] (cat. 129), *Hergott*[1786] (fig. 242-244, cat. 136), *Villars* (fig. 233-235, cat. 132), *Charles Robert* (fig.202, cat. 115), *Gerhardt* (fig. 236, 237, cat. 133), *Vernes de Luze* (cat. 126), *Lassus* (cat. 117), le *général Reibel* (cat. 140), l'avocat *Chauffour*[1787] (cat. 158), *Haffner*[1788], un *Autoportrait* (fig. 204-207, cat. 119), un buste de *Femme non identifiée* (fig. 259,260, cat. 143), et un petit buste d'*Homme non identifié* (fig. 288, cat. 159). Nous n'avons toutefois pas pu les retrouver tous. Et il en existe certainement d'autres encore, dont nous avons perdu la trace ou la mention.

Concernant les quelques bustes de femmes qu'il réalise, il ne nous en reste malheureusement que deux à ce jour, dont un qui n'est pas identifié. Nous savons pourtant qu'il en a réalisé plusieurs, car certains sont présentés au Salon. En effet, au Salon de 1838, il expose un buste en marbre, un autre en plâtre et une statuette en bronze de femme[1789], au sujet desquels le *Journal des Beaux-Arts* note : « deux bustes de dames, par M. Grass, sont exécutés avec talent ; l'on y retrouve cette expression de physionomie qui annonce la ressemblance et la fidèle reproduction de la nature »[1790]. Au Salon de 1844, il présente également un buste en plâtre d'une demoiselle[1791].

[1784] *Ibid*. Charles Henri Schattenmann (1785-1869) est un industriel de la chimie, un agronome et homme politique alsacien. Il était également le directeur de l'administration des mines de Bouxwiller. Nous n'avons pas retrouvé son buste à ce jour.

[1785] BNUS, « Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873 », dans *Recueille de pièces sur Philippe Grass*, et dans *Revue d'Alsace,* « l'Alsace Artistique », 1884, p. 348.

[1786] RIESLING Charles, « Philippe Grass »..., p. 730, et BNUS, « Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873 », dans *Recueille de pièces sur Philippe Grass*, et LAUGEL Anselme, p. 7, et *Revue d'Alsace,* « l'Alsace Artistique », 1884, p. 348.

[1787] « Chronique artistique de Strasbourg » , dans Documents Philippe Grass… Il s'agit d'Ignace Chauffour (1808-1879), originaire de Colmar, il fut député du Haut-Rhin en 1848.

[1788] D'après LAUGEL Anselme, *op. cit.,* p. 7.

[1789] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1838, p. 210.

[1790] *Journal des Beaux-Arts*, 1838, p. 203. *Cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 21.

[1791] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Royal*..., Salon, Paris, 1844, p. 273-274.

Notre statuaire réalise d'autres bustes que ceux que nous avons mentionnés, qu'il présente tout au long de sa carrière aux Salons de Paris, mais ceux-ci malheureusement ne sont souvent pas clairement identifiés sur les registres des Salons (*Cf. infra*, Volume II, Œuvres de Grass acceptées ou refusées aux Salons de 1831 à 1876). Actuellement nous sommes en mesure d'en dénombrer au moins quarante-six, auxquels il faudrait encore ajouter le nombre de ceux figurant dans les registres des expositions du Salon sans dénomination précise.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu, Grass veut faire ressortir le Beau des personnes qu'il portraitise, les impuretés et les accidents étant, dans ce sens, des obstacles à une bonne perception de l'essentiel - cet essentiel, que l'âme, pense-t-on à cette époque, imprime sur les expressions du visage, mais aussi sur la formation osseuse du crâne et de la tête en général. Il semble avoir, à l'instar de David d'Angers, une forme d'aversion pour le vérisme, les accidents et les particularités. Pour cette raison, les rides dans ses portraits sont très peu marquées, voire inexistantes. David d'Angers qui estime que la sculpture, et le buste *a fortiori*, doit être comme « l'empreinte d'une vie », restituée par l'artiste grâce à son « âme impressionnable »[1792], et qui cherche à représenter l'exaltation morale des hommes de génie, répugne effectivement à l'excès de particularité : « Dans les bustes de certains statuaires, tous les petits plis de la peau sont marqués avec autant d'importance que les grandes divisions des plans qui seules font le grandiose dans la statuaire. Ainsi tous ces petits plis se confondent avec les sourcils, la prunelle, les cheveux. En peinture, au moins, la couleur de chaque objet distingue et empêche qu'ils ne se confondent. Cette sculpture me rappelle ces têtes de sauvages que les navigateurs ont fait dessécher et dont il ne reste plus que la peau ridée, encore les cheveux et les sourcils ont une couleur qui les différencie. Ce ne sont pas les plis de la peau qui indiquent le génie et qui le particularisent. Ils sont la suite de l'appauvrissement de l'être. Les grands plans sont l'expression de la nature.[1793] ». De même, les visages que Grass sculpte sont idéalisés, tout en étant très ressemblants. Il efface les marques du temps sur ses modèles, où peu de "défauts" sont effectivement visibles. En somme, il rejette les

[1792] *Cf.* DIDI-HUBERMANN Georges, *La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Editions de Minuit, Paris, 2008, p. 133.
[1793] David d'ANGERS, 1828-1855, II, p. 131. Cité dans DIDI-HUBERMANN Georges, *La ressemblance par contact…, op. cit.,* p. 134-135.

accidents de la vie, sans pour autant se détourner du particulier inscrit dans le général. L'un de ses bustes qui témoigne peut-être le mieux de cet état de fait, est celui du *Dr Schutzenberger*, sur lequel il atténue l'infirmité de son modèle, en cherchant à faire ressortir la noblesse dans les traits et l'expression de son modèle.

« Grass a fait de nombreux bustes, écrit Gustave Fischbach, qui se distinguent tous par l'expression, le sentiment et la vérité, et sur lesquels l'artiste a non seulement fixé la ressemblance, mais imprimé aussi comme un reflet de l'âme et de la vie morale de ses modèles »[1794].Pour mieux saisir encore la pratique et la volonté artistique de notre statuaire, et sa recherche du beau influencée par des idées néoplatoniciennes, laissons parler David d'Angers, qui, contrairement à Philippe Grass, exprime ses idées sur le papier : « La beauté est toujours la compagne de l'élévation des sentiments. Cela est motivé par l'espèce de culte réservé dès l'enfance aux être favorisés de beauté. Il y a dans les êtres laids un découragement qui devient hostilité contre le genre humain. Les êtres dont le moral sait se mettre au-dessus de ce découragement deviennent des Socrate, des Ésope. C'est l'héroïsme. Alors il s'opère une réaction d'admiration, qui est d'autant plus forte qu'ils ont eu davantage à lutter contre les préventions humaines »[1795]. Et d'ajouter : « Il y a deux statuaires dans l'homme, qui établissent une lutte terrible quand l'être sort de l'adolescence. Si c'est l'âme qui l'emporte, elle sculpte une physionomie noble et élevée, pleine d'enthousiasme. Si, au contraire, c'est la partie charnelle, elle sculpte un masque hideux et des formes corporelles en harmonie. Il se plaît à accentuer et à enlaidir le plus possible son œuvre. Il semblerait que c'est la punition que la nature inflige à la boue humaine[1796] ».

En revanche, bien que Grass modèle certains de ses portraits *posthumes* en s'inspirant de dessins ou de gravures, nous ne savons pas comment il procède pour les portraits pris sur le vif. Les modèles doivent-ils prendre la pose sans bouger, en respectant une position imposée par l'artiste, ou peuvent-ils rester dans une action restreinte, significative de leur fonction ou de leur particularité

[1794] FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit.,* p. 19-20.
[1795] Cité dans MC WILLIAM Neil, « David d'Angers. La socialisation de l'exemplarité », dans *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, Mc WILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine, RAMOS Julie (dir.), Presse Universitaire de Rennes, 2014, p. 105.
[1796] Cité dans *ibid.*

"géniale" ? Nous savons à propos de David d'Angers qu'il souhaite que ses modèles restent en action pendant qu'il fait leur portrait : « Je fais le buste de Chateaubriand, dit-il. Il dicte à son secrétaire. Ainsi, je vois l'extérieur et l'intérieur, le physique animé par le moral. Quand une pièce d'or paraît douteuse, on la fait résonner ; le son qui en sort est un son moral[1797] ». Légitimant sa pratique, il remarque encore que quand les hommes « parlent, leurs traits s'agrandissent[1798] ».

En d'autres termes, Grass tente de faire apparaître l'expression intérieure (morale) à l'extérieur (le visage), marquant les visages de traits et d'expressions liés à une pensée acharnée qui seule peut être productive. En effet, comme nous l'avons observé de façon répétée, les bustes de ce dernier sont fortement caractérisés par un regard grave et sérieux. Ils ont presque toujours un certain froncement de sourcils avec une légère tension au centre du visage, comme si l'artiste voulait situer la concentration de la pensée entre les deux yeux. Grass voit-il effectivement le siège de la pensée à cet endroit précis ? Quoi qu'il en soit, cela exprime bien que la pensée est un effort de concentration qui peut se lire dans l'expression d'un visage. En cela, notre artiste rejoint Herder, pour qui « la région de notre visage où se rejoignent les sourcils, le nez et les yeux est celle où l'âme *fait signe,* autrement dit, celle de la *volonté* et de la *vie pratique* »[1799] ; et qui estime qu'« entre les sourcils, l'âme et le front se rejoignent en un point »[1800]. C'est précisément ce point de rencontre que notre statuaire semble vouloir signifier sur ses portraits. Cette caractéristique de presque tous ses portraits lui permet de constituer une unité dans la variété de ses modèles, sachant que « c'est à la pensée, nous dit Victor Cousin, non à la sensation qu'il faut rapporter l'idée de l'unité, […] »[1801].

[1797] BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts…, op. cit.*, p. 158.
[1798] Cité dans LE NOUËNE Patrick, « Portraits sculptés par Pierre-Jean David d'Angers », dans *David d'Angers portraitiste*…, *op. cit.,* p. 17.
[1799] HERDER Johann Gottfried, *La Plastique*, traduction et commentaire de Pierre Pénisson, préface de Jacqueline Lichtenstein, ed. Cerf, 2010, p. 79.
[1800] *Ibid.,* p. 106.
[1801] *Cf.* COUSIN Victor, *Cours de l'histoire de la philosophie, introduction à l'histoire de la philosophie,* Paris, Pichon et Didier, 1828, p. 326. Cité dans REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle. Pierre Leroux contre Victor Cousin*, *op. cit.,* p. 93-94.

D'autre part, nous constatons que sur ses portraits en buste, Grass fait généralement les yeux orientés vers le haut, suggérant la pupille par des petits méplats au dessus de l'œil, exprimant de la sorte un regard qui est au centre de l'expression du visage dont les traits ne semblent être qu'un reflet de ce « miroir de l'âme ». Car l'élément du visage qui exprime le mieux le caractère et l'individualité, comme l'écrit le sculpteur Robert Heitz[1802], ce sont les yeux.

Le philosophe Hegel relève justement que l'empreinte spirituelle de l'homme se situe dans le front qui exprime le rôle *théorique* et intellectuel. Le front différencie l'apparence de l'homme de celle de l'animal chez lequel les autres parties du visage sont plus importantes. Pour lui, « Le visage humain a [...] un autre centre où se manifeste le rapport de l'âme, de l'esprit, avec les choses. C'est le front, siège de la réflexion, ce sont les yeux, situés au-dessous et où se reflète l'âme entière, enfin les traits environnants. Au front, en effet, sont attachées la pensée, la réflexion de l'esprit dont l'*intérieur* se révèle plus clairement et se concentre dans les yeux. Lorsque le front s'avance, tandis que la bouche et les mâchoires se retirent, la figure humaine prend le caractère *spirituel.*[1803] »

Même si les bustes de Grass sont variés et individualisés, ils ont tous néanmoins comme point commun une similarité dans l'expression. Le statuaire recherche, selon toute apparence, l'unité dans la variété à travers son art. Il a donc certainement suivi un débat scientifique de 1830, la *Querelle des analogues*, entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire. Dans ce débat la conception de l'unité par les analogies de Saint-Hilaire[1804] a pu influencer Grass, tant il nous semble que l'art de Grass, comme celui de David, rejoint ce principe d'analogie qui permettrait de relier les formes et les caractères[1805]. Il s'agit d'un principe, écrit Laurent Baridon, « qui unit toutes les créations naturelles et humaines dans une harmonie générale »[1806]. On retrouve cette unité analogique dans nombre de ses portraits.

[1802] HEITZ Robert, « Le sculpteur René Hetzel », in *Artistes d'Alsace I, Les Portraits*, éd. Les dernières nouvelles de Strasbourg, 1946, p. 7.
[1803] HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, textes choisis, éd. Puf, 2007, p. 47.
[1804] *Cf. ibid..,* p. 163.
[1805] BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts…, op. cit.*, p. 161.
[1806] *Ibid*.

Le statuaire Ohmacht, maître de Grass, réalise aussi beaucoup de portraits de personnalités qu'il rencontre, soit en buste, soit en médaillon. Ohmacht est très fortement imprégné de l'Antique, son idéal est dans la statuaire grecque. C'est dans ce milieu que Grass commence sa formation artistique et se fait une première conception esthétique de son art. Bien qu'on ressente parfaitement ce goût de l'Antique chez Grass, Fischbach nous indique qu'il n'est pas exclusif : « Ohmacht lui avait communiqué le goût de l'antique ; mais Grass voulut remonter à la source de l'art, c'est-à-dire à la nature elle-même. Il profita des ressources que lui offrait Paris pour faire de l'anatomie et copier des modèles vivants ; et l'inspiration personnelle, les souvenirs de l'antique se guidaient ainsi, sous sa main, par la science, par la notion exacte de la structure de l'homme. De là, ce caractère de vérité qui devait apparaître dans ses œuvres, sans jamais leur ôter le caractère idéal qui, dans la pensée de Grass, était inséparable de toute création »[1807].

Afin de mieux comprendre l'art de Grass, attardons-nous sur le style du maître qui l'a formé et nécessairement influencé. On trouve des éléments d'analyse du travail d'Ohmacht dans le *Recueil de pièces sur Ohmacht, Statuaire* : « Ohmacht se plaisait beaucoup à étudier la face humaine, et à en saisir les signes caractéristiques. Il aimait à revêtir ses portraits de la forme antique, et à idéaliser, sans toutefois nuire à la ressemblance, il aimait à représenter l'homme ce qu'il devait être dans ses meilleurs moments, et c'est ainsi qu'il parvint à écarter tout ce qu'il avait de trop matériel et d'ignoble dans la figure qui venait poser devant lui... »[1808].

Quant à David d'Angers, plus critique au sujet des œuvres d'Ohmacht, il donne en 1929 l'appréciation suivante[1809]: « Il a dans ses ouvrages, une homogénéité de candeur, de simplicité et de douceur vraiment remarquable. On sent souvent qu'il a été trop sous l'influence des anciens Grecs, ce qui a quelquefois paralysé ce sentiment si fin, si tendre et si naïf dont la nature l'avait doué. J'ai vu des bustes de lui, bien sentis comme naïveté de la nature ; mais on dirait qu'il n'ose pas sortir de l'épiderme de la vie ; il n'ose pas accentuer la vie. Tous ses ouvrages ont cette

[1807] FISCHBACH Gustave*, Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit.*, p. 11.
[1808] BNUS., M.274.87, *Recueil de pièces sur Ohmacht, Statuaire. Dimanche 13 mai, 1834-1838*, p. 6.
[1809] David d'Angers passa par Strasbourg alors qu'il se rendait à Weimar pour rencontrer Goethe, et transcrire ses traits dans la glaise, laissant à la postérité un buste puissant du poète allemand. C'est lors de ce voyage en 1829 qu'il rencontra Ohmacht.

touche de timidité qui, au reste, est l'expression du caractère de cet homme, et qui fait qu'il paraît si froid au premier abord. Son buste de Klopstock est bien fidèle, mais c'est Klopstock moins son âme[1810] ».

David reconnaît pourtant qu'Ohmacht est un grand artiste, il le qualifie de Corrège des statuaires. Mais il poursuit sa critique : « Les bustes d'Ohmacht sont très nature, mais les formes ne sont pas assez accentuées ; tous les muscles sont trop aplatis. Le buste de Klopstock[1811] est dans ce système : c'est comme quand le soleil se couche, les objets de nature s'éteignent. De même l'âme s'émancipe, les traits s'effacent dans les êtres ordinaires, mais il n'en est pas ainsi des grands hommes »[1812].

David, de passage à Strasbourg en 1834, après la mort d'Ohmacht, qualifie à nouveau son œuvre de trop effacée, et lui reproche de ne pas avoir accentué suffisamment les volumes et de ne pas avoir su se détacher de la sculpture antique : « Un bien grand malheur pour le talent d'Ohmacht, c'est qu'il ait été toute sa vie trop sous l'influence de Grecs ; il portait leur chaîne avec trop de servilité ; c'est ce qui paralysé son effort. On voit qu'il est gêné à tout instant : il n'ose pas hasarder une expression si elle n'est pas dans l'antique ; les draperies sont sans souplesse ; la vie des membres n'y est pas, parce qu'il n'ose pas livrer à la fougue de la nature ; il n'ose pas accentuer une forme, de peur de parler trop haut »[1813].

Ces critiques du premier maître de Grass nous éclairent sur la manière de travailler de ce dernier, et nous permettent de voir dans quelle mesure il se détache de son influence. L'art du portrait en buste, par notre statuaire, comme pour les médaillons, peut justement être compris comme une conciliation entre celui d'Ohmacht et celui de David qui l'influence vraisemblablement. L'influence d'Ohmacht l'empêche toutefois d'accentuer les traits, ou, pour reprendre les termes de David d'Angers, les grandes lignes révélatrices du caractère moral : « Le statuaire doit tracer à grands traits le caractère moral du sujet qu'il est appelé à

[1810] *Souvenir de David d'Angers sur ses contemporains*, extraits de ses *Carnets de Notes* autographes par le docteur Léon cerf, éd. La Renaissance du livre, 78, Boulevard Saint-Michel, 78 – Paris, p. 47

[1811] Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), poète allemand, un des précurseurs du mouvement littéraire allemand *Sturm und Drang* (Tempête et Elan), s'était lié d'amitié avec L. Ohmacht, qui réalisa plusieurs bustes à son effigie.

[1812] *Souvenir de David d'Angers sur ses contemporains*, *op. cit*., p. 48.

[1813] *Ibid*., p. 88-89.

représenter. Il doit accentuer énergiquement les lignes et les traits qui de loin fassent comprendre l'impression qu'il a voulu produire. En outrant même les grands traits, il arrive à la vie morale. Il n'a pas moulé la nature. Il a profondément senti ce qu'elle est dans ses grandes excitations morales[1814] ». David pense ainsi que « la nature sculpte d'une manière accentuée les traits des hommes qui sont appelés à faire de grandes choses. Il semble qu'ils soient destinés à être élevés sur un piédestal bien haut, pour être vu de loin et par plus de monde[1815] ».

Les sculptures d'Ohmacht, sont quant à elle pleinement imprégnées des théories de Winckelmann. Ce sont ces théories qu'il transmet à Grass, auxquelles ce dernier reste assez fidèle dans ses créations qui dégagent une douceur et une délicatesse évidentes. Les productions de Grass sont en effet pleines de sentiments et de mélancolie ; mais cela n'est probablement pas dû seulement à l'influence de son ancien maître, mais aussi sans doute à son caractère et son tempérament qui transparaissent au travers de ses créations.

Néanmoins, Grass sait s'inspirer d'autres artistes contemporains et pratiquer un art plus « moderne » et plus puissant. Néanmoins, même si ses œuvres sont un peu plus vigoureuses et moins « affadies » que celles d'Ohmacht, divers auteurs s'accordent à dire qu'il a de grandes difficultés à sortir de la matière des créations dégageant de la force et de la fermeté, à part, peut-être, sa statue de *Kléber*, comme le fait remarquer Laugel[1816]. Force est de reconnaître que ses productions sont calmes et paisibles, pleines de sentiments, avec de légers mouvements laissant paraître l'empreinte d'une force vitale.

Grass est comparé par certains à Poussin, à Phidias et à Raphaël. Le docteur Coze, dont il fait un buste[1817], écrit : « ... vos œuvres où il y a tant de pureté, d'élévation et de sentiment, ... ces belles figures raphaéliques, qui ne sont qu'à vous ... »[1818]. En fait ces comparaisons fort élogieuses ne font que confirmer le caractère

[1814] DAVID D'ANGER, *Carnet*, vol. II, 1958, p. 51. (Carnet 34, 1839), Cité dans MC WILLIAM Neil, « David d'Angers. La socialisation de l'exemplarité », *op. cit.*, p. 103.
[1815] *Ibid,* vol. I, p. 91.
[1816] *Cf.* LAUGEL Anselme, *Philippe Grass..., op. cit.*, p. 8.
[1817] Ce buste n'a malheureusement pas été retrouvé à ce jour.
[1818] RIESLING Charles, « Philippe Grass… », *op. cit.,* p. 726, repris dans FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié : Philippe Grass(1801-1876) », *op. cit*., p. 169.

sentimental de ses œuvres. Ce n'est pas la puissance qui en ressort, mais un calme apparent, une certaine douceur spirituelle.

En tout état de cause, nous pouvons dire de Grass qu'il recherche le beau idéal plus que le vérisme des visages dans ses bustes. Il reste donc imprégné de la philosophie de Winckelmann, affirmant : « la loi qui dicte d'embellir les personnes tout en les faisant ressemblantes demeurait la loi suprême à laquelle les artistes grecs se plièrent[1819] ». À ses yeux, pour arriver à la « connaissance parfaite », l'étude de la statuaire grecque est plus utile que l'étude de la nature, les Grecs cherchant le beau universel et ses représentations idéales. Il précise : « La beauté sensible offrait à l'artiste la belle nature ; la beauté idéale, des traits sublimes. Il puisait l'humain dans la première, le divin dans la seconde[1820] ». Grass veut justement atteindre un équilibre entre le Beau idéal, inspiré des Antiques, et le beau sensible puisé dans la nature. C'est précisément cet équilibre, l'union de l'idéal et du naturel[1821], que Victor Cousin attribue au génie artistique[1822]. L'attachement de Grass au spiritualisme français, qui le place dans le « juste milieu », trouve son sens dans cette phrase et explique certainement sa position entre les deux pôles que représentent David et Ohmacht. Notre statuaire se situe donc entre la douceur candide des portraits d'Ohmacht, qui privilégie l'idéal antique par rapport au naturel, et David d'Angers, qui privilégie le naturel, en prenant soin de l'accentuer pour faire apparaître le caractère moral et supérieur de ses modèles d'exception sur la face humaine. Grass choisit une voie médiane, cherchant à produire la synthèse de l'idéal et du naturel, en somme du corps et de l'esprit.

Enfin, nous pourrions parler à propos des portraits de Grass de « plutarquisme alsacien », au sens où ils manifestent le goût de la commémoration des grands hommes alsaciens. De ce point de vue, Grass ne se détache pas du courant de pensée développé au XVIII[e], notamment sous l'impulsion du comte d'Angiviller,

[1819] WINCKELMANN Johann Joachim*, Pensées sur l'Imitation des œuvres grecques…, op. cit.*, p. 23.
[1820] *Ibid*., p. 24.
[1821] COUSIN Victor, *Du Vrai du Beau & du Bien*, *op. cit*., p. 176-177.
[1822] Pour les romantiques, dit Claude Millet, « la génialité » est généralement « un dépassement synthétique » des « rapports d'opposition » entre « l'écrit et l'oral, la bourgeoisie et le peuple, l'individu et le collectif », *cf.* MILLET Claude, *Le légendaire au XIXe siècle, op. cit*., p. 97.

et marqué par la pratique de Pajou et Houdon, mais dont David demeure néanmoins le plus grand représentant au XIX^{e} siècle.

En faisant nos recherches sur les bustes de Grass, nous avons constaté que peu des personnages représentées sont encore connues du public et des spécialistes, sauf peut-être ceux qui sont visibles dans des lieux publics à Strasbourg (*Dr Schützenberger*, *Bruch*, *Schwilgué*, *Schimper* et *Kirschleger*). Des mentions des bustes principaux apparaissent pourtant dans des notices sur Grass, mais sans reproductions photographiques. Il existe encore un nombre assez important de bustes de Grass qui sommeillent dans des réserves de musée, dont certains n'avaient pas été identifiés, mais aussi dans des salles ou les caves de diverses institutions. D'autres encore sont relégués dans des gypsothèques ou abrités chez des particuliers collectionneurs. Il s'est avéré lors de nos recherches, que beaucoup d'entre eux étaient oubliés, ni inventoriés ni attribués, car ils ne comportent pas de signature et plus aucune mention de leurs emplacements ; enfin certains n'étaient pas identifiés. Nous avons donc largement poursuivi le travail entrepris par Laurent Gilbert, dans la perspective d'augmenter le nombre de bustes de Grass connus, en plâtre et en marbre, d'apporter de nouvelles précisions à leur sujet et d'identifier dans la mesure du possible ceux qui ne l'étaient pas encore. Ce travail de longue haleine a été assez fructueux, même s'il reste quelques rares bustes que nous n'avons pas retrouvés (*Vernes de Luze*, *Lassus*, *Hoerter*, *Koeberlé, Rozier Coze…*).

L'étude des portraits en buste de Grass, nous permet de constater qu'il poursuit le principe d'une synthèse entre l'idéal et le naturel, entre le classicisme et réalisme, entre l'apparence physique et la valeur morale. « La beauté morale est le fond de toute vraie beauté »[1823], écrit Victor Cousin, avant d'ajouter : « Établissons bien la fin de l'art : elle est là précisément où est sa puissance. La fin de l'art est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique »[1824].
Autrement dit, Grass restitue « la ressemblance physique et l'expression morale de ses modèles » ; dans l'union de la forme et la pensée à la manière de Victor

[1823] COUSIN Victor, *Du Vrai du Beau & du Bien*, *op. cit*., p. 176.
[1824] *Ibid*.

Cousin[1825]. Ce constat renforce l'idée que Grass est un sculpteur spiritualiste, exprimant dans ses œuvres une « pensée gracieuse ou grave, mais toujours morale et élevée »[1826].

[1825] *Ibid*., p. 176-177.
[1826] *Cf*. Catalogue d'exposition : *The Romantics to Rodin…*, *op. cit*., p. 368, cité dans FUCHS Monique, *op. cit*., p. 169.

V. La sculpture religieuse

« Coincidentia oppositorum[1827] *»*

Comme nous l'avons vu, Grass se situe dans une lignée de sculpteurs néo-classiques ; mais, même si la sculpture *a priori* se prête mieux aux formes de la beauté antique qu'aux envolées lyrique des romantiques, on ressent chez lui l'influence du courant romantique.
Cependant, dès lors qu'il commence à travailler pour la cathédrale, il se doit d'orienter son regard vers l'art gothique, ainsi que vers les thèmes du Moyen Âge. Alors, sans abandonner les thèmes mythologiques pour ses créations personnelles, il crée des œuvres d'inspiration chrétienne. Il lui faut donc enrichir sa connaissance des mythes gréco-romains et des écrits littéraires de son époque par une culture biblique. Ces deux derniers domaines permettent au sculpteur de réaliser des œuvres qui témoignent de façon éloquente de l'influence du romantisme sur son travail.

En effet parmi ses créations de la maturité, Grass imagine des œuvres chrétiennes, sans lien avec la cathédrale. Pour témoins, prenons une magnifique *Pietà* en plâtre, un *Buste de Christ* en marbre, ainsi que plusieurs plâtres, comme un *Christ en Croix*, une statue représentant *L'Arrestation du Christ*, des bas-reliefs, des sculptures taillées dans le grès, ainsi que deux petites maquettes en terre cuite. Nous pouvons affirmer, de manière générale, que ses réalisations à caractère chrétien dégagent de la bonté et de la beauté, de la douceur et de la mesure.

Quelques-uns de ses travaux que nous allons aborder à présent ne sont ni signés ni datés. Mais leurs contours et leurs formes ne laissent aucune place au doute : il s'agit de créations du même artiste.

Trois de ces œuvres représentent des étapes fondamentales de la vie du Christ, *L'Arrestation du Christ* (ou *Ecce Homo ?*), la *Crucifixion* et *La Descente de Croix,* dernier moment de la vie terrestre du Christ, avant la mise au tombeau ; le Christ est aussi sculpté en *Salvator Mundi*,beau buste en marbre blanc.

[1827] CUES Nicolas de, *La Docte Ignorance*, 1440.

Auparavant nous nous attacherons à deux œuvres considérables de Grass, une *Mater Dolorosa* et un *Ange* taillés dans le grès.
Il nous semble que la plupart de ces œuvres à caractère chrétien le rapproche probablement davantage des spiritualistes du XIX[e] siècle que de la religion catholique, dont il ne semble pas être particulièrement proche, même s'il réalise les portraits en buste de diverses personnalités religieuses en lien avec la cathédrale (l'abbé Mühe, l'archiprêtre Spitz…).

1. Vierge Douloureuse (1870) – Mater Dolorosa

Grass sculpte une très belle *Vierge Douloureuse* (fig. 188) dont il fait don à la chapelle Saint-Armuth de son village natal à Wolxheim. La statue y est visiblement posée en 1870, soit une petite dizaine d'années après la reconstruction de la chapelle[1828]. Cette très jolie figure est oubliée par la majorité des auteurs, néanmoins une première mention à son sujet apparaît chez Fischbach[1829], suivie d'une petite description par Riesling[1830] et par Anselme Laugel[1831] et d'une plus importante par Félix Carré de Malberg[1832]. Ces deux derniers l'accompagnent d'une vieille photographie, reprise par Laurent Gilbert dans son mémoire[1833]. Pourtant, cette statue est encore située à sa place d'origine, enfoncée dans une niche du pignon au-dessus de la porte d'entrée de la chapelle. Cette Vierge est façonnée dans du grès bigarré bien conservé, grâce à la niche qui la protège des intempéries. Sur son socle, avec des jumelles nous apercevons : « DON DE P. GRASS STATRE 1866 ».

Cette *Vierge* pleine de tendresse penche vers le bas sa tête recouverte d'une capuche, elle a les yeux clos. Son expression est grave et évoque bien la douleur

[1828] *Almanach Sainte Odile*, 1987, p. 107. Mentionné dans GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 101.
[1829] Fischbach l'évoque aussi très rapidement à la fin de sa typographie, en la qualifiant « d'œuvre inspirée dans laquelle l'artiste a donné une sublime expression à la mère du Christ », *cf.* FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit.*, p. 28. Cette *Vierge des douleurs* est également évoquée dans *Chroniques artistique de Strasbourg*, juillet 1873, et dans le discours funèbre de Hugueny (Nécrologie alsacienne), *cf.* Dossier de coupures de journaux sur Philippe Grass.
[1830] Celui-ci prétend qu'elle fut réalisée en 1864, *cf.* RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 726.
[1831] LAUGEL Anselme, *op. cit.*, p. 2.
[1832] CARRÉ DE MALBERG Félix, « Philippe Grass inconnu », *op. cit.*, Strasbourg, p. 1044-1046.
[1833] GILBERT Laurent, *op. cit.*, volume iconographique, p. 166, fig. 25.

ressentie. Elle tient dans sa main droite, recouverte par sa cape, la couronne d'épines qui renvoie à la cause même de son affliction. Sa main gauche est délicatement appuyée sur sa joue. Cette *Vierge* « toute de tristesse et de compassion »[1834] est rendue avec un sentiment profond, et une plastique d'une qualité irréprochable. Nous suivons Laugel, lorsqu'il écrit : « La tête de la Vierge est charmante, d'une incomparable expression de douleur, et c'était une noble pensée que d'associer à l'idée de Pauvreté[1835] celle de la Douleur et de la Résignation. Cette pensée, Grass a su la réaliser, et la Vierge d'Armuth comptera parmi ses plus belles inspirations.[1836] »

De son côté, Félix Carré de Malberg fait également une description très élogieuse de la statue : « Nous avons enfin une dernière image où Philippe Grass a fixé l'empreinte de son tempérament artistique incliné sans doute vers une sorte de mysticisme. Il s'agit cette fois d'une Vierge douloureuse en grès rouge, mesurant 1m. 20 environ et qui domine la façade de la petite chapelle située sur la route reliant la commune de Wolxheim et d'Avolsheim. Cette chapelle dénommée "Armuth-Kapelle" n'a rien qui attire l'attention et le passant ne se doute guère de l'œuvre d'art qu'elle offre à sa vue. Cependant il y a là une admirable évocation traduite avec l'ordinaire maîtrise du statuaire : une femme qui souffre et qui pleure, inclinée sur une couronne d'épine qu'elle retient dans sa main droite ; un visage d'une pureté de lignes qui touche à la perfection, une pose d'une dignité recueillie, un ensemble profondément touchant ! Quel modèle Grass avait-il sous les yeux ou dans son souvenir à l'instant où il fixait dans la pierre cette image délicate est charmante. Nul ne le peut plus dire aujourd'hui ; mais il semble en vérité que l'artiste est voulu tracer un portrait, tant est achevée cette figure de femme où il avait peut-être vu couler de vraies larmes... »[1837].

La profonde tristesse que l'artiste, de nature sensible, exprime avec cette statue, est peut-être également liée aux événements traumatisants de la guerre de 1870, année où la statue est posée dans sa niche.

[1834] LAUGEL Anselme, *op. cit.*, p. 2.
[1835] La Chapelle d'Armuth, comme son nom l'indique, est dédiée à la pauvreté.
[1836] LAUGEL Anselme, *op. cit.*, p. 2.
[1837] CARRÉ DE MALBERG Félix, « Philippe Grass inconnu », *op. cit.*, p. 1044-1046.

Quoi qu'il en soit, cette *Mater Dolorosa* lui permet d'exprimer le doute, face à l'humanité qui peut produire le meilleur comme la pire des barbaries. Comment alors espérer l'union finale de la communauté ? Le Christ a été torturé et crucifié, alors qu'il s'est fait homme pour guider l'humanité. De même, l'année où la statue est posée dans la niche de la chapelle, la France et l'Allemagne se déchirent, l'Alsace, « la terre du milieu »[1838], en paye le plus lourd tribu – avec cet évènement tragique qui détruit l'unité. Pourtant, il faut garder espoir et ne pas perdre de vue le but ultime. La Vierge, la Mère de Dieu qui peut être perçue comme la Divine Sagesse (*Sophia*), seule capable d'accueillir la figure du Christ en son sein, pleure, elle pleure la mort de son fils, elle doute un instant des capacités de l'humanité à s'unir en l'amour (charité). Pourtant, elle sait que le mal existe pour permettre à l'homme de prendre conscience de son contraire, le bien. Gageons que dans l'esprit de Grass, suivant un point de vu héraclitéen, l'un n'existe pas sans l'autre : « La maladie rend la santé plaisante et bonne, la faim la satiété, la fatigue le repos[1839] ». Ces contraires sont complémentaires et indissociables chez Héraclite, ils ne s'excluent pas l'un et l'autre, mais se justifient l'un et l'autre[1840].

Enfin, avec cette *Mater Dolorosa*, Grass a su parfaitement allier l'idéal et le naturel. Pour autant, contrairement à Félix Carré de Malberg, nous émettons un doute quand au fait qu'il ait utilisé un modèle naturel pour la réaliser, sachant qu'il reproduit le même type de visage, à la fois idéalisé et naturel, pour les figures de saintes dans la chapelle Saint-Laurent de la cathédrale et de la *Vierge du trumeau*. On constate d'ailleurs qu'il reproduit la même fossette au menton qu'à cette dernière. Autrement dit, il lui applique une figure qui semble réelle, mais en y incluant les canons de la beauté idéale de la statuaire grecque. En poussant plus loin, on observe même des similitudes entre cette statue et celle de maître Erwin, dont le modèle est achevé deux ans plus tôt. En effet, les deux statues accusent le même *contrapposto*, les bras sont repliés un peu de la même façon, avec l'index de la main gauche relevé vers le visage – celui d'Erwin ne repose cependant pas délicatement sur la joue, mais s'oriente vers la bouche à

[1838] *Cf.* MULLER Claude et BAUMANN Fabien, *Alsace. Terre du milieu entre coq gaulois et aigle germanique*, éd. du Signe, Strasbourg, 2020, p. 1-143.
[1839] HÉRACLITE, *Fragments [Citations et témoignages]*, *op. cit.,* p. 203.
[1840] *Ibid.*

hauteur du menton, et l'autre main porte le parchemin le long du corps, alors que la Vierge soutient la couronne du martyr – et les plis de leurs vêtements sont traités de la même façon, alliant l'antique et le gothique. Si bien que cette statue de la chapelle de Wolxheim pourrait presque être le pendant féminin de celle d'Erwin à la cathédrale.

2. Ange sur sa Pierre Tombale (1837)

Grass est également l'auteur d'une statue représentant un *Ange* posé sur sa tombe au cimetière de Wolxheim (fig. 74), où l'artiste a rejoint les membres de sa famille.

Cette *Ange,* en ronde-bosse, est amorcé dans un bloc de grès à Voltzia. Il est présenté dans une attitude contemplative, le regard tourné vers les régions célestes et une expression qui dégage un air mélancolique. Il tient une couronne d'épines de la main droite et repose l'autre sur une plaque probablement prévue pour recevoir une inscription funéraire. Les traits de son visage, au profil grec, rappellent ceux de son *Icare essayant ses ailes,* et par là même ceux de ses *Angelots* de la chapelle Saint-Laurent de la cathédrale. Nous y retrouvons en effet l'expression pathétique chère à Grass. Cette œuvre, signée et datée de 1837, est commencée lorsque le statuaire est au sommet de sa gloire. Elle n'a jamais été achevée pour des raisons qu'on ignore. En tout cas, elle contredit Fischbach disant que Grass n'a laissé aucune œuvre inachevée.

La seule description laissée par la postérité est celle, très élogieuse, de Félix Carré de Malberg : « Sur la tombe même où repose les restes de Philippe Grass, sa famille a eu la pieuse penser d'édifier une statue qu'il avait ébauchée en 1837, on ne sait à quelles fins. Peut-être dans le désœuvrement d'une vacance, dans la maison familiale du Canal, il avait, pour s'entretenir la main, dégrossi, puis taillé à grand coup de son maillet, quelque beau bloc de grès, sorti des carrières voisines. L'œuvre n'est pas achevée, ce n'est qu'une esquisse, mais il se fait du moins qu'ainsi est venue au jour une figure d'ange dont la grave et sereine expression à la fois profonde et austère, semble emporter aujourd'hui jusqu'aux horizons infinis la

noble inspiration qui a jadis animé son créateur. Les plis du vêtement sont d'une rare élégance, la pose d'une sobriété antique : appuyé de la main gauche sur une table dressée et destinée à porter quelque inscription, l'ange tient dans sa main droite une couronne mortuaire qui donne manifestement à cette haute figure le caractère des monuments de l'ordre religieux et funéraire. Bien qu'inachevée, cette statue méritait mieux que l'oubli où le mystère de son refuge l'expose ; mais il est émouvant qu'elle soit devenue dans sa haute simplicité la gardienne des restes mortels du sculpteur-poète qui en ébaucha les lignes[1841] ».

Il est effectivement tout à fait possible que cette œuvre soit une épreuve, ou plutôt un test que Grass s'inflige pour se familiariser à la fois avec le grès qu'il ne maîtrise pas aussi bien que le marbre, et avec l'art religieux d'inspiration gothique pour ses travaux à la cathédrale de Strasbourg[1842]. Cette hypothèse est défendable, sachant que Grass travaille d'ordinaire le marbre et l'argile, et qu'en 1837 il n'a pas encore vraiment commencé ses travaux pour la cathédrale. Grass souhaite-t-il mieux connaître le grès et les thèmes religieux avant de pouvoir diriger ses praticiens, et fréquenter les sculpteurs et tailleurs de pierre de l'Œuvre Notre-Dame, spécialisés dans ce matériau et dans les motifs gothiques ? Dans ce cas, il a pu légitimement choisir de s'y adonner à Wolxheim, à l'abri des regards.

Nous émettons également l'hypothèse qu'il taille tout simplement cet ange pour un projet de monument funéraire qui n'a abouti. En effet, dans ce cimetière, parmi les différentes pierres tombales de sa famille, figurent deux autres créations de Grass. Il s'agit, premièrement, d'un médaillon en marbre représentant le profil gauche de son frère *Ignace* (fig. 115, 116, cat. 45). La seconde pierre tombale où l'artiste est intervenu est celle de ses parents, Louis et Catherine Grass. Pour leur tombe, il sculpte dans du grès un bel *Ange en Adoration,* en bas-relief*,* avec un air contemplatif, assis devant une urne (fig. 312-314, cat. 164). La mère de Grass étant décédée en décembre 1835, et son père en octobre 1836, c'est peut-être également à cela qu'il éprouve le besoin de réaliser cet ange contemplatif qui

[1841] CARRÉ DE MALBERG Félix, « Philippe Grass inconnu », *op. cit.*, p. 1045.
[1842] *Cf.* FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié… », *op. cit.,* p. 165. Il convient toutefois de mesurer cette assertion, car même s'il est évident que Grass apprend principalement à modeler la terre et la cire et à tailler le marbre, avec Ohmacht et Bosio, il ne faut pas oublier que lorsqu'il se forme chez le premier, l'atelier est situé au pied de la cathédrale, à côté de l'atelier du statuaire de la cathédrale (Vallastre) et des tailleurs de pierre qui travaillent le grès.

figure sur sa propre tombe. Il est possible également qu'il projette, au départ, de poser cet *Ange* en ronde-bosse sur la tombe de ses parents, mais qu'il fasse finalement un autre choix. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, du reste, conserve dans sa gypsothèque une petite maquette en plâtre qui est probablement une première esquisse pour le bas-relief de la tombe de ses parents (fig. 77).

Félix Carré de Malberg écrit quelques lignes au sujet de cet *Ange en adoration* alors inconnue du public : « Dans le petit cimetière de Wolxheim, presque adossé au mur de la chapelle où se célèbre le culte des morts, un monument en grès des Vosges rappelle la mémoire des parents de Philippe Grass, enlevés à quelques mois de distance, "n'ayant pu se survivre" dit l'inscription commémorative. Ce monument qui s'inspire manifestement du goût de l'époque est dû au ciseau du maître. Un ange assis sur le sol et les mains croisées sur sa jambe droite se présente de profil, dans une attitude méditative et mélancolique : à ses pieds une urne funéraire, ceinte d'une guirlande de feuillage, évoque les causes de sa méditation. La pose est d'une grâce charmante ; le visage dont on devine le regard élevé vers le ciel est d'une pureté exquise. Peut-être les gens du métier trouveraient à ce motif quelques défauts. Pour nous qui regardons avec des yeux moins exercés, nous ne pouvons nous empêcher d'admirer tout simplement la composition de cet sorte de bas-relief où l'inspiration et la piété le disputent à l'harmonie des lignes et à la délicatesse du dessin[1843] ».

Cet *Ange* de Grass est la première sculpture religieuse que nous connaissons de lui. Malgré le thème, ses formes sont plus néoclassiques que celles de la *Mater Dolorosa*. C'est perceptible notamment à la façon dont sont traités les plis des vêtements de ces deux figures. En effet, alors que pour la Vierge, il combine avec beaucoup d'adresse les plis des étoffes lourdes des statues de la fin du XIIIe siècle à la cathédrale de Strasbourg par exemple et les draperies de la statuaire classique, pour cet ange il est encore résolument influencé par la manière antique, même pour un sujet religieux comme celui-là.

[1843] CARRÉ DE MALBERG Félix, « Philippe Grass inconnu », *op. cit.*, p. 1045.

3. Christ à la colonne

La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve un fragment de statue en plâtre abîmée, qui représente un *Christ dolent,* ou *Christ à la colonne*[1844], de taille réelle (un peu plus grand que nature). Cette œuvre est trop abîmée pour comporter encore la date de réalisation et la signature de l'artiste (fig. 296-999, cat. 161). Nous n'avons trouvé qu'une mention d'un *Christ dolent* et une autre d'un *Christ à la colonne* qui correspond sans doute à celui-là. Nous pouvons l'attribuer à Grass avec certitude, car le style ne trompe pas ; que ce soit le type du visage, la physionomie générale, ou le traitement des volumes, tout concorde à son genre. Le visage est en effet très proche de ceux du *Christ en croix*, et du Christ de la *Pietà,* deux œuvres que nous avons de même dû identifiés, car elles ne comportent pas non plus de signature. De plus, il s'avère *a posteriori* que cette statue de *Christ dolent* est visible dans son entier sur le bas-relief représentant Grass dans son atelier, ce qui permet de la lui attribuer définitivement (fig. 5, cat. 171).

Le *Christ dolent*, ou *Ecce Homo*, qui représente l'arrestation dans le jardin de Gethsémané, est figuré presque nu avec un simple tissu cachant sa nudité, et les mains nouées dans le dos, attachées à une colonne. Il est animé par un beau *contrapposto*, porte la couronne d'épine, et tourne la tête délicatement vers sa droite, les yeux entrouverts. Son visage dégage une tristesse teintée de désolation. Il vient d'être trahi et vendu par Judas. La composition morphologique est bien maîtrisée et le *chiasme* causé par le déhanchement, ainsi que la torsion des muscles du torse donnent un beau mouvement dynamique à cet ensemble.

Cette œuvre peut également être qualifiée de *Christ à la colonne*. Le sculpteur néerlandais Mathieu Kessels (1784-1836) exploite ce thème à deux reprises dans les années 1820[1845]. L'un de ses deux *Christ à la colonne* est d'ailleurs assez proche de celui de Grass dans l'attitude générale, avec les mains attachées derrière le dos à la colonne, mais montre une expression quelque peu pathétique, ce qui n'est pas le cas de celui de Grass. On remarque aussi que notre statuaire lui fait porter la couronne d'épine, contrairement aux deux figures de Kessels. Cependant,

[1844] Il est évoqué ainsi dans *Chroniques artistiques de Strasbourg*, juillet 1873.
[1845] *Cf.* https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/mathieu-kessels-christ-a-la-colonne#

comme ce thème est très usité dans la peinture de la Renaissance italienne[1846], les possibles sources d'inspiration sont assez nombreuses pour les deux artistes ; et il n'est pas certain que Grass ait eu connaissance des œuvres de Kessels, produites dans son atelier romain.

En tout état de cause, les jambes de cette statue ont disparu, ainsi que les deux mains liées dans le dos. Grass a, semble-t-il, prévu de la faire réaliser en grès par l'un de ses praticiens, ce dont témoigne dans un premier temps des traces de mise aux points, qui nous indiquent qu'une copie conforme a été entreprise. Par ailleurs, une photographie du *Messbild* (1897) montre un Christ en pierre inachevé, qui ne laisse subsister aucun doute sur le fait qu'il s'agit d'une copie de cette œuvre en plâtre. La copie en pierre, sur la photographie, est stockée dans la tour sud de la cathédrale, avec d'autres statues, en pierre et en plâtre.
Nous voyons, en effet, le Christ ébauché dans un bloc de grès monolithe. Le tronc, le visage et les jambes sont déjà bien travaillés et sortis de la matière, alors que le reste n'est qu'à l'état d'ébauche, prisonnier dans la matière brute. La partie arrière du Christ n'est effectivement pas dégagée de la matière, ce qui lui donne une certaine parenté avec les *Esclaves* de Michel-Ange, c'est-à-dire un état de *non finito*. Cette approche ou méthode de mise en œuvre est d'ailleurs assez surprenante, car d'ordinaire un sculpteur praticien dégrossit la statue qu'il copie dans son ensemble, avant de s'appliquer à produire les détails et à donner la finition. En procédant ainsi, il peut avoir une vue d'ensemble des volumes, et aborder sa copie à la façon d'un sculpteur et non d'un simple copiste, contraint par la juxtaposition des points, à l'aide de son appareil mécanique ; en dégageant la matière sur l'ensemble de sa statue, avant d'entreprendre les détails, il s'assure de la justesse des proportions et de la concordance des parties qu'il doit copier. C'est la raison pour laquelle, d'ailleurs, nous nous rangeons du côté des historiens de l'art qui estiment que les *Esclaves* de Michel-Ange ne sont pas des statues inachevées, mais qu'ils relèvent d'une volonté du sculpteur de présenter une allégorie morale, c'est-à-dire de figurer l'homme esclave de la matière dont il

[1846] Songeons aux peintres Giovanni Antonio Bazzi (dit Sodoma) et Donato di Angélo (dit Bramante). Le sculpteur Antoine Etex réalise également un *Christ à la colonne* pour Saint-Eustache en 1856, *cf.* MANGEANT P. E., *Antoine Etex, peintre, sculpteur et architecte (1808-18808)*, typographie de E. Plon, Nourrit et Cie, Paris, 1894, p. 10.

cherche à se dégager ou l'âme humaine emprisonnée dans un corps de chair[1847]. Cette idée trouve du reste en harmonie avec la pensée de Michel-Ange, empreinte de philosophie néoplatonicienne[1848].

Il se pourrait que Grass travaille le même esprit et que, le modèle en plâtre étant parfaitement fini, il veuille néanmoins faire reproduire son *Christ dolent* dans la pierre par un de ses sculpteurs praticiens (à moins qu'il ne le fasse lui-même) en laissant la figure du Christ emprisonnée dans la matière brute, au lieu de lui attacher les mains à la colonne comme sur le modèle. Il s'agirait alors d'une recréation, ou d'une œuvre nouvelle, par rapport au modèle en plâtre. Si c'est le cas, Grass veut vraisemblablement présenter le contraste entre la beauté idéale sous les traits du Christ et la matière vile et corrompue dont il est prisonnier. Le Christ, emprisonné dans un corps de chair pour sauver l'humanité, montrerait la voie à l'humanité pour se soustraire au monde sensible et s'élever vers Dieu. Ainsi, avec cette œuvre, Grass a peut-être voulu exprimer sa vision de la condition humaine et ses questionnements sur la nature de l'âme, et son rapport au Christ.

En revanche, nous n'avons aujourd'hui plus aucune trace de cette copie en pierre du *Christ dolent*. Nous pensons que c'est volontairement qu'elle n'a jamais été achevée, et la raison que nous venons d'évoquer est corroborée par le fait qu'elle ne l'a pas été du vivant de l'artiste, sachant que la photographie est largement postérieure à la mort de l'artiste. Nous devons cependant regretter que la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame n'ait pas pris soin de la conserver dans ses collections, et plus encore, n'ait pas préservé correctement le modèle en plâtre réalisé par le statuaire.

Par ailleurs cette œuvre chrétienne, que nous pouvons peut-être également intituler *Ecce Homo*[1849], peut être perçue comme une œuvre antique, notamment

[1847] *Cf.* PANOFSKY Erwin*, Essai d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Éditions Gallimard, Mayenne, 1997, p. 265, 278-281.

[1848] *Cf. ibid.*, p. 255-340, et KLEIN Robert, *L'esthétique de la technè, op. cit.,* p. 233-245.

[1849] Au-delà de cet aspect, nous pouvons peut-être voir une référence à l'*Homme de Désir*, l'homme qui désir Dieu, bien connu au XIXe siècle (*L'Homme de Désir*, de Claude de Saint-Martin, ainsi que l'Illuminisme des théosophes comme Böhme et Swedenborg, inspirent notamment le *Poéme de l'âme* du peintre lyonnais Loui Janmot, qui est proche de Delacroix et surtout Hippolyte Flandrin cf. HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Le Poème de l'âme par Louis Janmot (1814-1892)*, éd. La Taillanderie, Paris, 2007.), et plus particulièrement à l'*Ecce Homo* de Louis-Claude de Saint-Martin, publié en 1791. Ce livre est écrit pour montrer que l'homme a

par le style. En effet, si nous lui enlevons la couronne d'épine, nous avons l'impression de nous trouver en face d'une représentation de Prométhée enchaîné sur le Caucase. Elle nous fait songer au *Prométhée* de Gustave Moreau, présenté au Salon de 1868, qui attira l'attention de Théophile Gautier : *« M. Gustave Moreau n'a pas donné à son Prométhée les proportions colossales du Prométhée d'Eschyle. Ce n'est pas un Titan. C'est un homme auquel il nous semble que l'artiste ait voulu donner quelque ressemblance avec le Christ, dont, selon quelques pères de l'Église, il est la figure et la prédiction païennes. Car lui aussi il voulut racheter les hommes et souffrit pour eux »*[1850]. Prométhée était déjà perçu dans la littérature chrétienne comme une préfiguration du Christ[1851] et Gustave Moreau, qui donne à son Prométhée

---

perdu sa pureté originelle, depuis la Chute, et se laisse séduire par de fausses doctrines et des pratiques du merveilleux, comme les magnétiseurs et soi-disant prophètes, qui sont très courante à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Saint-Martin veut répondre qu'il faut ouvrir son cœur à la Lumière divine qui luit en nous. Il estime que pour trouver la félicité il faut se détourner de ses individus prétendument missionner pour nous guider, et se tourner vers le divin, *cf.* SAINT-MARTIN Louis-Claude (de), *Ecce Homo*, Édition Diffusion Rosicrucienne, Le Tremblay, 2012, p. 9-11. À la fin de l'ouvrage, le Philosophe Inconnu écrit : « […] Oui, après nous avoir montré dans sa personne l'exécution de cet arrêt vigoureux qui nous condamnait à porter ignominieusement, mais humblement, le titre d'*ecce homo*, il a achevé complètement son œuvre en nous faisant voir que si nous suivons ses traces et les sentiers qu'il nous a ouverts, nous devons être sûrs de remonter un jour vers les régions de la lumière, et qu'on dira de nous glorieusement, à notre arrivée dans les cercles supérieurs, ce qu'on en a dit dans notre origine : *ecce homo*, voilà l'homme, voilà l'image et la ressemblance de notre Dieu, voilà le signe et le témoin du principe éternel des êtres, voilà la manifestation vivante de l'universel axiome. », *cf. ibid*., p. 88.

[1850] https://musee-moreau.fr/collection/objet/promethee

[1851] Prométhée, à l'instar d'Orphée, a été associé au Christ, par le parallèle entre le supplice du Caucase et la passion du Calvaire. À la suite d'autres auteurs, Edgar Quinet, qui s'est lié d'amitié avec Georg Friedrich Creuzer à Heidelberg (*cf.* VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français, op. cit*., p. 519.) et qui fait en 1839 sa thèse *Considération philosophique sur l'art* à Strasbourg, publie en 1838 une étude, *Prométhée*, dans laquelle il fait des rapprochements entre Prométhée et le Christ. Comme l'indique Gautier, des analogies entre Prométhée et le Christ auraient par ailleurs déjà été faites par certains Pères de l'Église. Sur ce sujet, voir DE DURAND M. G., « Prométhée dans la littérature chrétienne antique », *Revue des Études Augustiniennes*, 41, 1995, p. 217-229. Tertullien déjà, dit Quinet, avait comparé « le supplice du Caucase à la passion du Calvaire, faisant ainsi de Prométhée un Christ avant le Christ. » Tertullien s'écrit « voici le véritable Prométhée, le Dieu tout-puissant, transpercé par le blasphème : *Verus Prometheus, Deus omnipotens, blasphemiis lancinatur* ». Quinet précise d'ailleurs qu'Orphée et Virgile sont passés pour de véritables prophètes au Moyen Âge. *cf.* QUINET Edgar, « De la fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le christianisme », in *Revue des deux Mondes*, tome 13, 1838, p. 337-351. Quinet utilise en outre la figure mythique de Prométhée, d'après le *Prométhée enchaîné* et le *Prométhée délivré* d'Eschyle, pour y introduire « une perspective d'histoire religieuse inconnue de la fable antique : il suppose que Prométhée prophétise, non la déchéance de Zeus, mais la fin du polythéisme grec dans son ensemble, et l'avènement d'une religion nouvelle, en l'espèce du christianisme. Le poème de Quinet c'est celui du temps où les religions savent qu'elles sont mortelles ; il proclame cette vérité, tout en la voilant, ce que Quinet entend célébrer à l'intention des hommes de son temps, c'est la ruine future du christianisme et non la ruine passée des dieux païens ; cette pensée est partout sous-entendu dans l'œuvre. », *cf.* BÉNICHOU Paul, « Le Temps des prophètes », in *Romantisme français I, op. cit*., p. 889-890. Il s'agit d'un Prométhée qui annonce « une foi future avec le langage de Byron. », *ibid*., p. 891.

l'apparence d'un Christ, écrit en 1869 que Prométhée représente le « grand sacrifié mourant pour l'humanité »[1852].

Cette œuvre permet donc à Grass de produire une synthèse heureuse en fusionnant deux thèmes, l'un antique et l'autre chrétien (Prométhée et le Christ), comme il peut le faire dans les formes.
Il allie un mythe antique à la religion chrétienne de la même façon qu'il produit l'harmonie entre les formes antiques et gothiques pour ses statues de la cathédrale.

4. La Pietà

Grass est sans aucun doute l'auteur d'un très beau groupe sculpté en plâtre, façonné dans une proportion légèrement inférieure à l'échelle humaine (fig. 429-430, cat. 160). La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame le conserve dans sa gypsothèque. Il a subi des dégradations causées par l'eau et une inscription gravée sur son socle a presque totalement disparu à cause de sa détérioration. On lit cependant encore les mots suivants : « GROUPE COMMANDÉ POUR […] VILLE DE STRASBOURG »[1853].

Cette statue importante était oubliée parmi le corpus des œuvres de Grass, car il n'existe pas de réelle mention écrite à son sujet et les inventaires de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame sont restés muets. Par contre cette dernière possède un autre plâtre que nous avons pu identifier comme étant une réduction de ce groupe sculpté. Or il s'avère que cette petite *Pietà* est le modèle de la *Vierge Douloureuse* en grès, positionnée dans la niche du Pilier dit « Knauth » de la cathédrale (fig. 432, cat. 160), dont Dacheux, Blumstein et Gass indiquent justement que cette statue est faite d'après un modèle de Grass[1854].

[1852] Cité dans AGHION Irène, BARBILLON Claire, LISSARRAGUE François, *Héros et Dieux de l'Antiquité, op. cit.*, p. 249.
[1853] Précisons que ce groupe n'est « conservé » dans la gyspothèque de la Fondation de l'OND à la Meinau que depuis 1997. Auparavant il était abrité au premier étage du barrage Vauban. Le récolement de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame n'apportant aucune information sur ce groupe, nous n'avons pu l'identifier qu'en 2013. Il s'agit pourtant d'une création originale qui mérite toute notre attention. Nous l'avons présentée dans COUSQUER Vincent, « Philippe Grass… », *BCS*, 2020, *op. cit.,* p. 197-198.
[1854] DACHEUX Léon*, La Cathédrale de Strasbourg,* Strasbourg, imprimerie alsacienne ancienne

Des traces de mise aux points, utiles à la copie ou à la réduction, sont du reste visibles sur la *Pietà* de Grass. Toutefois, bien que le modèle réduit réalisé vers 1850 soit d'assez bonne qualité, il n'est pas à la hauteur de l'original de l'artiste.

Dans sa *Description Nouvelle de la Cathédrale de Strasbourg*, Böhm nous informe qu'en 1365 un sculpteur de Prague aurait fait don d'une statue de « Vierge Douloureuse », sculptée par ses soins. Selon diverses sources, il s'agissait d'une Vierge ou plus probablement d'une pietà qui aurait été créée par l'un des *Junker von Prag* et donnée à l'Œuvre Notre-Dame par son contre-maître, Conrad Franckenburger, en 1404. On l'avait placée dans une niche du grand pilier au-dessous du grand orgue. Elle en est ôtée en 1523 et la niche est fermée d'une pierre[1855] ; elle n'est rouverte que vers 1850 pour y placer la statue réduite d'après le modèle de Grass.

D'autre part, Jos Garand, qui fait un petit descriptif sur Ohmacht, Grass et Friedrich, indique dans son petit ouvrage *Galerie Statuaire* que Grass a fait une *Descente de Croix,* « si touchante de beauté religieuse »qu'elle lui a valu la direction des ateliers de l'Œuvre Notre-Dame. Il commente : « Exempt dans ses compositions de cette uniformité qui, à la longue, affaiblit le plus grand mérite, il aborde et traite avec un égal succès les genres les plus opposés. La mère du Christ, cette belle et grande image, que l'art s'ingénie à reproduire sous les traits divers, dans les œuvres plastiques de M. Grass semble être rendue à sa beauté native.[1856] » Cette description ne permet pas évidemment d'affirmer avec certitude qu'il s'agit de ce groupe sculpté, mais c'est une probabilité. Dans ce cas, cette

---

G. Fischbach, 1900, p. 132*,* BLUMSTEIN Félix*, La Cathédrale de Strasbourg*, 1921, p. 25. Dr GASS Joseph, *La Cathédrale de Strasbourg*, guide illustré, Strasbourg, en dépôt chez A. Dir & Cie, librairie française, (1923 ?), p. 44.

[1855] BÖHM François Joseph, *Description Nouvelle de la Cathédrale de Strasbourg et de sa Fameuse Tour ; contenant...*, chez Simon Kürsner imprimeur de la Chancellerie, Strasbourg, 1733, p. 75-76. Delahache précise que la pierre à l'emplacement de la statue fut marquée d'un texte de Saint Luc qui rappelle les fidèles à leur devoir d'adoration envers Dieu seul *« Deum tuum adorabis et illi soli servies »* (Luc, IV, 8), *cf*. DELAHACHE Georges, *La Cathédrale de Strasbourg, notice historique et archéologique,* éd. D. A. Longuet, Paris, 1910, p. 39. Pour un résumé de l'historiographie et une présentation des sources voir KLETZL Otto*, Die Junker von Prag in Strassburg*, Francfort-sur-le-Main, 1936 (Schriffen des wissenschaftlichen Instituts der Elsass-Lothring im Reich an der Universität Frankfurt, 11), p. 14-18.

[1856] BNUS, M.274.83, GARAND Jos., *Galerie Statuaire, MM. Ohmacht, Grass, Friedrich*, Strasbourg, imprimerie Silbermann, p. 9-10.

Pietà pourrait-elle être la *Vierge* que Grass a sculptée pour le concours de statuaire de la cathédrale ? La question reste ouverte ; remarquons néanmoins qu'elle ne correspond pas vraiment au sujet du concours, qui demandait que soit modelée une *Madone* dans le même style que celle du trumeau (au portail central du massif occidental) et non une *Descente de Croix*[1857].

Au demeurant, la *Pietà* de Grass n'est pas signée, mais le style de l'artiste est parfaitement reconnaissable. Le visage de la Vierge, au profil grec et avec une fossette au menton[1858], est proche de celui de la *Mater Dolorosa* de Wolxheim et de la *Viergeà l'Enfant* (du trumeau du massif occidental), même si le visage de cette *Pietà* a des traits plus fins que cette dernière et exprime une légère douleur mêlée à une forme de mélancolie, par sa bouche légèrement entrouverte (fig. 319, 320). Le façonnement des draperies, pour sa part, accuse des similitudes avec celui de la statue de *Sabine* du même sculpteur, notamment au niveau des plis formés par la ceinture de la Vierge.

Le Christ, que la Vierge couronnée soutient en prenant appui sur sa jambe droite, semble abandonner son corps[1859]. Ce groupe, d'une belle composition et d'une plastique remarquable, démontre une technique parfaitement éprouvée. Il confirme, du reste, que l'artiste a une très bonne connaissance de l'anatomie humaine, reproduite avec talent. Par ailleurs, le visage du Christ n'est pas sans quelque analogie avec la *Pietà* de Michel-Ange, notamment la vue de profil, malgré une pilosité légèrement plus abondante.

Cette œuvre est harmonieuse est pleine de douceur. Le Christ, les yeux clos et la bouche entrouverte, ne semble plus vraiment souffrir de maux physiques. C'est la fin de sa vie terrestre et la Vierge en est parfaitement consciente. Le corps du Christ vient d'être descendu de la croix, après une longue agonie. L'Esprit Saint

[1857] AVES, 3 OND n° 37/464. « Concours de sculpture pour la cathédrale ».
[1858] Précisons que la fossette du menton, pour la physiognomonie très en vogue chez les artistes du XIXe siècle, était perçue comme un signe de bonté.
[1859] En 1840, André Friedrich réalise également une *Mater Dolorosa* en stuc, pour l'église Notre-Dame de Guebwiller (*Cf*. DICK Oscar, « Biographies Alsaciennes XXXI, André Friedrich », dans *Revue Alsacienne illustré*, couronnée par l'académie française, n° III, Strasbourg, 1913, p. 78.). Le Christ y est aussi représenté les jambes allongées sur le sol et la Vierge le soutient sous l'aisselle droite avec sa jambe gauche. Cependant le corps du Christ semble rendu avec moins de justesse que celui de cette *Pietà*, ou *Mater Dolorosa*, de Grass.

quitte le corps que la Vierge a recueilli, en le posant délicatement sur le sol. Cette scène est une belle représentation de la fin de la vie terrestre du Christ, assisté par la Sainte Vierge. On remarquera que Grass a pris soin de construire sa composition en pyramide, à l'instar de l'une des plus fameuses *Pietà* de Michel-Ange. Cela lui permet d'exprimer de manière dynamique un principe d'élévation, ou l'idée d'ascension de l'Esprit Saint, comme dans diverses œuvres à caractère religieux du peintre Ary Scheffer.

Avec cette *Pietà*, notre artiste a su allier heureusement l'idéal et le naturel, ainsi que l'antique et le gothique dans les formes des draperies notamment.

5. Buste de Christ en marbre (1870)

Grass a sculpté dans le marbre un très beau *Buste de Christ*, signé et daté de 1870 (fig. 277-279, cat. 147). Ce portrait en buste est conservé au musée des Beaux-Arts de Strasbourg et mériterait d'être nettoyé afin de retrouver tout l'éclat de la blancheur du marbre. Cette œuvre témoigne vraisemblablement d'un intérêt grandissant de l'artiste pour le christianisme vers la fin de sa vie. Il se pourrait aussi qu'il se tourne vers cette représentation du Christ en *Salvator Mundi,* en raison des événements douloureux qui viennent de toucher l'Alsace, la cathédrale et plusieurs de ses œuvres majeures, l'année même où il sculpte ce marbre. Observons, d'ailleurs, que Grass a pris soin de réaliser, ou de faire réaliser, ce beau buste en marbre, alors qu'il semble n'avoir jamais été exposé.

Ce travail nous rappelle l'intention de Rude, qui sculpte également à la fin de sa vie, en 1855, un magnifique buste de *Christ en croix* en marbre. Toutefois, celui de Rude est un Christ de souffrance, inspiré du fameux sculpteur du XIV[e] siècle, Claus Slutter[1860]. Celui de Grass est plus classique et n'exprime aucune douleur. C'est un Christ serein et contemplatif, qui ne semble pas tout à fait présent. Aucune tension n'est lisible sur son visage, il semble montrer de la compassion

[1860] WASSILI Joseph, « François et Sophie Rude, un couple d'artistes au XIXe siècle », exposition au musée de Dijon, *Dossier de l'Art hors-série n° 19*, octobre 2012, p. 62.

envers l'humanité. Est-ce un Christ ressuscité que le sculpteur a voulu représenter ?

Peut-être cherchait-il aussi, avec ce portrait sans fioritures ni accentuation des volumes, à montrer un idéal de beauté, à trouver l'expression du Beau Absolu. La tête de ce Christ est très proche de celle de la statue colossale du Christ de Thorvaldsen dans l'église de Notre-Dame de Copenhague. En le réalisant, Thorvaldsen l'a voulu beau, selon la conviction de Winckelmann : « les sublimes conceptions des artistes anciens sur la beauté des héros auraient dû faire naître l'idée aux artistes modernes, lorsqu'ils ont eu à traiter la figure du Sauveur, de la rendre ressemblante aux prophéties qui l'annoncent comme le plus beau parmi les enfants des hommes. Mais dans la plupart de ces figures, à commencer par celles de Michel-Ange, l'idée en paraît empruntée à des productions barbares du Moyen Âge : on ne peut rien voir de plus vulgaire en physionomie que les airs de tête de Christ. Que Raphaël a eu des conceptions bien plus nobles ! C'est ce que nous voyons, entre autres, dans un petit dessin qui se trouve au Cabinet royal Farnèse, à Naples, et qui représente Jésus-Christ porté en terre. Ici la tête de Sauveur offre la beauté d'un jeune héros sans barbe… Cependant, si une pareille configuration du Sauveur était une innovation choquante pour certaines personnes, à cause de l'usage de le représenter avec une barbe, je conseillerais à l'artiste de contempler et de prendre pour modèle le Christ de Léonard de Vinci.[1861] »

On remarque également une ressemblance avec le hiératisme du buste de Christ en marbre réalisé par le sculpteur belge Guillaume Geefs, vers 1850. Son Christ « incarne le dieu fort et dominateur dont l'église triomphante souhaite retrouver le règne » et s'oppose à la « flamboyante statue du *Génie du mal* du même artiste, représentant Lucifer dans sa beauté vénéneuse »[1862].

Cependant, plutôt que le Christ de Thorvaldsen ou celui de Geefs aient nécessairement constitué des modèles, la correspondance entre ces sculptures et la figure de Grass s'explique certainement par le fait que les statuaires ont puisé à la même source et suivi le « conseil » de Winckelmann, souhaitant tous que leur Christ soit beau. Les Sauveurs de ces deux artistes inclinent légèrement la tête vers l'avant, les cheveux « sont séparés sur le milieu de la tête, suivant l'usage des

[1861] Cité dans PLON Eugène, *Bertel Thorvaldsen, sa vie et son œuvre*, préface de Henri Delaroche, Édition établie et présentée par Eryck de Rubercy, Klincksieck, 2020, p. 234-235, note n° 3.

[1862] https://mudo.oise.fr/es/las-colecciones/la-coleccion-del-siglo-xix/oeuvre/guillaume-geefs-buste-du-christ/

habitants de Nazareth[1863] », et s'étendent sur les épaules. La barbe est séparée en deux par son milieu. Il nous semble donc évident que Grass, comme Thorvaldsen et Geefs, s'est inspiré ici du *Salvator Mundi* de Léonard de Vinci. Nous pouvons aussi trouver une certaine analogie avec un buste du Christ réalisé avant 1835 par le sculpteur néerlandais Mathieu Kessels (1784-1836), dans une facture quelque peu similaire.

Ce Jésus-Christ est une noble figure pleine de vérité, à la fois sereine et dépité face aux événements. Il est peu expressif, les passions de l'âme sont absentes, c'est sa nature divine qui transparaît dans ses traits.
Winckelmann écrit à propos d'une représentation du Sauveur par Carrache : « afin de la faire paraître comme le plus beau des humains, il lui a donné un caractère idéal qu'il a abstrait des plus belles têtes de l'antiquité[1864]. » Il n'en va probablement pas exactement de même concernant le portrait en buste du Christ de Grass, mais celui-ci est visiblement également inspiré de modèles antiques et de représentations chrétiennes, qu'il fusionne pour donner « le plus beau des humains ». Si nous reprenons les termes de Lavater en vue de définir le type idéal de la tête d'un Christ, nous pouvons nous demander si celle de Grass y correspond, si elle est « pleine de finesse et de noblesse, de générosité, d'intelligence. Partout ou vous rencontrez un homme doué d'une pareille physionomie, avec un tel front, un tel nez, de tels yeux arrêtez-vous, et, en plongeant votre regard dans son âme, dites-lui : "Permettez-moi de vous suivre partout où vous irez ?"[1865] ». D'autres qualités requises selon Lavater nous semblent apparaître dans la figure de Grass : la « douceur », la « bonté », la « candeur », le « calme » et la « simplicité ». Lavater précise encore : « le repos inoffensif de l'innocence est répandu sur toute la figure ; il existe dans la forme de l'ensemble, comme dans l'harmonie des différentes parties ; il s'exprime merveilleusement dans le regard, mieux encore dans le nez, et plus parfaitement dans la bouche.[1866] » Il nous paraît donc que Grass a pu chercher à suivre le type

[1863] PLON Eugène, *Bertel Thorvaldsen, sa vie et son œuvre*, préface d'Henri Delaroche, Édition établie et présentée par Eryck de Rubercy, Klincksieck, 2020, p. 235.
[1864] Cité dans LAVATER Johann Caspar, *Physiognomonie, …, op. cit*., p. 307, note 1.
[1865] *Ibid*., p. 308.
[1866] *Ibid.*

de figure de Christ décrit par Lavater, pour donner la représentation la plus digne possible de « son grand caractère[1867] ».

Pour y parvenir, le *Salvator Mundi* de Léonard de Vinci semble le prototype idéal. Charles Lévêque rapporte, dans *Le spiritualisme dans l'art*, publié en 1864, que Léonard de Vinci « a dit lui-même de sa plus belle tête de Christ, que ce n'était pas sur terre qu'il avait trouvé ce type adorable »[1868]. Lévêque ajoute un extrait de poème de Michel-Ange, pour étayer la thèse de recherche de beauté idéale : « Il est téméraire, il est absurde, celui qui prétend obtenir de ses sens ce type de beauté qui émeut, qui emporte jusqu'au ciel toute saine intelligence »[1869].

Quoi qu'il en soit, cette sculpture nous renvoie aux conseils que son ami le Dr Coze, chrétien convaincu, lui donne le 4 janvier 1864 : « En voyant toutes vos œuvres où il y a tant de pureté, d'élévation et de sentiment, en admirant ces belles lignes raphaëliques qui ne sont qu'à vous, je me prends quelquefois à dire, pourquoi ce talent ne se voue-t-il pas exclusivement à l'art chrétien, et plus que cela l'art catholique ? Ah si j'avais le droit conseil, je lui dirais : Lisez, méditez et méditez toujours l'Évangile de Saint Jean. Il y a là des trésors pour l'artiste comme pour le fidèle et surtout pour l'artiste chrétien. C'est l'Évangile donnant le dernier mot de Dieu et ce mot c'est l'amour... Lisez avec cette idée et vous verrez comme vous comprendrez et comme vous vous mettrez à aimer.[1870] » Par ces propos, le Dr Coze rejoint finalement une idée au fond assez romantique[1871], reprise par le philosophe spiritualiste Ravaisson[1872], dont Grass a pu tenir compte à la fin de sa vie, notamment en réalisant cette œuvre. Ravaisson, comme Schelling, fait grand cas de l'Évangile de Jean, dans lequel se trouve le Verbe de l'amour qui assure la Rédemption[1873]. Il écrit : « Mais c'est au christianisme qu'il

[1867] *Ibid.,* p. 307.
[1868] LÉVÊQUE Charles, *Le spiritualisme dans l'art, op. cit*., p. 180.
[1869] *Ibid.,* p. 181-182.
[1870] RIESLING Charles, *op. cit.,* p. 726.
[1871] Nous pensons à Herder qui écrit : « Nos artistes ont encore besoin d'une iconologie religieuse, qui non seulement les préserve contre les représentations ignobles, mais leur fournisse des images élevées et de dignes modèles », cité dans LAVATER Johann Caspar, *Physiognomonie, …, op. cit*., p. 307, note 2. Herder est traduit et commenté par Edgar Quinet au XIXe siècle, *cf.* SOUVESTRE Émile, *Causerie littéraire sur le XIXe siècle (1800-1850),op. cit*., p. 308.
[1872] *Cf.* GUIBERT Gaël, *Félix Ravaisson, op. cit*., p. 97-112.
[1873] *Ibid*., p. 107. Schelling croit en effet en un troisième âge du christianisme, le christianisme de Saint-Jean, qui succède à celui de Saint Pierre et de Saint Paul. C'est d'ailleurs cette idée qui amène Pierre Leroux à nuancer son éloge de Schelling face à Hégel, estimant que Schelling s'éloigne « de l'idée de progrès de l'humanité au profit d'une volonté de retour en arrière », *cf.*

était réservé de ramener à son principe le plus profond, dans l'idée de l'Amour, conçu comme l'essence et comme principe d'action de la divinité, la pensée du rapport et de l'union mystique des êtres[1874] ».

Son buste du Christ est, en outre, l'occasion pour Grass d'exprimer pleinement l'union de tendances contraires, comme l'individuel et l'universel. Chateaubriand, dans *Génie du christianisme* considère le christianisme comme « l'alliance du paganisme antique et du judaïsme », et, affirme Alain Vaillant, « l'incarnation même, à travers la figure du Christ, de l'esprit de synthèse »[1875]. La figure du Christ apparaît idéale pour exprimer l'union ultime, car il incarne « la réalisation parfaite de l'union de l'homme avec Dieu [1876]». Il est la synthèse entre la nature humaine et la nature divine, donc l'idéale synthèse entre les contraires. Le théologien et mystique Père de l'église, Gégoire de Nysse, l'exprime en ces termes : « Mais l'infinie variété de la sagesse divine qui résulte de l'union des contraires, c'est seulement maintenant qu'ils en ont été instruits clairement à travers l'Église, en voyant comment le Verbe s'est fait chair et la Vie se mêle à la mort, comment notre blessure est guérie par sa propre meurtrissure, comment il triomphe de la puissance de l'adversaire par la faiblesse de la croix, comment l'invisible se révèle dans la chair, comment il rachète les captifs en étant à la fois celui qui rachète et le prix de la rançon (car il s'est donné en rançon à la mort pour nous), comment il est entré dans la mort sans sortir de la vie, comment il a partagé la servitude sans se départir de la royauté.[1877]. » Le Christ, médiateur entre l'Homme et Dieu, doit permettre d'aboutir à l'union mystique, selon Saint Augustin[1878]. En somme, le christianisme doit permettre l'union mystique de l'homme à Dieu, alors que les mythes et l'art antiques devaient unir l'âme et le corps.

Grass dans ce portrait du Christ associe la figure chrétienne par excellence aux formes de la statuaire grecque[1879], cherchant probablement encore la synthèse

---

REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle…, op. cit.,* p. 437.
[1874] RAVAISSON Félix, *Essai sur la Métaphysique d'Aristote. op. cit.*, p. 40-41.
[1875] VAILLANT Alain, « Entre esthétisme et réalisme. Le nœud gordien du romantisme français », in *La vie intellectuelle en France…, op. cit.*, p. 285.
[1876] GUIBERT Gaëll, *Félix Ravaisson, op. cit*., p. 106.
[1877] DE NYSSE Grégoire, *La Colombe et la Ténèbre*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1992, p. 107.
[1878] SAINT AUGUSTIN, *Le temps de Dieu*, *op. cit.,* p. 49-58.
[1879] Il ne suit pas Hegel affirmant dans l'*Esthétique* : « Le tenant de cette vie de Dieu est celui où il

entre la spiritualité chrétienne d'une part et d'autre part l'idéal esthétique de la statuaire grecque et la philosophie néo-platonicienne. Autrement dit, la mystique chrétienne et la pure beauté idéale perçue comme une réminiscence du monde Intelligible. Ce qui fait de lui un statuaire résolument spiritualiste.

La beauté relève en outre selon Platon d'une unité obtenue par la juste proportion et l'harmonie des parties entre elles : « […] de tous les liens, le plus beau, c'est celui qui impose à lui-même et aux éléments qu'il relie l'unité la plus complète, ce que par nature, la proportion réalise de la façon la plus parfaite[1880]. »

C'est la figure du Christ sauveur de l'humanité que Grass représente. Et Louis Schneegans estime, à propos du buste du Sauveur du croisillon sud du transept de la cathédrale, que tout se résume en cette figure, elle est le début et la fin de toutes choses, « le point central et vital vers lequel tout converge, autour duquel tout gravite et pivote »[1881].

Enfin, au sujet de Grass, l'auteur de la *Chronique artistique de Strasbourg*, n'a-t-il pas écrit : « Paris, les yeux fixés sur la beauté antique, source de la vérité et de la grandeur simples, sans oublier de demander à la religion, qui dota les beaux-arts de tant de chefs-d'œuvre, ses plus hauts sujets d'inspiration [1882]». Cela nous apparaît très juste, et comme nous l'avons montré, l'un des deux pôles domine à Paris et l'autre à Strasbourg. Cependant, plutôt que de voir une dichotomie nette entre les œuvres d'inspiration antique à Paris et d'inspiration religieuse à Strasbourg, nous constatons que Grass a su les allier dans diverses figures,

---

perd son existence individuelle, où il cesse d'être *cet* homme déterminé : ce tournant est donc représenté par l'histoire de la passion, par les souffrances sur la croix, par le calvaire de l'esprit, par le supplice de la mort. On se trouve donc en présence d'un contenu essentiellement incompatible avec l'idéal classique, se prêtant aussi peu que possible à la représentation conforme de cet idéal, parce que la manifestation extérieure et charnelle, l'existence immédiate se révèle comme un fait à l'égard duquel l'individu adopte, à travers des souffrances, une attitude de négation, afin de pouvoir par ce sacrifice du sensible et de l'individualité subjective, s'élever jusqu'à la vérité et son ciel. D'une part, en effet, le corps terrestre et la fragile nature humaine se trouvent pour ainsi dire rehaussés et sanctifiés par le fait que c'est Dieu lui-même qui se manifeste à travers ce corps et cette nature ; mais, d'autres part, ce corps et cette nature, en tant qu'humains, sont posés en tant qu'objet de négation et ne se manifestent qu'à travers des souffrances, alors que dans l'idéal classique le purement humain maintient avec le substantiel et le spirituel une union harmonieuse que rien ne vient troubler. », Cité dans *Histoire de la Beauté*, ECO Umberto (dir.), *op. cit.,* p. 135.

[1880] PLATON, *Timée*, cité dans *Histoire de la Beauté*, ECO Umberto (dir.), éd. Flammarion, 2010, p. 51.

[1881] SCHNEEGANS Louis, *La statuaire Sabine et les statues et sculptures des portails du transept méridional de la cathédrale de Strasbourg, op. cit*., p. 278-279.

[1882] BNUS, « Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873 », dans *Recueil de pièces sur Philippe Grass*.

notamment ce portrait du Christ. Nous pouvons donc estimer que Grass, comme le sculpteur spiritualiste Charles Simart, veut « faire vivre le sentiment chrétien sous la belle forme de l'antiquité »[1883].

Ainsi, la figure du Christ symbolise la fusion du monde intelligible avec le monde sensible, du ciel et de la terre, et finalement la voie nécessaire à suivre pour rejoindre Dieu, s'accomplissant quand l'âme abandonne le corps pour rejoindre les sphères célestes dans l'espoir de s'unir à l'Un, à Dieu. C'est également en tant qu'image absolue du Beau qu'il doit permettre de rejoindre l'Un selon la vision néoplatonicienne. Il est aussi la figuration du Beau, du Vrai et du Bien que Grass, comme Victor Cousin dans sa philosophie, poursuit à travers son art[1884].
Le statuaire nous semble donc chercher à représenter le Beau-en-soi avec son *Buste de Christ* dépouillé de toute particularité. Il veut atteindre l'absolu, l'harmonie totale, l'unité fondamentale - le Beau, le Vrai, le Bien absolus.

L'analyse de toutes les œuvres de Grass que nous avons étudiées, en nous efforçant d'en donner les significations assurées et/ou probables après les avoir contextualisées, nous permet de les rattacher au spiritualisme éclectique de son temps, marqué par le désir de fusionner les principes opposés. Cela est perceptible aussi bien dans les créations personnelles présentés aux Salons de Paris que dans les commandes obtenues à l'issue de concours, comme la statue de *Kléber*. Cette partie essentielle de la création artistique de Philippe Grass, trop longtemps oubliée et négligée jusqu'à ce jour, doit nous permettre de mieux cerner ses restaurations de statues pour la cathédrale, qui, nous le verrons, sont guidées par le même principe artistique. Bien que les œuvres présentées ici aient déjà été évoquées dans des notices sur Grass, à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle, ainsi que dans le Mémoire de maîtrise de Laurent Gilbert qui évoque leur présence aux Salons, nous estimons aller plus loin en ajoutant des commentaires oubliés, et surtout en apportant de nouvelles descriptions et en les comparant avec des œuvres antiques et/ou contemporaines de l'artiste, afin d'en mieux saisir le sens,

[1883]LÉVÊQUE Charles, *Le spiritualisme dans l'art, op. cit.,* p. 85.
[1884]C'est ce que pense son ami le Dr Hergott, *cf.* RIESLING Charles, « Philippe Grass une gloire alsacienne », *op. cit*., p. 731.

l'intention et l'originalité. Dans cette perspective nous somme guidé par une approche formelle aussi bien qu'iconologique, et nous nous appliquons à trouver des correspondances et des liens avec d'autres œuvres aussi bien qu'avec des pensées de son temps en apportant un soin particulier à le situer dans son milieu. Cela nous permet de supputer qu'il était très au fait de la culture de son temps ; et d'établir que, même s'il était quelque peu contraint par sa formation initiale aux canons néo-classiques, il acceptait également l'influence des romantiques. Cette approche nous amène à conclure que Grass était en quête d'absolu à travers son art conçu comme expression du beau. Elle nous permet également de vérifier qu'il systématise son intention de fusionner les principes opposés dans les formes et dans les thèmes employés.

Chapitre 2 : Grass restaurateur de la cathédrale de Strasbourg et l'harmonisation des contraires

« La plus belle harmonie nait des différences [1885]*»*

Nous avons présenté une partie des œuvres maîtresses de Grass réalisées en dehors des travaux de la cathédrale et avons mis en exergue le principe qui le guide dans ses réalisations. On se demande s'il applique le même principe pour la restauration des statues de la cathédrale de Strasbourg. En réalité, pour la cathédrale, Grass fait également œuvre de créateur, car il doit façonner des statues pour combler des niches vides sans modèles tridimensionnels anciens. Il a néanmoins des contraintes à respecter : s'inspirer des plans et dessins de l'iconographie de la cathédrale qu'il doit reproduire lorsqu'ils existent ; tenir compte du style des statues des parties qu'il restaure. Il ne s'agit pas pour lui de produire des pastiches du gothique, comme ses successeurs, mais au contraire de créer des statues d'inspiration gothique dans un genre nouveau. Autrement dit, il s'inspire du style des statues gothiques présentes dans la cathédrale et des dessins sur les plans médiévaux, mais en "améliore" les formes suivant les canons de beauté de la statuaire antique. Produit-il ainsi un genre néogothique qui lui est propre, harmonisant la prédominance de son style néoclassique avec celui des différentes périodes du gothique ? On constate qu'il privilégie le sens iconographique d'origine dans ses restaurations, c'est-à-dire qu'il redonne à la cathédrale sa cohérence symbolique et spirituelle. En fait notre statuaire n'applique pas le même principe de restauration que ces deux prédécesseurs ni que ses successeurs. Cela démontre un évident changement de vision du monde, qui transparaît dans la restauration de la cathédrale et des monuments historiques de manière générale au courant du XIX^{e} siècle et se poursuit jusqu'à nos jours.

Enfin, pour saisir dans son contexte le principe de restauration de Grass, c'est-à-dire le principe d'harmonisation des contraires, nous expliquerons dans un premier temps la notion même d'harmonisation des contraires au XIX^{e} siècle. Ensuite, nous présenterons l'ensemble des restaurations de Grass pour la

[1885] HÉRACLITE, *Fragments, op. cit.,* p. 227.

cathédrale, avant de définir son style à titre de restaurateur, sous le prisme de son principe de restauration. Ensuite nous établirons des comparaisons avec les restaurations de la statuaire entreprises sur d'autres cathédrales, notamment avec les équipes de sculpteurs qui œuvrent avec Viollet-le-Duc et Jean-Baptiste Lassus. Cela nous permettra de présenter les points communs et surtout les différences qui font l'originalité de la sculpture de Grass et finalement celle des restaurations de la cathédrale menées par Gustave Klotz. Enfin nous examinerons le principe de restauration qui a guidé les ciseaux des prédécesseurs de notre artiste, Malade et Vallastre et surtout le style de chacun d'eux dans l'édifice. On pourra ainsi définir les tendances antagonistes, visibles dans leurs œuvres, opposant ces deux premiers statuaires, et voir, *in fine*, si elles entrent en résonance avec le monument qu'elles habillent - autrement dit, si les genres respectifs de leurs statues, très éloignés de ceux des formes du gothique, peuvent trouver légitimement leur place sur la cathédrale. Cela permettra de mettre en évidence l'approche plus moderne de Grass, qui s'inscrit davantage dans les nouvelles politiques en matière de restauration des monuments historiques, consécutives à la création d'une Commission des Monuments historiques et surtout de déterminer s'il est possible de le qualifier de sculpteur néo-gothique.

I. Grass et l'harmonisation des contraires

Le 26 avril 1876, peu de temps après la mort de notre statuaire, Alphonse Pick lui rend un très bel hommage avec un poème, dans lequel il écrit au sujet de Grass : « Cherchant la grande ligne et rêvant l'harmonie »[1886]. Il nous apparaît en effet que son œuvre est marquée par cette volonté de créer l'harmonie, aussi bien dans ses créations personnelles que dans ses restaurations de la cathédrale. Le terme d'harmonie peut prendre plusieurs significations, que ce soit dans la musique, avec notamment l'*harmonie cosmique* pythagoricienne, et l'*harmonie du corps vivant* basé sur les proportions, justifiant les canons[1887]. On trouve également l'*harmonie de l'âme*, suivant l'idée pythagoricienne que l'âme est l'harmonie du corps[1888]. De manière plus générale et d'un point de vu esthétique, « l'harmonie est le rapport accordant les différentes parties d'un ensemble complexe, de telle sorte que cette réunion forme un tout cohérent, heureux, satisfaisant pour l'esprit et les sens »[1889]. Et il nous semble que l'harmonie recherchée par Grass est davantage celle de tradition héraclitéenne, c'est-à-dire « la composition équilibrée de forces opposées qui se composent »[1890]. En effet, en rapprochant Grass de certaines idées romantiques et spiritualistes du XIX^{e} siècle déjà présentées, nous considérons que pour lui la beauté est la juste proportion et l'harmonie des parties entre elles, et surtout l'harmonisation des contraires. Dans ses créations personnelles, il harmonise la beauté idéale de la statuaire antique avec la beauté naturelle et la beauté morale. Pour ses restaurations de la cathédrale, nous allons voir qu'il harmonise dans un premier temps ses statues avec le style des parties qu'il restaure, mais également la beauté idéale de la statuaire grecque avec la spiritualité chrétienne, afin de créer une unité heureuse entre les parties et le tout. Son désir d'harmoniser les contraires rejoint finalement sa volonté de fusionner les principes opposés, autrement dit, à l'instar des saint-simoniens dont il est

[1886] PICK Alphonse, « À Philippe Grass », BNUS, M.124.875. (*Cf.* Annexes, 4.)
[1887] Sur ce sujet, en se référera à BARBILLON Claire, *Les canons du corps humain au XIXe siècle. L'art et la règle*, éd. Odile Jacob, Paris, 2004, p. 1-64.
[1888] *Vocabulaire d'esthétique*, SOURIAU Étienne (dir.), Presses Universitaires de France, « Quadrige », Paris, 2015, p. 859-861.
[1889] *Ibid.,* p. 859.
[1890] *Ibid.*

proche, de trouver « l'UNION de l'*esprit* et la *matière* », pour déboucher sur « l'HARMONIE qui existera dans l'avenir entre les *idées* et les *actes* »[1891].

Au sujet de l'harmonie, dans son ouvrage *Les harmonies providentielles*, le philosophe spiritualiste Charles Lévêque, écrit notamment que « … l'harmonie du monde embrasse à la fois l'univers physique et l'univers moral. On doit étudier ces deux univers, si l'on veut comprendre, selon la mesure des forces humaines, l'harmonie du tout.[1892] »

Cela étant, et pour aller plus loin, on connaît l'importance que revêt l'harmonie dans l'Antiquité grecque, chère à notre statuaire. Sur les murs du temple de Delphes, plusieurs devises coïncident avec une harmonie précise et mesurable, sachant que Zeus aurait « assigné une mesure appropriée et une juste limite à tout être » : « Le plus juste est le plus beau », « Observe la limite », « Fuis l'*hybris* (la démesure) », « Rien de trop »[1893]. Cette vision de mesure et d'harmonie est placée sous la protection du dieu Apollon, qui est représenté parmi les Muses au fronton occidental du temple de Delphes. L'ordre et l'harmonie ont mis un terme au chaos, d'où est sorti le monde selon Hésiode. Sur le même temple, à l'autre extrémité, se trouve la représentation du dieu Dionysos, dieu du chaos. Ainsi, se trouvent représentées sur le même temple les deux divinités antithétiques nous renvoyant au thème élaboré par Creuzer et si bien défini par Nietzsche et Schuré au XIXe siècle. Cela signifie que dans l'harmonie *a priori* établie apparaît périodiquement l'irruption du chaos dans la belle harmonie. C'est Héraclite qui disait que « la Beauté harmonieuse du monde se manifeste comme casuel désordre »[1894]. Dans le même sens, Héraclite, cité par Aristote à trois reprises dans *Métaphysique*, dit que « La plus belle harmonie naît des différences.[1895] », et que « Toutes choses naissent de la discorde.[1896] » Héraclite est probablement le philosophe grec antique qui définit le mieux la nécessité de considérer la tension

[1891] MC WILLIAM Neil, *Rêve de bonheur…, op. cit.,* p. 96.
[1892] LÉVÊQUE Charles, *Les harmonies providentielles*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1872, p. V. Dans cet ouvrage, Lévêque expose l'harmonie des corps céleste, l'harmonie des corps terrestres, l'harmonie du règne végétal, l'harmonie du règne animal et l'harmonie humaine.
[1893] Cf. *Histoire de la Beauté*, ECO Umberto (dir.), éd. Flammarion, 2010, p. 53.
[1894] *Ibid.*, p. 56.
[1895] HÉRACLITE, *Fragments, op. cit.*, p. 227.
[1896] *Ibid*.

nécessaire entre les tendances contraires que sont l'apollinien et le dionysiaque, sans pour autant les nommer ainsi.

En revanche, Grass cherche à produire l'harmonie du corps humain dans ses statues, harmonie qui consiste, selon Pythagore, « dans l'opposition pair/impair, limité/illimité, unité/multiplicité, droite/gauche, masculin/féminin, droite/courbe, etc. Cependant pour les pythagoriciens, dans l'opposition de deux contraires, un seul représente la perfection : l'impair, la droite et le carré sont beaux et bons, alors que leur opposés représentent l'erreur, le mal et l'inharmonie »[1897]. Héraclite, lui, estime que l'harmonie se manifeste dans l'équilibre de ces contraires. Il affirme qu'il existe en effet des opposés dans l'univers, c'est-à-dire des réalités qui sont en apparence inconciliables, comme l'unité et la multiplicité, l'amour et la haine, la paix et la guerre, le calme et le mouvement, il estime cependant que l'harmonie ne s'obtiendra pas en annulant l'un de ces contraires, mais en les laissant vivre en une tension continuelle. Il dit par exemple que « ce qui est contraire est utile et c'est de ce qui est en lutte que naît la plus belle harmonie ; tout se fait par discorde.[1898] », ou encore : « Joignez ce qui est complet et ce qui ne l'est pas, ce qui concorde et ce qui discorde, ce qui est en harmonie et ce qui est en désaccord ; de toutes choses, une et, d'une, toutes choses.[1899] » À la suite d'Héraclite, les pythagoriciens suivants se rallient à cette idée. Ainsi, les contraires s'opposent et s'unissent pour former un équilibre dans lequel réside l'ordre du monde. C'est ce qu'exprime si bien Edgar Morin, en reprenant la parole d'Héraclite, lorsqu'il dit « Vivre de mort, mourir de vie ». Ce paradoxe de la pensée héraclitéenne illustre la pensée complexe[1900].

C'est un peu dans le même esprit que Cousin définit l'éclectisme philosophique face aux quatre grands systèmes philosophiques qu'il identifie. Il s'agit non pas d'un système nouveau, mais de la résolution du conflit des systèmes entre eux,

[1897] *Ibid.*, p. 72.
[1898] *Cf.* « Fragments d'Héraclite », in *Les Penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Millet à Prodicos,* traduction, introduction et notes par VOILQUIN Jean, éd. GF Flammarion, Paris, 1864, p. 74.
[1899] *Ibid.,* p. 75.
[1900] Voir par exemple MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe, op. cit*., p. 85. Ce paradoxe est également très bien expliqué par Morin, dans CYRULNIK Boris & MORIN Edgar, *Dialogue sur notre nature humaine. L'unité dans la diversité*, éd. Marabout, (1[er] éd. de l'Aube, 2000), Vanves, 2021, p. 43-45.

tout en considérant la nécessité de ce conflit[1901]. Ces quatre systèmes qui peuvent se contracter en deux grands systèmes qui s'opposent, l'idéalisme et le sensualisme, rejoignent finalement les polarités nietzschéennes que sont l'apollinien et le dionysiaque. Il y a peut-être également un point de connexion à établir entre l'éclectisme cousinien et la pensée complexe morinienne. Cousin n'écrit-il pas, dans un *Cours de 1829* : « Quand les ennemis de la philosophie triomphent de la diversité infinie des systèmes, comme destructive de toute unité, ils triomphent bien à faux ; car la diversité est si peu opposées à l'unité, qu'elle en est pour ainsi dire la vie. Que serait-ce en effet qu'une unité morte, une unité classique, en quelque sorte vide d'action et de mouvement ? Or le mouvement, c'est la variété.[1902] » Cousin exprime bien, ainsi, la nécessité d'introduire du romantisme (dionysiaque) dans le classicisme (apollinien).

Grass, pour sa part, cherche visiblement l'harmonie dans cette tension des contraires, ou plutôt dans l'union de ceux-ci. Il veut sans doute produire également l'harmonie dans la juste proportion entre toutes les parties du corps, ainsi que l'eurythmie (cf. Platon, *Le Sophiste*[1903]), c'est-à-dire l'adaptation des proportions à la vision, selon des rapports organiques et non symétriques[1904]. Cela justifie en partie l'apport de la beauté idéale des statues grecques dans ses restaurations de la cathédrale, sachant que les parties du corps des statues médiévales sont, à ses yeux, trop disproportionnées entres elles.

Le pythagoricien Philolaos, qui estime que l'âme est une harmonie des parties du corps, écrit, dans *Fragment* : « Voici ce qu'il en est de la nature et de l'harmonie : L'essence des choses est une essence éternelle ; c'est une nature unique et divine, et dont la connaissance n'appartient pas à l'homme ; et cependant il ne serait pas possible qu'aucune des choses qui sont et sont connues de nous, arrivassent à notre connaissance, si cette essence n'était le fondement interne des principes dont le monde a été formé, c'est-à-dire les éléments finis et les éléments infinis ; Or puisque ces principes ne sont pas semblables entre eux, ni de nature semblable, il

[1901] *Cf.* BILLARD Jacques, *L'éclectisme, op. cit.,* p. 86-88.
[1902] Cité dans *ibid*., p. 38, 88.
[1903] *Histoire de la Beauté*, *op. cit.,* p. 75.
[1904] Il nous semble que les statues de Jean Étienne Malade expriment pleinement cette notion d'eurythmie entre les parties, ainsi qu'avec les accessoires que peuvent avoir les personnages représentés par lui.

serait impossible que l'ordre du monde fût formé par eux, si l'harmonie n'était intervenue, de quelques manière d'ailleurs que cette intervention se soit produite. En effet, les choses semblables et de nature semblables, n'ont pas eu besoin d'harmonie ; mais les choses dissemblables, qui n'ont ni une nature semblable, ni une fonction égale pour pouvoir être placées dans l'ensemble lié du monde, doivent être enchaînées par l'harmonie.[1905] »

Grass, à l'instar des romantiques, dans sa poursuite de l'harmonie héraclitéenne, cherche la beauté dans la raison et le sentiment, en voulant résoudre les antithèses (fini/infini, entier/fragment, vie/mort, esprit/cœur) en les accueillant dans une coexistence[1906].

Au-delà de sa recherche de la beauté dans l'harmonie, Grass, étant un sculpteur spiritualiste, veut sans doute parvenir également à la beauté suprasensible, contemplée dans la beauté sensible, suivant la définition néoplatonicienne, remise au goût du jour à la Renaissance par Marsile Ficin[1907]. Notons que cette définition est largement diffusée à la fin du XVIII^{e} siècle et au début du XIX^{e} siècle par les romantiques allemands et en France par Victor Cousin.

Avec l'idée d'harmonisation des contraires et la recherche de l'unité harmonieuse, on rejoint, *in fine*, celle d'unifier les pôles opposés, et de produire l'unité du Tout. Ce n'est au fond qu'une histoire de sémantique. Cette volonté trouve donc également sa source dans le romantisme allemand, puis français, dans le saint-simonisme, dans l'éclectisme et dans le spiritualisme français du XIX^{e} siècle, ainsi que dans le fouriérisme qui recherche également l'harmonie sociale[1908]. Il s'agit au fond d'une constante à l'époque romantique et plus généralement au XIX^{e} siècle, suivant notamment l'idée que l'artiste a un rôle primordial à jouer dans la révélation des principes harmoniques. Les critiques classiques voient d'ailleurs déjà, dans l'harmonie, « l'âme des beaux-arts », comme l'exprime l'abbé Batteux dans *Les beaux-arts réduits au même principe* (1746)[1909]. Il s'agit

[1905] Cité dans *Histoire de la Beauté*, *op. cit*., 2010, p. 72.
[1906] *Ibid.*, p. 299.
[1907] *Ibid.*, p. 184.
[1908] *Cf.* MC WILLIAM Neil, *Rêve de bonheur, ..., op. cit.,* p. 239-289.
[1909] Cité dans *ibid.,* p. 245. Batteux exprime, du reste, l'idée selon laquelle les lois partielles des

finalement, pour le XIX[e] siècle, d'une imprégnation du néoplatonisme et de la philosophie grecque de manière générale.

Enfin, référons-nous à nouveau à l'un des plus grands représentants du spiritualisme français, Félix Ravaisson, qui accorde une importance capitale à l'harmonisation des contraires, et qui cite souvent Léonard de Vinci comme exemple. Ravaisson relève, en effet, suivant ce dernier, « que notre corps est tel que notre âme s'est plu à la former »[1910]. Il poursuit disant « que l'on admette que c'est cet esprit même par lequel nous pensions qui a donné la forme à notre corps, ou bien un autre esprit, il est toujours certain que la figure de chaque corps est dans toutes ses parties la manifestation d'une seule et même pensée, une et indivisible dans son caractère particulier, comme l'est toute pensée, comme l'est l'esprit même. De là vient, dans tout ce qu'a formé la nature, cet accord de toutes les proportions, qui en fait une harmonie, et que l'art doit avant tout observer.
" Que chaque partie d'un tout, nous dit Léonard, soit proportionnée avec ce tout ; si un homme est gros et court, fais qu'il soit de même en tous ses membres ; qu'il ait les bras courts et gros, les mains larges et grosses, les doigts courts, et ainsi de tout les reste. Et je dis cela d'une manière générale pour tous les animaux et toutes les plantes." [1911]». Ravaisson ajoute que ce principe doit être appliqué à l'architecture : « c'est que, comme un être animé, quel qu'il soit, un édifice doit être, suivant tous les grands maîtres, un tout dont les parties concourrent avec l'ensemble à une même destination, et par conséquent à l'expression d'une seule et même pensée. [1912]»

---

beaux-arts doivent toutes être réduites à un même principe unique et simple, « *à un axiome de l'imitation en général* », comme l'exprime le titre de son œuvre citée ci-dessus. *Cf.* CASSIRER Ernst, *La philosophie des Lumières*, traduit de l'allemand et présenté par Quillet Pierre, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1986 (1966), p. 356.

[1910] RAVAISSON Félix, *L'art et les mythes grecs, op. cit*., p. 29.

[1911] *Ibid.,* p. 29-30.

[1912] *Ibid*., p. 30. Léonard de Vinci est en accord avec Gallien qui écrit également que « la beauté ne consiste pas dans les éléments mais dans l'harmonieuse proportion des parties ; d'un doigt à l'autre doigt, de tous les doigts par rapport au reste de la main… de chaque partie à l'autre, ainsi qu'il est écrit dans le canon de Polyclète. », cité dans ECO Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, traduit de l'italien par Javion Maurice, éd. Grasset, Paris, 1997, p. 56. Pour voir la citation complète, *cf*. BARBILLON Claire, *Les canons du corps humain au XIXe siècle. L'art et la règle, op. cit*., p. 18. Pour approfondir le sujet des proportions chez Polyclète et Galien, *cf*. *ibid*., p. 18-20, 192-220.

Il dit encore : « Ainsi, quoi que fasse l'art, par cela même que son objet est de représenter les proportions, qui font les situations et les formes, et de les faire comprendre dans leur essence et dans leur vérité, ce n'est point le matériel de ces proportions qui est à proprement parler son objet, mais leur esprit, et c'est pourquoi l'accord des proportions ou l'harmonie, expression de l'unité de l'esprit, est la première loi de l'art.

Maintenant l'art n'a pas seulement pour objet d'exprimer l'esprit propre, le caractère individuel et distinctif de chaque chose. Il a encore un objet plus élevé, une fin plus haute.

D'où vient que les situations, les formes, les proportions, en un mot, nous intéressent et nous plaisent par elles seules, et d'où vient que l'art s'attache à les représenter ? C'est que par cette harmonie, reflet et signe de l'unité de l'esprit, elles ont la beauté. La beauté, telle est en dernière analyse, cette qualité des proportions que l'art a pour office propre d'exprimer. […] [1913]»

Pour en finir avec quelques définitions de Ravaisson sur l'harmonie dans les arts, il précise encore : « Comme à l'esprit divin remonte tout esprit, à ses proportions divines se réfèrent aussi toutes les proportions différentes que nous étale la nature. De l'harmonie parfaite des proportions divines procèdent toutes les harmonies imparfaites, et dans la beauté ne trouve pour ainsi dire l'esprit même de tant d'esprits divers.

D'où il suit qu'en définitive, pour représenter les proportions des choses dans leur vérité et leur essence, c'est la beauté que l'art doit représenter.

En ne se bornant pas à reproduire à la lettre des formes et des proportions, en en exprimant les sens, le caractère, l'esprit propre, l'art s'élève de l'imitation à l'interprétation. En exprimant par la beauté la raison même des choses, il s'élève plus haut encore ; il n'énonce plus seulement ce que sont les choses, mais ce qu'elles doivent être ; il représente, il expose ce que la philosophie explique : la cause, le principe.[1914] »

Cette définition nous semble correspondre à l'art de Grass, justifiant une fois de plus l'idée selon laquelle il est un sculpteur spiritualiste. Ce sont en partie ces

[1913] RAVAISSON Félix, *L'art et les mythes grecs, op. cit*., p. 31.
[1914] *Ibid*., p. 32-33.

principes, nous parait-il, qu'il applique à la restauration de la statuaire de la cathédrale, en ne se bornant pas à imiter et encore moins à copier l'art gothique, préférant l'harmoniser avec la beauté de l'art grec, dont les proportions des parties entres elles sont plus justes et plus harmonieuses. Il préfère en effet interpréter l'art gothique, plutôt que de le copier servilement, tout en l'harmonisant avec les variations du style gothique suivant les différentes périodes, pour le faire correspondre aux parties qu'il restaure. À partir de ce principe, on comprend bien que Grass veuille améliorer les statues gothiques trop maigres et contournée, et disproportionnées par rapport à la perfection des corps exprimé par la statuaire gréco-romaine.

Pour finir, précisons qu'Harmonie (*αρμονία*), dans une version de la mythologie grecque, est la fille d'Arès et d'Aphrodite, qui sont, comme le précise Empédocle, deux figures antithétiques. Dans ce sens, Harmonie est donc la fille, le résultat (le fruit) de l'alliance (union) des pôles contraires, comme Ravaisson les a représentés en associent la statue de la *Vénus de Milo* (Aphrodite) à une statue de *Mars* (Arès).

II. Grass et la restauration d'un état inexistant au Moyen Âge

« Si dans la rosace flamboyante de la cathédrale, j'avais trouvé ma patrie céleste, dans les statues grecques j'avais trouvé ma patrie terrestre »[1915]

1. *Créations de statues* ex nihilo *à l'intérieur de la cathédrale, en harmonie avec le style de la partie restaurée*

- Les statues de la chapelle Saint-Laurent et le *saint Florent* pour la chapelle Sainte-Catherine

Bien que Grass soit nommé statuaire de la cathédrale depuis 1835, il apparaît que son premier gros travail de sculpture pour la cathédrale soit celui de la chapelle Saint-Laurent. Il s'agit déjà d'une activité colossale, car toutes les niches de la chapelle sont vides à cette époque. Il doit réaliser pas moins de 25 grandes statues et davantage de petits angelots pour combler les vides. Cette activité s'étend sur une dizaine d'années.

L'artiste ne peut pas travailler seul à une telle entreprise. Pour y parvenir, il a dans son atelier deux sculpteurs praticiens[1916] et des apprentis[1917] qui reproduisent fidèlement ses créations dans la pierre. Cela pousse l'activité de copie à plus de dix années de travail. L'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Gustave Klotz, nous indique qu'en 1849 six sculpteurs praticiens de l'atelier permanent de l'Œuvre Notre-Dame s'attellent également à faire les copies conformes des angelots qui

[1915] SCHURÉ Édouard, *Le Rêve d'une Vie, confession d'un poète,* Paris librairie académique Perrin et Cie, Libraire-éditeur, 1928, p. 17. L'un des biographes de Schuré, G. Jeanclaude, l'exprime de la façon suivante : « Lorsqu'un jour, du haut de la nef, il se trouva face à face avec la grande rosace illuminée par le soleil couchant, devenue elle-même un soleil éblouissant, il eut une révélation. Dans le cœur de la rosace flamboyait le Christ ressuscité avec une intensité et une vérité telles, que le jeune garçon garda toujours la réconfortante certitude d'avoir, ce jour-là, rencontré, avec le Maître de toutes choses, sa patrie céleste. ». Il ajoute, plus loin, au sujet de sa découverte de la Beauté : « Le jeune homme était tout autant sevré d'art que de tendresse. Sa première visite du Louvre, vers l'âge de treize ans, l'émut aux larmes. Dionysos au sourire suave, Eros pensif, Amazone blessée, Vénus de Milo, ces dieux et déesses de marbre le réconcilièrent avec la vie qui pouvait produire une si parfaite image de la beauté. », cf. JEANCLAUDE G., *Édouard Schuré, auteur des "Grands Initiés", sa vie – son œuvre*, Librairie Fischbacher, Paris, 1968, p. 15-17.
[1916] FISCHBACH Gustave, *op. cit*., p. 7, dans l'introduction de G. Bergmann.
[1917] KLOTZ Jean, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 518.

doivent rejoindre les pinacles des grandes statues de la chapelle[1918], alors que les travaux du Jugement Dernier sont par ailleurs déjà bien avancés.

La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve encore un modèle d'angelot, en plâtre patiné couleur grès, dont il manque les ailes, que Grass a modelé à échelle 1/1, afin qu'un praticien puisse le reproduise dans le grès (fig. 333, cat. 34). Il s'agit de l'un des angelots situés au dessus de la statue de *Sainte Attale* (fig. 10). On remarque que le fini du modèle n'est pas totalement abouti, ce qui semble *a priori* plutôt contraire au travail de Grass, du moins lorsqu'il s'agit de sculptures en plâtre prévues pour être présentées aux Salons, dans l'espoir d'être copiées dans le marbre ou coulées dans le bronze. Cela s'explique certainement par le nombre d'angelots qu'il doit produire, tous avec une attitude différente, qui ne laissaient pas le temps à l'artiste de s'attarder davantage sur les détails des petits modèles. Cela se justifie donc également par le fait que ces modèles n'ont pas vocation à être exposé, et que, de plus, l'artiste était présent pour la finition des sculptures dans la pierre, afin de guider les sculpteurs praticiens selon ses désirs.

Avec ce travail, notre statuaire restaure une partie de la cathédrale sans l'aide de documents anciens, ce qui l'oblige, ou lui permet, d'être totalement créatif. Il ne semble pas, en effet, que les niches que Grass doit remplir, aient été vidées par les iconoclastes de 1793, mais bien avant. Il se pourrait même qu'elles n'aient jamais été remplies. Dans ce cas, nous serions en présence d'une restauration d'un état inexistant au Moyen Âge, avant même que Viollet-le-Duc n'en définisse le concept. Hans Reinhardt prétend qu'elles n'ont été peuplées qu'au XIX^{e} siècle[1919]. Pourtant, Léon Dacheux et plus tard Hans Friedrich Secker, insinuent que les statues ont été détruites par les révolutionnaires[1920].
Dans son *Essai historique sur la cathédrale de Strasbourg*, Schneegans ne mentionne aucune dégradation de statues à la chapelle Saint-Laurent, il précise que les dégâts, pour la statuaire, sont causés à l'extérieur de l'édifice et nullement à l'intérieur.

[1918] *Ibid.*, p. 172.
[1919] REINHARDT Hans, *La Cathédrale de Strasbourg,* éd. Arthaud, 1972, p. 93.
[1920] DACHEUX Léon, *La Cathédrale de Strasbourg*, *op. cit*., p. 120, et SECKER Hans Friedrich, *Die Skulpturen des Strassburger Münster seit der Französichen revolution*, *op. cit*., p. 82.

Il est, d'ailleurs, assez surprenant de remarquer que les premières commandes passées à Grass, pour la cathédrale, ne concernent pas directement les restitutions de la crise iconoclaste. En effet, il commence par réaliser sa statue de *Sabine* (dès 1842) et les statues de la chapelle Saint-Laurent. Cependant, ces dernières sont de pures créations de l'artiste, et certainement les plus heureuses qu'il a produites pour la cathédrale. À ce titre, Roger Lehni écrit très justement que « ce n'est pas forcément lorsqu'ils disposaient (Grass et ses deux prédécesseurs) d'un document de l'état ancien qu'ils obtenaient les résultats les plus heureux. C'est ainsi qu'une des réussites de Grass, la foule des statues qui décorent l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent (saints alsaciens et apôtres), est de l'invention du sculpteur.[1921] »

Un début difficile

Si Grass ne commence que tardivement son travail pour la cathédrale, c'est qu'il n'est pas tout à fait prêt à abandonner Paris.. Il veut y continuer son activité artistique plus libre et exposer ses œuvres au Salon, sachant que c'est par cette action qu'il peut continuer à se faire connaître hors de l'Alsace, où la concurrence est rude, et espérer obtenir des commandes officielles. De plus, il est très occupé, car il vient de remporter le concours pour la réalisation de la statue du général *Kléber (*qu'il va exécuter dans son atelier à Paris), juste après avoir remporté celui pour le poste de statuaire en chef de la cathédrale..

Mis à part la statue de *Kléber*, Grass reste encore bien actif dans la capitale. En 1838, il projette de faire un monument pour son ancien maître Ohmacht décédé quatre ans plus tôt, et en 1839, il reçoit la commande d'une *Victoire* pour les funérailles de l'empereur. Toujours en 1839, il expose aussi des œuvres au Salon, comme : *La petite paysanne*, les bustes en plâtre de MM. *Schwilgué, Prosper Saint-Germain* et de son ami *Émile Souvestre, et e*n 1842, le *Buste d'Ohmacht* en marbre. En 1841, il réalise encore une *Vierge immaculée* en marbre pour l'église Saint-Séverin à Paris à la demande de Jean-Baptiste Lassus. Toute cette activité justifie certainement le fait que Grass n'est pas encore tout à fait prêt à commencer sérieusement les travaux de sculpture pour la cathédrale. Cependant, comme nous l'avons déjà vu, il continuera sa vie durant à produire d'autres sculptures en

[1921] LEHNI Roger, *La Cathédrale de Strasbourg*, éd. Saep, Colmar-Ingersheim, 1978, p. 52.

parallèle à son travail pour la cathédrale, ce qui a dû lui prendre beaucoup de temps et d'énergie.

Mais à cause de son absence à Strasbourg et du retard qu'il a pris pour la réalisation de la statue d'une *Vierge*, Grass semble devoir confirmer le fait qu'il ait bien accepté le poste de sculpteur de la cathédrale. Dans une lettre adressée au maire, envoyée de Paris le 20 janvier 1836, il précise : « Je m'empresse de répondre à la lettre que vous avec fait l'honneur de m'écrire le 7 de ce mois, que j'accepte la place de sculpteur de la cathédrale de Strasbourg que vous avec bien voulu me proposer. Je m'efforcerai de justifier aux yeux de mes compatriotes la confiance que vous voulez bien m'exprimer ; heureux si je puis contribuer à l'ornement de l'édifice de mon admiration dès mon enfance.
Concernant la statue de la Vierge, je compte m'en occuper aussitôt que j'aurai terminé celle de Kléber. Je regrette de ne pouvoir préciser selon votre désir l'époque précise de la livraison.
J'ai l'honneur d'être votre très humble et très obéissant serviteur,
Ph. Grass[1922] ».

En outre, le public parait s'être impatienté de la lenteur de l'avancée des travaux qui n'ont visiblement pas encore réellement commencé avant 1838. L'architecte Klotz, en 1844, le justifie par l'importance de ces travaux qui ne peuvent être faits dans la précipitation, ce qui serait au détriment de la qualité du travail : « Le public a souvent paru impatient de la lenteur que semble mettre l'administration dans l'exécution des travaux de la Cathédrale, il perdait de vue sans doute l'importance des travaux de restauration et les recherches artistiques et archéologiques qu'exigent les moindres réparations. Les artistes auxquels ces travaux sont confiés ont une grave responsabilité non seulement envers leurs contemporains, mais encore envers les générations futures auxquelles ils doivent transmettre sans altération le précieux chef d'œuvre qui leur est confié. En fait de pareils travaux, trop de précipitation pourrait avoir des suites bien fâcheuses et même irréparables. Espérons que leur prudence saura les leur éviter »[1923].

[1922] AVES. 3 OND 459-466.
[1923] KLOTZ Jean*, « Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 515.

En 1837, alors qu'il vient visiblement de subir des critiques de la commission du budget de l'Œuvre Notre-Dame, Grass lui même se justifie dans une lettre : « Messieurs, ce qui me concerne dans votre rapport m'a jeté dans une surprise extrême. Les renseignements sur lesquels vos observations sont basées me paraissent inexacts ; je voudrais rétablir les faits, persuadé que votre opinion à mon égard se modifiera alors. Dans votre rapport vous dites "à voir la médiocrité d'exécution des statues, figurines et rosaces sorties depuis quelque temps de cet atelier". Or, il est de fait qu'aucun travail n'est sorti de mon atelier ; que je suis chargé que de la statuaire et non des rosaces ou autres ornemens [sic] qui s'exécutent à la vérité dans l'atelier voisin, mais sans mon intervention.

Il est vrai que j'ai tardé à venir occuper mon poste, parce que je désirais avant, savoir si l'on voulait un ouvrier travaillant à la journée comme tout manœuvre, ou bien un artiste cherchant à produire des statues dignes du monument. Ce n'est donc que dans la dernière hypothèse que j'ai accepté et j'ai souscrit un engagement portant que j'aurai à faire les modèles qu'un metteur au point auquel j'enseignerais cette pratique exécuterait.

Si j'avais eu l'avantage de vous voir, Messieurs, dans mon atelier, je vous aurais sans doute convaincu que le temps n'a pas été perdu et peut-être m'eussiez-vous donné un mot d'encouragement en voyant mes travaux.

Il est vrai aussi que j'ai fait une absence pour la fonte de ma statue Kléber ; si pendant ce temps il y avait eu négligence pour la mise au point, j'en serais fâché ; mais le seul ouvrier que j'ai formé pour cela ne saurait je pense produire une lacune justifiant la sévérité de votre rapport. De plus, à présent que le metteur au point que j'ai formé connaît cette pratique, mon absence ne peut nuire à l'exécution que par sa négligence à se rendre à son travail.

Je dois vous faire observer aussi que je ne puis suppléer personne, et ne puis être suppléé par personne, étant renfermé complètement dans ma spécialité et n'ayant d'autre surveillance que la mise au point de mes statues.

En acceptant, Messieurs, la place de statuaire de la cathédrale, j'ai entendu la remplir en conscience, comme une mission d'artiste.

Si après avoir étudié et mis à jour les œuvres qui peuvent en faire juger, cette mission paraissait manquée, je céderais sans difficulté cette place à un plus digne. Jusqu'à ce que cette épreuve soit faite, je croyais mériter l'indulgence due à tout artiste.

J'ose espérer que vous voudrez bien modifier, en attendant, la sévère conclusion de votre rapport. Vous seriez sans doute fâchés d'avoir à tort, par votre haute position, porté atteinte à la tranquille méditation et à la réputation d'un artiste, tandis que vous êtes trop éclairés pour ignorer que ce sont les biens les plus chers de ceux qui se sont voués à cette laborieuse carrière.
J'ai l'honneur d'être avec profond respect, Messieurs, votre très humble et très obéissant serviteur,
Strasbourg le 24 novembre 1837.[1924] »

Ce courrier nous informe, en revanche, que Grass a déjà fait des modèles de statues pour la chapelle Saint-Laurent, puisqu'en 1838 les praticiens en ont commencé la mise aux points. Nous pouvons observer, de plus, que la statue de *Saint Just* (fig. 351, 353, cat. 230), située sur l'un des piliers extérieurs à la chapelle, est signée par Grass, et datée de 1839. Cela démontre que ce dernier avait bien commencé le travail que son activité annexe ne faisait que retarder.

Nous savons cependant que les niches sont encore vides vers 1840, car André Friedrich ne les a pas représentées sur sa planche où l'on peut voir la chapelle Saint-Laurent dans son *Das Straßbuger Münster*[1925].

Aspect stylistique

L'ensemble des statues qu'il crée pour la chapelle Saint-Laurent est probablement le travail le plus harmonieux et le plus délicat qu'il effectue pour la cathédrale. Grass a le souci d'adapter son style aux parties de l'édifice qu'il restaure. Bien que ses statues de la chapelle ne soient pas *stricto sensu* de forme médiévale, elles s'éloignent également de sa manière classique. Elles sont douces, et dégagent de la piété ainsi qu'une atmosphère de sérénité toute spirituelle. En les regardant, nous avons le sentiment que le statuaire est fortement imprégné par la foi chrétienne. Pourtant, il n'a pas eu, jusqu'à présent semble-t-il, l'habitude de traiter des sujets religieux[1926]. La douceur propre aux œuvres de Grass participe certainement à la

[1924] AVES, 3 OND 37/464, 24 novembre 1837.
[1925] FRIEDRICH André, *Das Straßburger Münster gezeichnet von Andreas Friedrich in den Jahren 1839-1843*, Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, ms. 1040, pl. 4.
[1926] FUCHS Monique, « Un Phidias Alsacien oublié… », *op. cit*., p. 165-166.

« réussite » de cet ensemble. Les petits angelots qui couvrent les pinacles situés au-dessus des statues ne sont pas dénués non plus de tendresse. Néanmoins, même si l'artiste a voulu se rapprocher du style de la fin du XV^e^ siècle, sa manière reste parfaitement lisible dans ses figures, notamment les expressions pathétiques des visages qui ne sont pas sans rappeler celle de son *Icare essayant ses ailes*.

Comme le fait très justement remarquer Mme Monique Fuchs, même si Grass tente de réaliser des statues un peu à la manière de celles de la fin du XV^e^ siècle, il va quelque peu modifier le traitement des drapés si spécifique à cette époque, et négliger le « mouvement des jambes contorsionné ». Au lieu de faire des étoffes lourdes aux plis amples et cassés, il réalise les siennes plus petites avec des « froissements d'étoffe » et des « fouillis de plis »[1927], en omettant de prononcer les mouvements et le volume à la manière des statues anciennes. Cela peut paraître étonnant quand on songe à la spécificité du travail des drapés en cette fin du XV^e^ siècle. En effet, par ce traitement des volumes, les imagiers arrivaient à créer des ombres importantes et des saillies proéminentes qui donnent beaucoup de relief à leurs statues, ce que l'on ne retrouve pas complètement dans celles de Grass. Les sculpteurs de la fin du Moyen Âge avaient bien compris qu'il fallait accentuer la nature, exagérer les mouvements, créer de l'ombre et de la lumière, comme l'avaient bien ressenti Hippolyte Taine[1928] et Auguste Rodin[1929], pour rendre leur statues et leurs végétaux plus vivants. Cependant, Grass semble s'être davantage inspiré des gravures et des peintures des artistes rhénans de la fin du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle que des sculptures de la même époque à la

[1927] *Ibid.* p. 168.

[1928] « Comme ces barbares du Moyen Âge ont senti le contraste des jours et des ombres ! Que de Rembrandt il y a eu parmi les maçons qui ont préparé ces ondoiements mystérieux des ténèbres et des lumières. Comme il est vrai de dire que l'art n'est qu'expression ; qu'il s'agit avant tout d'avoir une âme, qu'un temple n'est pas un amas de pierres ou une combinaison de formes, mais d'abord et uniquement une religion qui parle », *cf.* TAINE Hippolyte, *Voyage en Italie*, 2 vol., Éditions Complexe, Paris, 1999, vol. 1, p. 240. Cité dans : J. SPIEGEL Régis, *Strasbourg romantique, au siècle des peintres et des écrivains voyageurs*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2010, p. 87.

[1929] « Comment ne pas comprendre que les gothiques, en modelant la lumière et l'ombre comme ils faisaient, savaient ce qu'ils voulaient et comment ils réalisaient leur désir ? Qu'ils obéissent, à la fois, à une science absolue de l'harmonie et à d'inéluctables nécessités?- Pourquoi faut-il que le mauvais goût actuel ne se contente pas des laideurs qu'il produit ? Pourquoi, en outre, insulte-t-il au passé et nous prive-t-il de la part de bonheur que la cathédrale nous avait dédiée, pour toujours ? […] Mais des restaurations affreusement bas-relief s'y mêlent ; ce ne sont que des réparations dures et sèches. Car le sens de la ronde-bosse, qui est douce et essentiellement style, qui est l'âme même du ce style, les auteurs de ces réparations ne l'ont pas ; peut-être est-il perdu... ». *Cf.* RODIN Auguste, *Les Cathédrales de France*, préface de DUPUIS-LABBÉ Dominique, éd. Bartillat, Paris, 2012, (1^er^ éd. 1914), p. 192.

cathédrale de Strasbourg. Sur certaines statues, il a toutefois également tenté de rendre les draperies à la manière de celle du portail Saint-Laurent. C'est notamment le cas pour S*aint Mathias,* S*aint Arbogast*, *Saint Fridolin* et S*aint Mathieu*. Les saints alsaciens, de leur côté, ont un rendu avec des plis saccadés un peu moins volumineux, et S*aint Thomas*, S*aint Jean*, S*aint Jacques le mineur* et Saint-*Jacques le majeur* avec moins de volume. La statue de S*aint Laurent* est rendue, quant à elle, avec des draperies davantage néo-classiques. Mais les draperies de ces statues de Grass restent volumineuses, épaisses et saccadées, ne suivant pas forcément une logique organique comme celles des statues du gothique finissant,. Les postures de ses statues restent néanmoins plus hiératiques que celles des statues réalisées à l'orée du XVI^{e} siècle.

Quoi qu'il en soit, notre statuaire alsacien semble être à la hauteur des attentes de son époque, lorsqu'il réalise ces sculptures. En témoignent les appréciations de l'architecte Gustave Klotz, en 1843 : « L'auteur de ces statues, M. Grass, nous paraît avoir heureusement rempli ce programme. Il a su faire abnégation pour ainsi dire de soi-même pour s'identifier avec les idées et la manière de faire d'une autre époque et il serait difficile de reconnaître dans la composition et l'exécution de ces saints, que l'on dirait l'ouvrage d'un sculpteur du XVI^{e} siècle, la même main, le même génie qui ont produit la vigoureuse et noble statue de Kléber et la gracieuse jeune fille bretonne[1930] ».

Mise en œuvre

Comme il a été indiqué plus haut, Grass ne peut œuvrer seul à une quantité aussi importante de travail. Alors qu'il fait les modèles en plâtre, certains sculpteurs praticiens de l'atelier de l'Œuvre Notre-Dame s'occupent d'en faire les copies conformes dans la pierre. Mais Grass a surtout formé lui-même des praticiens à la copie de ses œuvres, envers lesquels il doit avoir une entière confiance, afin de pouvoir s'absenter pendant de longs mois pour travailler dans son atelier parisien. Malgré cela, aucune statue ne peut être posée sur la cathédrale avant que le maître ne l'observe et n'y mette sa petite touche finale. Klotz l'explique au sujet des statues du *Jugement Dernier*, qui sont déjà bien avancées en 1848 : « Toutefois,

[1930] KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. »*, *op.cit.*, p. 515.

quoique presque toutes les statues à livrer soient en cours d'exécution ou même achevées par les praticiens, on ne saurait reconnaître que la moitié en est complètement achevée et livrée ; la main du maître n'y a pas encore passé. Cette opération n'aura lieu qu'au retour de M. Grass[1931] ».

Ce dernier a pour habitude de réaliser ses modèles à taille réelle et ils sont d'ailleurs bien souvent posés sur l'édifice, afin que le public et les spécialistes puissent en apprécier le travail, ou le critiquer, et voir *in situ* si la composition correspond bien aux attentes générales. En 1843, trois statues en pierre ont déjà été exécutées et posées dans leurs niches respectives, aux côtés de trois autres en plâtre. « Sur les six statues actuellement en place, on remarque que trois seulement sont exécutées en pierre, les trois autres ne sont que des modèles en plâtre tels qu'ils sont sortis des mains du statuaire qui attendent leur tour d'être reproduits en pierre. Ce modèle d'exécution outre l'avantage qu'il présente de satisfaire de suite à l'impatience du public, donne encore au statuaire la facilité de bien mûrir son travail : sa tâche en effet est difficile, elle n'est pas seulement de créer et de faire de la sculpture à sa guise. Son talent doit se plier au style tantôt de l'une tantôt d'une autre époque, la statuaire doit avant tout être en harmonie avec la décoration architecturale qu'elle est appelée à enrichir[1932] ».

Pendant que les sculpteurs praticiens s'occupent d'effectuer les copies, l'artiste peut déjà entamer le travail du chantier suivant, avant même que le premier ne soit totalement terminé. C'est notamment le cas en ce qui concerne les statues de la chapelle Saint-Laurent, car pendant que l'exécution est encore en cours, Grass travaille déjà à la restitution du Jugement Dernier pour le beffroi. En témoigne un courrier de Klotz : « Dans un rapport présenté à l'administration municipale le 31 août 1844, il a été rendu compte du nombre de statues qui étaient en place ainsi que du nombre de celles qui manquaient encore à l'extérieur de la Cathédrale, le chiffre de ces derniers n'était pas moins de 169. Ce chiffre avait été constaté à l'appui d'une proposition d'exécution plus rapide des travaux quand une fois les travaux de l'intérieur seraient assez avancés [les statues de la chapelle Saint-Laurent]. Ce moment est près d'arriver.

[1931] *Ibid.,* p. 520.
[1932] *Ibid.*, p. 515.

Depuis que M. Grass est chargé des travaux de sculpture, neuf statues en pierre ont été placées dans le bas-côté Nord aux piliers de la chapelle St-Laurent, deux modèles en plâtre ont été faits, l'un pour la façade extérieure du portail l'autre pour la chapelle de la Croix[1933] et les statues des douze apôtres entourées de statuettes d'anges qui compléteront la décoration de la première chapelle sont en cours d'exécution. L'exécution en pierre de ces dernières statues a été faite entièrement par les praticiens et apprentis attachés à l'atelier de l'œuvre. L'achèvement des statues pour l'intérieur les occupera encore pendant trois ans. Ce laps de temps pourrait être utilement employé pour la restitution des statues qui manquent à l'extérieur et principalement de celles dont l'absence est le plus remarquée et qui par l'ensemble de la composition et leur grande dimension peuvent être classées en dehors des travaux courants de la restitution »[1934].

Comme ce *Rapport* l'indique, l'activité est déjà bien avancée en 1844, puisque six statues en pierre ont rejoint les trois premières de l'année précédente. De plus, Grass a fini cinq statues en plâtre supplémentaires, qui ont rejoint la cathédrale, auxquelles s'ajoute la grande statue de S*aint Florent* pour le pilier Est (fig. 336, cat. 195) à l'extérieur de la chapelle Sainte-Catherine[1935]. Les autres statues sont, quant à elles, en cours d'exécution. Par contre, le travail est plus long que ne l'indique Klotz, car il n'est toujours pas terminé cinq ans plus tard. En effet, des statues finies depuis longtemps, sont posées en 1848[1936], alors que d'autres ne sont achevées qu'en 1849[1937]. Précisons que la pose des statues en pierre, des douze apôtres et des saintes femmes ne peut se faire en 1847, car des réparations et modifications de la chapelle sont en cours[1938].

En outre, pour façonner sa statue de *saint Florent*, pour la chapelle Sainte-Catherine voisine, Grass cherche vraiment à harmoniser son style avec celui des quatre autres statues encore en place datant du milieu du XIVe siècle. Il s'agit de S*aint Jean-Baptiste*, S*aint André*, S*ainte Catherine* et S*ainte Élisabeth*. En effet, l'artiste a représenté son saint les mains croisées sur le cœur, les yeux levés vers le

[1933] Il s'agit du modèle en pâtre du *Saint-Florent* de la chapelle Sainte-Catherine.
[1934] KLOTZ Jacques, *« Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 517.
[1935] *Cf.* SECKER Hans Friedrich, *op. cit.*, p. 83.
[1936] KLOTZ Jacques, *« Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.*, p. 434.
[1937] *Ibid.,* p. 174.
[1938] *Ibid.,* p. 432-433.

ciel avec une légère inflexion de la tête dans la même direction, représentant un signe de dévotion évident. La tiare du saint évêque est posée par terre, adossée à son pied gauche. Afin d'associer son style à l'ancien, il a reproduit les cheveux et la barbe de la même manière que sur le Saint Jean-Baptiste et le Saint André voisin. Les boucles des cheveux sont effectivement traitées à l'identique, ainsi que la barbe qui se sépare en deux partie. Cette similitude démontre le souhait évident du statuaire de rendre une statue qui ne soit pas trop moderne en respectant des caractéristiques propres à l'art du XIV^{e} siècle. Pour les draperies, la combinaison des plis s'apparente également à celle des autres statues de la chapelle Sainte-Catherine. Cependant, peut-être parce qu'il était trop imprégné du genre qu'il voulait imprimer sur les statues de la chapelle Saint-Laurent, il a produit des « froissements d'étoffe » qui sont inexistant sur les statues du XIV^{e} siècle. D'autre part, Grass n'a pas pu s'empêcher de produire un *contrapposto* sur son *saint Florent,* afin de lui donner une attitude peut-être moins hiératique, et de rendre le traitement du visage avec un plus grand vérisme, tout en étant idéalisé suivant les canons antiques. Il apporte également une expression légèrement pathétique, et des petits méplats sur la partie supérieure des yeux, afin de conférer un regard au saint. De la sorte, et contrairement au dire de Klotz, le statuaire apporte sa signature artistique sur le visage du saint. En somme, cette statue est un parfait témoin de la pratique de Grass pour la restauration de la cathédrale, qui consiste à s'inspirer du style des statues des parties qu'il restaure, en cherchant néanmoins à l' « améliorer » à l'aide de ses connaissances et de sa maîtrise de l'art antique dans lequel il puise ses références esthétiques et idéales de l'art. Autrement dit, cette statue, ainsi que celles de la chapelle Saint-Laurent, témoigne déjà de sa volonté d'harmoniser ses statues avec les parties de la cathédrale qu'il restaure, mais également d'harmoniser l'art gothique avec l'art antique. Nous reviendrons plus en détail sur ce sujet par la suite.

Iconographie

Observons que Grass commence par la réalisation des statues pour les piliers extérieurs de la chapelle représentant les huit saints et saintes alsaciens, qui sont déjà bien avancés en 1843. Une fois ce travail achevé, il fait les grandes statues pour l'intérieur de la chapelle, qui représentent les *douze apôtres* (fig. 137-348,

cat. 224, 232-244), accompagnés de *quatre Saintes* (fig. 344-345, cat. 245-248) et de *Saint Laurent* (fig. 346, cat. 232), ainsi que de *dix-huit angelots*, auxquels il faut ajouter les *dix angelots* de l'extérieur[1939]. Ce qui ne fait pas moins de cinquante-trois sculptures au total, rien que pour la chapelle Saint-Laurent.

Les statues représentées sur les piliers extérieurs de la chapelle sont : *Saint Arbogast* (fig. 347, cat. 224), *Saint Materne, Saint Amand, Saint Fridolin* (fig. 349, cat. 225, 226, 227), *Saint Léon* (fig. 350, 354, cat. 228), *Sainte Attale, Saint Just et Sainte Odile* (fig. 351, cat. 329-331).
Laissons Klotz s'exprimer à leur sujet : « Parmi les travaux de restauration de l'intérieur de la Cathédrale dont depuis quelque temps on paraît s'occuper avec plus de prédilection, on remarque la série des statues que l'on vient de placer sur les consoles depuis si longtemps vides de l'extérieur de la chapelle St - Laurent. Ces statues, résultat d'un projet d'ensemble dont l'heureuse idée est à attribuer à feu notre digne archiprêtre M. Vion, représentaient les premiers saints d'Alsace, soit originaires de notre pays ou que leur zèle et l'accomplissement de leur haute mission y a rendu populaires. Au premier rang se trouvent les trois premiers évêques canonisés du diocèse : St Amand, St. Juste et St Arbogast. Aux deux côtés de St Juste viennent d'être placés Ste Odile, première abbesse de Hohenbourg, patronne de l'Alsace et Ste Attale, première abbesse de Marmoutier, de St Etienne à Strasbourg. Le pape placé isolément représente St Léon IX, un des descendants d'Aldaric, duc d'Alsace, dont nos chroniques ont tant de bienfaits à raconter lors du séjour qu'il vint faire dans sa patrie au milieu du XI^{e} siècle. Plus loin à droite et à gauche de St Amand des places réservées à St Materne et St Fridolin, les deux apôtres qui les premiers ont répandu dans notre contrée la doctrine du Christ. Ces deux statues sont encore en train d'exécution dans les ateliers de sculpture[1940] ».

On remarque encore que les statues des saints alsaciens situées à l'extérieur de la chapelle sont plus grandes que les statues des apôtres à l'intérieur. En revanche,

[1939] Il s'agit du nombre d'angelots encore en place. Cependant, il est fort probable qu'il en réalisa un peu plus vu que certains emplacements sont vides aujourd'hui. Donc le nombre d'angelots a pu s'étendre au nombre de trente cinq.
[1940] KLOTZ Jacques. *« Gustave Klotz (1810-1880),... », op. cit.,* p. 514-515.

comme le fait remarquer Benoît Jordan[1941], les statues d'apôtres sont trop petites par rapport aux proportions des niches où ils sont flanqués.
Les angelots, quant à eux, ont aussi été réalisés à des tailles différentes, adaptés à la taille des niches qu'ils ont dû combler.

Alors que les statues d'apôtres et de saintes sont des figures idéalisées qui dégagent un aspect spirituel, les visages des saints alsaciens ont des traits plus réalistes, ou du moins, se caractérisent par une plus forte individualisation (fig. 352-354). On constate, du reste, une certaine ressemblance entre le visage de *Saint Léon* et celui de *l'archiprêtre Charles Spitz* (fig. 193, cat. 113), dont Grass a fait un portrait en buste. Par conséquent, la question suivante s'impose : Grass ne se serait-il pas inspiré de modèles vivants pour composer ces derniers ?

Parmi cet ensemble de statues, on en remarque une qui est polychromée, il s'agit de *Saint Laurent*, le saint patron de la chapelle (fig. 346, cat. 232). Par cette action, il y eu visiblement une intention de renouer avec la tradition médiévale. En effet, les cathédrales étaient peintes en grande partie, au Moyen Âge[1942]. En outre, il semblerait qu'un complément de peinture ait été apporté à cette statue en 1849[1943].
Une deuxième statue nous interpelle, c'est celle de *Saint Arbogast* (fig. 347, cat. 224), qui se trouve sur le premier pilier à gauche en entrant dans la chapelle. Il comporte des parties en plâtre patinées imitant la couleur du grès, afin de cacher de nombreux endroits abîmés et cassés. La raison d'un tel état de détérioration est illustrée par une photographie qui nous le présente les pieds en l'air dans un tas de « gravas » (fig. 348, cat. 224). En fait, il s'agit de dommages causés par les bombardements du 11 août 1944, qui n'ont pas laissaient indemne cette statue, mais elle a pourtant pu être restaurée et reposée à sa place initiale.

Parmi les douze apôtres représentés, on note la présence de *Matthias* (fig. 338, cat. 235). Celui-ci remplace *Judas* qui se fait remarquer par son absence.

[1941] JORDAN Benoît, in *La Grâce d'une Cathédrale, Strasbourg,* Mgr DORÉ Joseph (dir.), éd. La Nuée Bleue, p. 215.
[1942] Voir par exemple ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Quand les cathédrales étaient peintes,* éd. Découvertes Gallimard, 1997, p. 1-176.
[1943] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1837-1880 », *op. cit*., 1966, p. 34.

Pour ce qui est de l'iconographie de S*aint Jean*, traditionnellement représenté avec un calice d'où sort un serpent, ou avec un aigle symbole de l'évangéliste, Grass a choisi de le représenter avec un livre et une plume symbolisant l'importance de ses écrits canonisés dans la Bible. Il peut encore être identifié par le fait qu'il soit représenté imberbe (fig. 355, cat. 241).

Piliers extérieurs de la chapelle, de l'ouest à l'est :

1er pilier		2ème pilier		3ème pilier		4ème pilier	
Saint Arbogast	Saint Materne	Saint Amand	Saint Fridolin	Le Pape Leon IX	Sainte Attale	Saint Just, (signé et daté, 1839)	Sainte Odile
		2 angelots, 40 cm	2 angelots, 40 cm	1 angelot, 40 cm	2 angelots, 40 cm	2 angelots, 40 cm	1 angelot, 40 cm

Piliers à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, en commençant du portail ouvert au public, du sud, à l'ouest, au nord, à l'est, au sud :

1er pilier, sud	2ème pilier, sud-ouest	3ème pilier, nord-ouest	4ème pilier, nord	5ème pilier, nord	6ème pilier, nord	7ème pilier, nord-est	8ème pilier, sud-est	9ème pilier, sud	10ème pilier, sud
Saint Jude (Thadée)	Saint Matthias	Saint Thomas	Saint Barthélémy	Saint Matthieu,	Saint Jean	Saint André	Sainte ?	Sainte ?	Saint Laurent,
Saint Simon,			Saint Philippe,	Saint Jacques le Mineur	Saint Jacques le Majeur	Saint Pierre	Sainte ?	Sainte ?	
2 angelots, 80 cm	2 angelots, 40 cm	1 angelot, 60 cm	2 angelots, 60 cm	2 angelots, 60 cm	2 angelots, 60 cm	2 consoles avec chimères	3 angelots, 40 cm (un a disparu, visible sur une ancienne photo ...	2 angelots, 80 cm et 3 angelots, 40 cm	

Pour réaliser les statues de la chapelle Saint-Laurent, Grass ne cherche pas à copier servilement celles du gothique finissant qui se trouve au portail Saint-Laurent. Il aurait pu, en effet, copier les draperies de ces statues, dont il a probablement les moulages en plâtre à disposition, afin de les appliquer à ses créations. De même, à l'instar d'un Geoffroy-Dechaume et d'un Michel Pascal, il aurait pu faire un amalgame entre plusieurs d'entre-elles avec d'autres de la même époque, pour donner une nouvelle statue en adéquation stylistique avec la chapelle qu'il restaure. Grass préfère, au contraire, recréer le style gothique tardif, en s'inspirant toutefois des modèles existant au portail, et peut-être également des gravures et peintures des artistes de la vallée rhénane de la fin du XVe et du début du XVIe siècle. Il s'applique en effet à rendre le même type de draperies, avec des combinaisons de plis comparables, sans pour autant jamais copier ceux des statues du portail Saint-Laurent. Il veut retrouver le style et l'esprit de ce gothique, l'imiter afin d'harmoniser ses statues avec celui de la chapelle Saint-Laurent, tout en s'appliquant à l' « améliorer » grâce à sa connaissance et sa maîtrise de la statuaire classique. Grass cherche donc bien à faire du néogothique, mais pas de la copie servile du gothique, autrement dit, pas de pastiches. Ainsi, nous pouvons observer qu'il prend modèle sur la statue de Pape, du portail Saint-Laurent, pour réaliser son saint Léon IX. Cependant, il l'utilise uniquement comme modèle d'inspiration, sans vouloir le copier. Il reproduit notamment la tiare, triple couronne du pape, et la férule papale dans la main gauche, qui est cassée. Il lui fait également porter des gants sertis de bagues à plusieurs doigts. La ressemblance s'arrête là. En effet, ensuite, au lieu de lui mettre un livre dans la main droite, il le représente donnant la bénédiction et lui applique le pallium à petite croix qui descend sur le torse. L'expression et les proportions du visage de Léon IX sont également plus réalistes et naturelles que ceux du pape gothique, mais l'épiderme de ce dernier et davantage marquée que celle du premier. De la sorte, même si Grass cherche à reproduire le type de combinaison des draperies des statues de cette période, il ne veut pas imiter cette particularité du traitement accrue des épidermes et détails en surfaces, ce qui est probablement trop éloigné de son idéal néoclassique. En revanche, il ne s'inspire pas du saint Laurent du portail, ou de celui situé en bas de la haute tour octogonale de la même époque, pour réaliser le sien dans la chapelle. Les seules choses qu'il a pu reproduire, ce sont peut-être les bouclettes de cheveux qui recouvrent la tête du saint, et le positionnement de la

grille du même côté. Pour le reste, il n'y a aucunes correspondances formelles. Il est même assez étonnant de voir que Grass a volontairement amoindrit l'effet des plis du vêtement du saint, sans pour autant se départir complètement du style du gothique flamboyant. Du reste, ce saint Laurent, empreint d'une forte piété, a un geste et une expression de vénération qui se lit dans son visage, suivant la définition évidente de Le Brun[1944].

Autrement dit, pour cette partie de la cathédrale, Grass à su allier heureusement les deux polarités qui s'affrontent dans cet édifice et chez ses deux prédécesseurs, Malade et Vallastre, c'est-à-dire l'apollinien et le dionysiaque. Il a également su allier heureusement l'Antique, le gothique et le réel, ce que témoignent les visages des sains alsaciens sur les piliers extérieurs de la chapelle.

Un essai de polychromie

Nous avons remarqué, chose assez singulière, que la statue de saint Laurent a été visiblement polychromée lors de sa réalisation vers 1845[1945]. Il semblerait toutefois qu'un complément de peinture lui ait été apporté en 1849[1946], comme nous l'avons déjà stipulé plus tôt. C'est d'ailleurs la seule statue de Grass qui a été polychromée à la cathédrale. En ce milieu du XIX^{e} siècle, où l'on savait que les sculptures des temples grecs et de cathédrales étaient peintes, le discours winkelmanien sur l'esthétique de la blancheur des statues antiques, selon un idéal néoplatonicien du beau et comme l'attestent les grands romans du XIX^{e} siècle, semble prédominer dans les esprits[1947]. Par conséquent, il devait être difficile, probablement même pour Klotz et Grass, de justifier et sans doute également d'apprécier l'ensemble des statues de la chapelle recouverte de peinture. En outre, cela aurait certainement était une injure pour le statuaire qui s'efforce de produire une statue avec un soin évident apporté à la finition. Toutefois, en cette première moitié du XIX^{e} siècle, les recherches archéologiques ont déjà démontré que les sculptures étaient peintes. Pour la sculpture grecque, notamment, Quatremère de

[1944] LE BRUN Charles, *L'expression des passions, op. cit.,* p. 70-71. Pour sa part, Lavater qualifierait peut-être cette expression de « dévotion stupide, mélée de douleur », *cf.* LAVATER Johann Caspar, *La Physiognomonie, op. cit.,* p. 270, pl. 93, n° 120, c.

[1945] COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, créations et restitutions...*, *op. cit.*, p. 58.

[1946] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1837-1880 »..., p. 34

[1947] DELAS Raphaëlle, *Aimé et Louis Duthoit, derniers imagiers du Moyen Âge*, Musée d'Orsay, Paris, 2012, p. 203.

Quincy a publié, en 1814, l'ouvrage *Jupiter Olympien*[1948] dans lequel il établit que la statue de *Jupiter* était polychrome. Cette découverte est, du reste, renforcée par Gottfried Semper lors de ses recherches en Italie et en Grèce avant 1840[1949]. En 1831, Ludovic Vitet, prédécesseur de Mérimée au poste d'inspecteur général des Monuments Historiques, écrit : « On ne comprend pas l'art du Moyen Âge. On se fait l'idée la plus mesquine et la plus fausse de ces grandes créations d'architecture si, dans la pensée, on ne les rêve pas couvertes de haut en bas de couleurs et de dorures. »[1950] C'est cependant surtout après 1850 que la question est vraiment approfondie, en premier chef par Toussaint-Bernard Émeric-David dans son *Histoire de la sculpture française*, en 1853[1951]. Viollet-le-Duc, lui-même, est nuancé quant à l'utilisation de la polychromie sur la statuaire médiévale, expliquant que pour se faire, le peintre doit être extrêmement habile : « Il faut reconnaître que la peinture appliquée à la sculpture lui donne une valeur singulière, mais à la condition que cette application soit faite avec intelligence et par des artistes qui ont acquis l'expérience des effets de la couleur sur des objets modelés. »[1952]

Notons par ailleurs que les travaux de la Saint-Chapelle débutent en 1837 avec Félix Duban (1798-1870) et Lassus comme inspecteur des travaux avant que ce dernier reprenne seul le chantier par la suite, et que la polychromie y est largement employée dans celle-ci à partir de 1841[1953].

En somme, nous retrouvons avec les sculptures de cette chapelle et la polychromie de la statue de saint Laurent, les réflexions propres à cette fin de la première moitié du XIX^{e} siècle : c'est-à-dire à la fois l'audace de peindre une statue dans sa totalité, le saint patron de la chapelle, mais sans toutefois sortir de la représentation donnée par l'idéale beauté des statues en pierre.

[1948] QUATREMÈRE DE QUINCY, *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris, 1815. Cité dans Willibald SAUERLÄNDER, « "Quand les statues étaient blanches", discussion au sujet de la polychromie », in *La couleur et la pierre, polychromie des portails gothiques*, actes du colloque, Agence Régionale du Patrimoine de Picardie, Amiens 12-14 octobre 2000, éd. A. et J. Picard, p. 30.

[1949] SEMPER Gottfried, « Remarques préliminaires sur l'architecture peinte et la sculpture des Anciens », *Du style et de l'architecture, écrits, 1834-1869*, traduit de l'allemand et présenté par Jacques Soulillon avec la collaboration de Nathalie Neumann, éditions parenthèses, Marseille, 2007, p. 55-87.

[1950] Cité dans DELAS Raphaëlle, *Aimé et Louis Duthoit, ...*, *op. cit.*, p. 204

[1951] Cf. *ibid*.

[1952] VIOLLET-LE-DUC Eugène, in *Dictionnaire raisonné de l'architecture...*, 1869, t. VIII, p. 276, cité dans DELAS Raphaëlle, *Aimé et Louis Duthoit, ...*, *op. cit.*, p. 204.

[1953] Cf. LENIAUD Jean-Michel et PERROT Françoise, *La Sainte-Chapelle*, Nathan, Centre des monuments nationaux, Paris, 1991, p. 38.

À la même époque, les frères Duthoit font également des sculptures qui se réfèrent à l'art gothique flamboyant plutôt qu'au XIII^e^ siècle, pour lesquelles ils font usage de la couleur. Ces statues polychromées sont pour l'ancienne collégiale Saint-Vulfran d'Abbeville. Les sculpteurs réalisent ces statues entre 1843 et 1851, avant de travailler avec Viollet-le-Duc[1954].

Depuis le XVI^e^ et jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle, le *paragone* entre la sculpture et la peinture était un thème très discuté[1955]. Avant que se développe le néo-platonisme florentin, la peinture l'emportait sur la sculpture. Ensuite, le raisonnement change, et avec la l'*idéalisme* néo-platonicien est proclamé la supériorité de la sculpture sur la peinture[1956]. En 1546, Benedetto Varchi parle de cette question devant l'Académie de Florence : « Les deux arts imitent tous les deux la nature. Ils peuvent alors imiter deux choses qu'on trouve dans tous les corps, la substance et les accidents ». « Les sculpteurs, continue-t-il, imitent plus la substance que les accidents, les peintres plus les accidents que la substance. Conclusion : la sculpture est supérieure à la peinture parce qu'elle ne trompe pas les spectateurs par l'imitation des « *accidenti* » et surtout pas par l'usage – et la séduction – de la couleur »[1957]. Cette argumentation, qui survivra jusqu'au XIX^e^ siècle, justifie que « la sculpture – en tant qu'art idéal – doit s'abstenir de l'usage de la couleur. Avec le *maquillage* des statues, la sculpture trahit son propre caractère »[1958]. Ce sont des théories de ce genre qui vont justifier la préférence pour la sculpture monochrome, sans ajout de peinture. En 1760, le sculpteur Étienne Maurice Falconet écrit dans « ses réflexions sur la sculpture » : « chacun des arts à ses moyens d'imitation, la couleur n'en est point pour la sculpture ». Ainsi, avec l'âge du néo-classicisme et notamment avec l'esthétique Winckelmanienne, commence le culte de la statue blanche exprimé par la pureté des marbres antiques. Les œuvres des sculpteurs Houdon, Canova et Thorvaldsen témoignent très bien de cette prépondérance pour la sculpture blanche[1959]. Leur influence est d'ailleurs parfaitement visible chez les maîtres de Philippe Grass, Ohmacht et Bosio. Pourtant, à la même époque, les découvertes archéologiques

[1954] DELAS Raphaëlle, *Aimé et Louis Duthoit, ...*, *op. cit.*, p. 195-202.
[1955] SAUERLÄNDER Willibald, « "Quand les statues étaient blanches", … », *op. cit.*, p. 28. Sur le sujet du *Paragone*, ont pourrait se référer à KLEIN Robert, *L'esthétique de la Technè. op. cit.*, p. 1-293.
[1956] SAUERLÄNDER Willibald, « "Quand les statues étaient blanches", … », *op. cit.*, p. 28
[1957] Cité dans *Ibid.*
[1958] *Ibid.*
[1959] *Ibid,* p. 29-30.

venaient troubler ce « rêve de la blancheur des statues »[1960]. Cela ne pouvait qu'enclencher une dispute entre les historiens et les esthéticiens, les empiristes positivistes et les idéalistes.

Toussaint-Bernard Émeric-David écrit encore dans l'*Histoire de la sculpture française* : « En marbre, en albâtre, en ivoire, la sculpture est toujours la sculpture tant que la matière qu'elle entreprend d'animer conserve sa teinte native […]. Il n'en est pas de même d'un autre procédé usité dans tout le Moyen Âge, celui de colorier la sculpture pour lui communiquer une apparence plus trompeuse de la vie. Alors cet art manque totalement son but et ne manifeste que son ignorance »[1961].

Si l'on prend en compte ces aspects, il est certain que pour Philippe Grass la peinture de ses statues ne devait pas être une évidence. Même si l'usage de la couleur dans les cathédrales était attesté comme un fait historique, elle était encore considérée comme une grave erreur esthétique[1962]. On voit chez Viollet-le-Duc, notamment, en lisant « sculpture » dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* que la séparation entre l'analyse de la forme pure et la polychromie reste présente[1963].

Il en était peut-être autrement pour Malade lorsque ses anges orants pour le maître-autel de la cathédrale ont été peints, sachant que la sculpture en bois des églises baroques était souvent « maquillée » en Allemagne[1964].

Pourtant, Klotz a eu l'audace de tenter une « reconstitution » de statue polychromée sur celle qui représente le saint patron de la chapelle, c'est-à-dire la plus significative de l'ensemble des statues de cette chapelle. De la sorte, il donne, probablement sans s'en rendre compte, une plus grande importance aux statues peintes qu'aux autres. Nous supposons toutefois que cela permettait uniquement, à ses yeux, de mettre en évidence le saint Laurent par rapport aux autres statues présentes dans la chapelle. Il voulait aussi répondre par cette expérimentation au débat en cours. Il ne s'agit cependant pas de restitution, car la réalisation de la

[1960] *Ibid,* p. 30.
[1961] ÉMERIC-DAVID Toussaint-Bernard, *Histoire de la sculpture française*, *op. cit.,* p. 93-94. Cité dans SAUERLÄNDER Willibald, « "Quand les statues étaient blanches", … », *op. cit.,* p. 30.
[1962] SAUERLÄNDER Willibald, « "Quand les statues étaient blanches", … », *op. cit.,* p. 30.
[1963] Sur ce sujet, on peut se référer à *ibid.,* p. 32, et DELAS Raphaëlle, *Aimé et Louis Duthoit, ...*, *op. cit.*, p. 204.
[1964] *Ibid.*, p. 29.

statue et de ses couleurs ne sont basées sur aucun document historique, ni sur aucune donnée archéologique[1965].

Alors que la deuxième moitié du XIX^e^ siècle voit se confirmer, par les nombreuses découvertes et observations, la présence de la polychromie sur les scuptures gothiques, il est assez surprenant que les architectes et sculpteurs du début du XX^e^ siècle n'aient pas cherché à peindre les statues néo-gothiques produites pour la cathédrale de Strasbourg. On remarque, en effet, que les sculpteurs attachent beaucoup d'importance à se rapprocher des formes du gothique. Si nous prenons l'exemple des statues de la galerie des apôtres, nous voyons que le sculpteur Ferdinand Riedel a copié scrupuleusement les gestes et les postures des personnages représentés sur le plan médiéval, allant jusqu'à essayer de retrouver le même style, ce qui devait justifier le fait que les statues de Malade et de Vallastre qui se trouvaient à cet emplacement soient remplacées par les siennes. Cependant, sachant que les apôtres, la Vierge et le Christ en mandorle que Riedel reproduit, sont polychromés avec précision sur le plan, il aurait pu reproduire sur ses personnages les mêmes couleurs. Cela nous indique certainement qu'en ce début du XX^e^ siècle, les restaurateurs n'étaient pas prêts à accepter la cathédrale colorée, avec des statues maquillées pourrait-on dire. Même si cela était accepté d'un point de vu historique[1966], l'œil n'était pas habitué, le regard esthétique ne pouvait l'accepter. Malgré cela, l'architecte Johan Knauth tente quelques adjonctions de polychromie dans son vestibule de style gothique flamboyant. Les petites sculptures qui y figurent (sculpture du sacristain, tête de vieillarde, lézards et végétaux) sont recouvertes de couleurs.

Plus tard, vers 1898-1900, pour les prédelles du Sacré-Cœur, les sculptures de Louis Stienne (quatre évangélistes) sont également polychromées, ainsi que le reste de la prédelle.

[1965] Au XXe siècle, les historiens de l'art de la sculpture médiévale laissent également de côté les questions touchant à la polychromie, cela se justifie, cette fois-ci, non plus à cause du beau idéal néoplatonicien ou le néoclassicisme, mais par l'usage de la photographie. En effet, les livres de sculptures médiévales sont illustrés par des photographies de moulages, et « c'est toute une esthétique de la sculpture photographiée en noir et blanc » qui se développe. Cf. SAUERLÄNDER Willibald, « "Quand les statues étaient blanches", … », *op. cit.,* p. 33.

[1966] Ce que témoigne le projet d'agrandissement du musée de l'OND, par Johann Knauth.

Cela nous indique, *in fine*, que l'application de la couleur à l'intérieur était moins heurtant qu'à l'extérieur où les traces avaient davantage disparues à cause de l'usure du temps.

Comme le souligne Roland Recht, sachant que les statues au Moyen Âge étaient peintes, les sculpteurs accordaient peu d'importance au matériau dont la nature pouvait être falsifiée par la peinture[1967]et qui ne servait que de support. Ceci est tout à fait le contraire des considérations qui sont portées aux sculptures et aux églises et cathédrales de nos jours. En effet, les conservateurs accordent à présent toute leur attention aux matériaux, à la pierre, ainsi qu'aux traces qui y sont encore perceptibles, comme témoins de pratiques et d'époques passées. Ils accordent également, depuis le XX^{e} siècle, une « beauté propre au matériau »[1968]. Il ajoute : « La conception que l'homme médiéval se faisait de la beauté du matériau semble ne devoir s'appliquer sans réserve qu'à l'orfèvrerie. Pour l'architecture ou la sculpture, le sentiment esthétique lié à un matériau brut n'est pas attesté ; au contraire, l'étude des œuvres le met sérieusement en doute.[1969] » Pourtant, lors de la création de ces monuments, le rendu n'était absolument pas le même, car, d'une part, la pierre était recouverte de couleur ou de badigeons, qui avaient une finalité esthétique, et d'autres part, le temps n'avait pas encore fait son affaire.

De plus, à l'époque gothique, la couleur revêtait visiblement une place prépondérante dans la philosophie de la nature. Celle-ci était mise en corrélation avec la lumière, qui était, nous le savons, appréhendée par analogie avec la lumière intelligible[1970], au même titre que « tout ce qui devient visible est issu de l'invisible ». L'abbé Suger défendait justement le gothique suivant une métaphysique néo-platonicienne de la lumière, issue du pseudo Denys l'Aréopagite[1971]. L'époque gothique se référait aussi à Aristote suivant lequel la lumière était perçue comme l'*hypostasis* de la couleur[1972].

[1967] RECHT Roland, *Le croire et le voir, op. cit.*, p. 239.
[1968] *Ibid.*, p. 228.
[1969] *Ibid.*, p. 232
[1970] *Cf.* PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, Les éditions de Minuit, le sens commun, 2004, p.38-40.
[1971] PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique ...*, *op. cit.*, p. 63. Pour une critique des idées de Panofsky au sujet de l'abbé Suger, on pourra se référer à RECHT Roland, *Le croire et le voir, op. cit.*, p. 38-47.
[1972] RECHT Roland, *Le croire et le voir, op. cit.*, p. 230.

2. *Restauration de statues en harmonie avec un plan médiéval de la cathédrale*[1973]

- Statues du Jugement Dernier pour le beffroi

En 1844, à la suite des statues produites pour la chapelle Saint-Laurent, Grass commence déjà à travailler à la restitution des statues du Jugement Dernier pour le beffroi[1974] et à modeler les modèles de ces statues, alors que le travail de mise aux points de celles de la chapelle Saint-Laurent n'est pas encore achevé par ses praticiens.

Dans ce cas de figure, le statuaire commence à travailler partiellement à la restitution des dommages causés par la crise iconoclaste de 1793. Cette activité s'échelonne sur sept années consécutives. Il s'agit vraisemblablement de sa première restitution avérée d'un état n'existant qu'à l'état de projet au Moyen Âge, ce qui l'inscrit, avec Gustave Klotz, dans l'un des aspects majeurs de la doctrine viollet-le-ducienne.

Aspect stylistique

Contrairement à la chapelle Saint-Laurent, le sculpteur travaille, dans le cas présent, à l'aide d'un ancien plan ancien du XIV^{e} siècle[1975], qui présente les figures qu'il doit créer (fig. 359). Il s'en inspire largement, reproduisant assez fidèlement les gestes, les postures et attitudes, ainsi que la combinaison des plis des vêtements de ces personnages. Il ajoute, à la série de figures présentées sur le plan médiéval, deux personnages de l'Ancien Testament inexistants sur le plan : les prophètes *Ézéchiel* et *Jérémie*[1976]. Ces statues sont réalisées dans un style très différent de celles qui ornent la chapelle Saint-Laurent, sachant que cette partie de la cathédrale est antérieure à celle de la chapelle. L'artiste cherche à harmoniser

[1973] Cette partie est reprise de COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, créations et restitutions…, op. cit*., p. 63-71, et du même auteur, « Philippe Grass, un artiste… », *BCS*, 2016*, op. cit.,* p. 167-174, avec des modifications à la marge.
[1974] *Cf.* KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 517-518.
[1975] Le plan 5, conservé par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame est daté des années 1360-1370. Cf. *Cathédrale de Strasbourg, Dessins*, Musée de l'Œuvre Notre-Dame et Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, éditions des musées de Strasbourg, 2014.
[1976] La présence de ces deux Grands Prophètes s'explique par leur lien avec le tétramorphe (*quatre êtres vivants*), dont ils eurent la vision, que la tradition chrétienne associe aux quatre évangélistes.

ses statues avec le style et l'époque de la partie qu'il restaure en se rapprochant et en interprétant le genre des figures visibles sur les dessins du plan 5 du XIV^{e} siècle qu'il a sous les yeux, faisant fi, ou presque, de sa formation académique. Il produit en fonction des modèles un foisonnement de drapés aux innombrables plis fouillis[1977] et des visages aux traits assez anguleux, essayant probablement, par-là, de produire davantage de relief pour que les statues soient mieux perçues depuis le sol. Tels que sur le dessin, ses personnages sont représentés avec des épaules très étroites. On remarque, au demeurant, que les têtes zoocéphales des évangélistes, qui ne sont pas très réalistes, sont reproduites d'après le dessin médiéval, avec néanmoins, des expressions qui diffèrent. En effet, alors que sur le plan 5 les évangélistes ont davantage un air hilare, ceux de Grass ont cet air grave et sérieux qui lui est propre. En revanche, sa statue d'*Ézéchiel dont* il n'a pas de modèle sur le plan ancien, est façonnée avec un visage plus réaliste, auquel il a imprimé une expression de douleur exprimant ainsi tout le *pathos* du prophète. Le drapé, quant à lui, est modelé dans le même esprit que ceux des évangélistes, avec toutefois des réminiscences plus prononcées des draperies des statues de la chapelle Saint-Laurent qu'il vient de réaliser.

D'autre part, Grass aurait également utilisé des moulages en plâtre des figures de Notre-Dame de Paris pour la restauration de cette partie de la cathédrale[1978]. Rien d'étonnant à cela, quand on sait qu'à peu près à la même époque, Viollet-le-Duc s'inspire des vertus de la cathédrale de Strasbourg pour faire réaliser les statues de la cheminée du château Pierrefonds[1979]. Il est néanmoins difficile de repérer quels sont les modèles parisiens qui l'ont inspiré. En effet, on ne retrouve, *a priori,* dans aucune des statues et des reliefs de Notre-Dame, des figures aux plis fouillis et saccadés, comme celles qui apparaissent au beffroi sur les statues de notre artiste alsacien. Cependant, il a peut-être pu s'inspirer de têtes de diables, de la tentation de Théophile du tympan du portail du transept nord, et d'un écoinçon du portail de la Vierge de Notre-Dame de Paris[1980], pour donner le diable du beffroi qui

[1977] Il exagère un petit peu le trait, en se référant peut-être davantage à l'ange situé à gauche du Christ tenant une lance et la couronne d'épine. Il se peut également qu'il soit encore sous l'influence des statues qu'il vient de réaliser pour la chapelle Saint-Laurent, inspirées de la statuaire du gothique tardif.

[1978] Voir en premier lieu KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 519.

[1979] Déjà signifié dans Monique FUCHS, « Un Phidias Alsacien oublié... », *op. cit.*, p. 167.

[1980] Nous pouvons voir des reproductions photographiques de ces deux diables dans : *Notre-Dame de Paris*, texte GOUVARD Claude, photographies LAITER Joël, Éditions du Chêne, France, 2010, p. 116, 119.

emporte un damné. Nous pouvons également supposé qu'il s'est inspiré d'un ange du Jugement dernier de la cathédrale parisienne[1981] pour réaliser les siens.

Mise en œuvre et représentations

Quoi qu'il en soit, Grass commence visiblement à modeler les modèles en 1844. La même année, les copies conformes sont entreprises par deux sculpteurs patriciens et deux apprentis : « En suivant la marche adoptée jusqu'à ce jour pour les statues de l'intérieur, nous dit Klotz, on obtiendrait par le travail des deux praticiens et des deux apprentis employés dans les ateliers du statuaire tout au plus trois statues par an ou les treize en quatre années, auxquelles il reste encore à ajouter les trois années à passer avant que les travaux commencés soient achevés, ce qui reculerait l'époque de la pose de ces statues à 7 ans, à 1851 « [1982] ; sachant que la restitution de cet ensemble du Jugement Dernier se fait en 1849, 1850 et 1851. Quand à la pose de ces statues sur la cathédrale, elle ne commence qu'à partir de septembre 1849[1983].

Parmi l'ensemble iconographique du Jugement Dernier, nous retrouvons les personnages suivants : *Le Christ Juge* entouré de *six anges* avec les instruments de la passion et les trompettes du Jugement Dernier, *La Vierge Marie* et s*aint Jean le Baptiste* agenouillés à ses côtés, et les *Quatre évangélistes*, de type zoocéphalique (*saint Jean*, *saint Mathieu*, *saint Luc* et *saint Marc*), qui entourent les prophètes *Ézéchiel* et *Jérémie*. Sans oublier un *Ange emportant un élu* et un *Diable emportant un damné*. Cela fait un total de dix-sept statues supplémentaires que Grass crée pour la cathédrale (fig. 360).

Selon Klotz, les quatre évangélistes sont les dernières statues à êtres sculptées pour le beffroi, alors même que des plus anciennes sont encore en place : « ... mais ces statues faites par un des sculpteurs employé antérieurement par l'administration, il y a peu d'années seulement, pourraient être maintenues provisoirement au moins. Il n'y aurait donc à s'occuper pour le moment que de

[1981] Voir dans *Ibid*., p. 197.
[1982] AVES, 3 OND, n° 149b/150/151.
[1983] KLOTZ Jacques, *« Gustave Klotz d'après ses notes... », op. cit.,* p. 522.

treize statues[1984] ». Il s'agit d'une composition de Jean Vallastre[1985] visiblement sculptée avant 1827, même si, selon Jean Geoffroy Schweighaeuser, la pose se fait un peu plus tard : « Leurs têtes (celles des évangélistes) étaient celles de l'ange et des trois animaux qu'on leur a donnés pour attributs symboliques. Déjà l'on a refait ces statues, qui rappellent la manière dont les anciens Égyptiens représentaient quelques-unes de leurs divinités ; mais elles ne sont pas encore replacées. Plus haut, un Christ assis et présidant au jugement dernier, était environné de figures appartenant à cette scène auguste[1986] ». Cet ensemble est toujours visible dans la cour du centre culturel Saint-Thomas à la robertsau[1987].
On remarquera en outre que les quatre évangélistes de Vallastre sont encore en place entre 1839 et 1843, ce qu'atteste un dessin de l'élévation du massif occidental réalisé par le statuaire André Friedrich[1988].

État actuel des statues du Jugement Dernier

De nos jours, les statues des quatre évangélistes de Grass (fig. 362-364), symbolisés par le tétramorphe, ainsi que celle du prophète *Ézéchiel* (fig. 365) sont exposés dans une cellule du barrage Vauban, à Strasbourg. *Ézéchiel* est remplacé par une copie conforme des Monuments Historiques dans les années 1983-1985[1989]. Le *tétramorphe*, quant à lui, est remplacé par de nouvelles réalisations créées, pourrait-on dire, par des sculpteurs-restaurateurs employés par les Monuments Historiques, à la même époque[1990]. Encore une fois, le choix des

[1984] *Ibid,* p. 518
[1985] On remarquera que Vallastre a également réalisé ses statues du Jugement Dernier d'après le plan du XIVe siècle, reproduisant leurs attitudes et leurs postures, sans pour autant abandonner son propre style.
[1986] SCHWEIGHAEUSER Jean Geoffroy, *Vues Pittoresques de la Cathédrale de Strasbourg, et détails remarquable de ce monument*, dessinés et lithographiés par CHAPUY, F. G. Levrault, imprimeur-libraire, Strasbourg, 1827, p. 14, note 3.
[1987] Déjà signifié dans BORLÉE Denise, « La restauration de la galerie de l'ascension et du beffroi.., *op. cit*., p. 164-166, COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, créations et restitution.., op. cit*., p. 68, COUSQUER Vincent, « « Philippe Grass, statuaire Alsacien du XIXe siècle. Un artiste au service de la cathédrale pendant une quarantaine d'année – deuxième partie », *BCS,* XXXII, 2016, p. 168.
[1988] Cf. FRIEDRICH André, *La cathédrale de Strasbourg, 1839-1843*, collection de dessins (68 planches) conservés à la BNUS.
[1989] BORLÉE Denise, « La restauration de la galerie de l'ascension et du beffroi.., *op. cit*., p. 173, COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, créations et restitution.., op. cit*., p. 65, et COUSQUER Vincent, « Philippe Grass, statuaire alsacien du XIXe siècle.., *op. cit*., 2016, p. 170.
[1990] Cf. BORLÉE Denise, « Les restaurations de la galerie de l'ascension et du beffroi de la cathédrale de Strasbourg » in, *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 2010, p. 173. C'est l'entreprise Schické de Colmar qui s'est chargée de ces travaux.

Monuments Historiques (sous l'égide de l'architecte Bertrand Monnet) était de remplacer les quatre statues de Grass par d'autres statues qui ne font que s'inspirer vaguement de celles de l'artiste, nonobstant la présence des traces de mise au point. Pourtant, les évangélistes de notre artiste sont encore en assez bon état pour être recopiés de manière conforme[1991]. De plus, les statues qui les remplacent sont sculptées dans du grès vosgien, alors que celles de notre artiste sont en grès bigarré. Il apparaît donc que le, ou les sculpteurs chargés de ces travaux par l'architecte en chef des Monuments Historiques, devaient copier les grandes lignes des statues de Grass, en y apportant des modifications notoires, certainement dans le but de les rendre dans le goût du jour, ou du moins de l'architecte et des sculpteurs chargés de cette restauration[1992]. Autrement dit, il s'agit, par cette action qui démontre une grande ignorance dans l'art statuaire, d'un iconoclasme affligent pour la fin du XX^{e} siècle. Est-il nécessaire d'ajouter que la qualité plastique et le rendu esthétique des statues des années 1980 est bien inférieur à celui du milieu du XIX^{e} siècle ? Lors de cette restauration, le travail de Grass n'a visiblement pas été compris et l'art statuaire du XIX^{e} siècle totalement déprécié. Ce n'est, du reste, pas de près que ces statues doivent être regardées et appréciées, mais à leur place dans les hauteurs de l'édifice. Aussi, notre artiste a tenté de faire du gothique en sculptant ces statues, faisant pour ainsi dire preuve d'abnégation de son savoir académique. Il procède également de cette façon pour les statues équestres et les statues d'évêques, comme nous allons le voir plus loin.

Les autres statues de Grass pour le Jugement Dernier sont encore en place, bien que certaines d'entre elles aient subi quelques restaurations[1993], ainsi qu'un gommage afin de retrouver une couleur proche de celle du grès d'origine. Pour finir, observons que les anges aux instruments de la passion portent respectivement une lance et une croix en cuivre. Les anges musiciens soufflent

[1991] En remarquera, en outre, que certaines parties ont été comblées par du plâtre.

[1992] Nous avons pu échanger avec un sculpteur alsacien qui s'est chargé de restaurer les évangélistes de Grass. Il nous disait ne pas apprécier l'art de Grass. En cherchant à pousser un peu plus loin pour comprendre son point de vu, nous nous sommes rendu compte qu'en réalité ce sculpteur ne connaissait absolument pas les travaux de Grass, à part les évangélistes qu'il avait du refaire en les transformant, ou plutôt déformant, et l'une ou l'autre statues de la cathédrale. Son ignorance en la matière était telle, qu'il ne savait même pas que la statue de Kléber était due à notre statuaire.

[1993] Pour avoir de plus amples renseignements sur ce sujet, j'invite le lecteur à ce reporter à l'article de BORLÉE Denise, « Les restaurations de la galerie de l'ascension et du beffroi de la cathédrale de Strasbourg » *op. cit.*, p. 161-174.

également dans des cors dont les extrémités sont en cuivre, ainsi que l'épée qui se trouve à gauche de la bouche du Christ.

Le statuaire est récompensé d'une médaille pour ses travaux à la cathédrale

Grâce à ce travail de restauration des statues du Jugement Dernier, l'architecte et le statuaire sont récompensés le 24 août 1859, lors du XXVI[e] Congrès archéologique de France, qui se tient à Strasbourg : « Les restaurations si bien exécutées dans leur ensemble, au-dessus du portail de la cathédrale de Strasbourg, n'eussent pas été aussi faciles pour M. Klotz s'il n'avait trouvé en M. Grass, statuaire, un interprète consciencieux de ses idées et des dessins originaux de cette magnifique façade.
La Société française d'archéologie décerne à M. Grass une médaille d'argent pour les statues, moulures et découpures qu'il a exécutées dans la galerie supérieure du portail de la cathédrale de Strasbourg »[1994]. Klotz, quant à lui, reçoit une médaille vermeille, et le peintre verrier Baptiste Petit-Gérard (1811-1871), est honoré par une médaille d'argent pour sa restauration des vitraux de la cathédrale[1995].

- Anges musiciens et Christ en mandorle de la galerie des apôtres

Après avoir créé les sculptures du Jugement Dernier pour le beffroi, Grass s'attèle aux statues de l'Ascension situées au-dessus de la galerie des apôtres. Pour ce faire, il travaille à nouveau d'après le plan ancien, sur lequel figure un Christ en Mandorle entouré de quatre anges et huit anges musiciens répartis de part et d'autre de la galerie (fig. 366).
Il reproduit fidèlement cet ensemble, s'inspirant scrupuleusement des dessins sur le plan ancien[1996], afin d'en reproduire à nouveau les gestes et postures. Il ajoute également deux anges musiciens supplémentaires, afin de les poser sur les deux derniers gables situés de part et d'autre de la galerie, alors que ces derniers ne figurent pas sur le plan ancien. Pour cela, en respectant le style, il invente deux anges musiciens, un qui joue du tambourin à l'extrémité droite, et l'autre qui joue

[1994] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880), …*, *op. cit*., p. 364.
[1995] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame... », *op. cit.*, p. 39.
[1996] Ce que faisait déjà remarquer SECKER Hans Friedrich, *Die Skulpturen des Strassburger Münster …*, *op. cit*., p. 74, et KNAUTH Johann, in *Strassbuger Münsterblatt,* 1912, p. 101-103.

de la harpe. Toutefois, on observe que l'ange à la harpe prend la place d'un autre ange, le deuxième situé à droite du Christ, jouant d'une sorte d'orgue portatif, qui remplace l'autre à l'extrémité gauche de la galerie.
Cependant, le plan ne correspond pas exactement à l'iconographie située sur cette partie de l'édifice au Moyen Âge. En effet, si l'on observe d'anciennes gravures et photographies, on remarque que le Christ en Mandorle n'y figure pas, et qu'à sa place se trouvait un Christ en Majesté (en Gloire). De plus, les anges musiciens représentés sur le plan médiéval n'ont visiblement jamais été sculptés et posés sur la cathédrale, ce qu'attestent des gravures antérieures à la Révolution de 1789, où le haut de la galerie se compose de simples terminaisons de gables.

Du reste, il est certain que l'iconographie antérieure à la Révolution était composée de douze apôtres, d'une Vierge et d'un Christ, comme l'indique l'abbé Grandidier : « Ce grand portail est surmonté de la rose en vitrage dont nous avons déjà parlé, & au-dessus de cette rose sont les statues de J. C., de la Sainte-Vierge & des douze Apôtres placés à chaque côté[1997] ». Cela peut également se voir sur d'anciennes gravures, où le Christ représenté s'apparente plus à celui en Majesté qu'au *Christ en Mandorle* de Grass, copié sur le plan médiéval.

Iconographie

Il s'agit donc d'un *Christ en Mandorle* soutenu par quatre anges qui l'entourent, plus dix *Anges musiciens,* que notre statuaire conçoit de manière originale. Cependant, avant qu'il ne réalise cet ensemble, il se trouvait déjà un Christ à l'emplacement du sien, visible sur des photographies anciennes (fig. 367). Ce Christ était situé au-dessus de la Vierge de la galerie des apôtres[1998]. Rappelons, à titre indicatif, que deux des apôtres d'alors sont dus à Malade (situés à chaque extrémité), alors que les autres sont de Vallastre[1999]. En observant bien cette

[1997] GRANDIDIER Philippe-André, *Essais Historique et Topographique sur l'Église Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, chez Levrault, Imprimeur de l'Intendance & de l'Université épiscop, 1782, p. 236.
[1998] Comme le fait très justement remarquer Denise Borlée, ce Christ de Vallastre est également visible sur un dessin du sculpteur André Friedrich, réalisé entre 1839 et 1843, conservé à la BNUS, *cf.* BORLÉE Denise, « Les restaurations de la galerie de l'ascension... », *op. cit.*, p. 164.
[1999] SECKER Hans Friedrich, *op. cit.*, p. 73-74. Cependant, Secker fait une erreur en attribuant les deux apôtres de chaque extrémité à Vallastre, alors que leur style baroque ne laisse subsister aucun doute sur le fait qu'il s'agisse d'œuvres de Malade, cf. *Ibid*, p. 75, taf. XIII, abb. 26 et 29. De plus,

photographie, nous pouvons saisir que ce *Christ en Majesté* est sorti de la main de Vallastre, formant ainsi un ensemble harmonieux avec les apôtres et la Vierge Marie. Le style de ses statues hiératiques, composé avec peu de mouvement, y est parfaitement reconnaissable. De plus, dans la liste détaillée de la lettre que sa veuve a adressée au maire, il apparaît justement qu'il réalisa « 12 apôtres et un Christ de 6 à 7 pieds placés au-dessus de la grande rosace »[2000]. Rappelons d'ailleurs que Vallastre a également réalisé des statues du Jugement Dernier pour le beffroi, remplacées par Grass. Il façonne certainement cet ensemble entre 1822 et 1824[2001]. On remarque, en outre, que Vallastre s'est aussi inspiré de l'ancien plan pour réaliser cet ensemble, sans pour autant se défaire de sa signature artistique. D'ailleurs, son style néoclassique est tout à fait différent de celui de Grass qui lui a tenté de se rapprocher de l'aspect médiéval des dessins sur le plan ancien.

Comme nous l'avons déjà vu, avant de s'attaquer à la galerie des apôtres, Grass réalise d'abord les statues du Jugement Dernier. Sur la photographie où l'on aperçoit le *Christ* de Vallastre, on remarque que l'ensemble du Jugement Dernier de Grass est déjà en place, alors que ce n'est pas encore le cas des *Anges musiciens* et du *Christ en Mandorle*. De nos jours, les apôtres de Vallastre et de Malade sont en partie entreposés au barrage Vauban et au lapidaire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame[2002], alors que le *Christ* de Vallastre a disparu[2003].

État actuel des Anges musiciens et du Christ en mandorle

Secker prétend qu'il s'agit d'un *Pharisien* et d'un *Publicain*.

[2000] AVES, 3 OND 463.

[2001] AVES, 3 OND 462, *lettre de l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame Spindler au maire de la ville de Strasbourg, 10 juin 1825*, travaux exécutés à la cathédrale en 1822 et 1824: « *La sculpture des figures symboliques des quatre évangélistes, achevées et prêtes à être posées* ».

[2002] Cinq apôtres de Vallastre et un de Malade ont cependant disparus.

[2003] Précisons que Vallastre avait sculpté tout un ensemble de statues pour le Jugement Dernier du beffroi. Pour s'en faire une idée, il faut se rendre au centre Culturel Saint-Thomas, où elles sont entreposées. Il s'y trouve les représentations symboliques des *Quatre évangélistes*, le *Christ sur son trône*, deux *Anges aux instruments de la passion*, et un troisième *Ange*. Cependant, il n'y a aucune trace du *Christ* de la galerie des apôtres. Ces statues peuvent être attribuées à Vallastre sans aucun doute, le style de ces statues étant tellement stéréotypé. Sachant que cet ensemble de statues date du début du XIX^{e} siècle, il est fort dommage qu'on ne prenne pas davantage de soins pour les conserver des intempéries.

La partie supérieure du *Christ en Mandorle* de Grass est stockée pour sa part aux ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame (fig. 368, cat. 268), alors que la partie inférieure a disparu. Sur les dix *Anges musiciens*, il n'en reste plus que trois, abîmés, et visiblent au barrage Vauban (fig. 369-370, cat. 270-272). Cependant, des photographies anciennes nous en présentent certains qui semblent encore en bon état, déposés aux anciens ateliers du Neudorf (fig. 370)[2004]. L'ensemble de la galerie des apôtres a été remplacé par de nouvelles réalisations du sculpteur Ferdinand Riedel, en 1910-1912[2005]. On remarque, d'ailleurs, que les *Anges musiciens* de Riedel, ainsi que le *Christ en Mandorle*, sont très proches de ceux qu'a sculptés Grass. Riedel s'est même inspiré des deux anges de Grass réalisé *ex nihilo*, en reproduisant les mêmes gestes et postures, et les mêmes instruments de musique. La différence, entre les statues des deux artistes, se situe d'une part au niveau du traitement de surface, Riedel faisant des mouvements plus arrondis, et d'autre part au niveau des ailes des *Anges musiciens*[2006]. Alors que les anges de Grass ont des ailes taillées dans le grès, celles des anges de Riedel sont façonnées dans le bronze[2007]. Les visages des anges de Grass sont également rendus plus expressifs. Nous constatons donc que Grass a autant respecté les modèles médiévaux que Riedel, mais que ses statues sont rendues avec un caractère plus puissant et un modelé plus franc. Même s'il ne cherche pas à copier servilement le gothique, ses anges et son Christ en mandorle sont modelés avec plus de vitalité et d'intelligence que ceux de son successeur, qui paraissent trop gentillets, en se voulant davantage empreint des formes du gothique.

Aspect stylistique

Grass appréhende cet ensemble de statues de la même façon que celles du Jugement Dernier, créant des plis anguleux et des méplats sur les surfaces. Ses visages sont aussi travaillés de cette façon, avec, néanmoins, une touche classicisante, ce que Riedel ne reproduit absolument pas. De plus, on retrouve sur

[2004] Ceci est attesté dans SECKER Hans Friedrich, *op. cit.*, p. 74.
[2005] *Cf. ibid*., et BORLÉE Denise, *op. cit.,* p. 161-174.
[2006] Les modèles en plâtre des anges musiciens réalisés par Riedel sont conservés à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, ainsi que les exécutions en pierre, qui ont été remplacées par des copies conformes en grès bigarré, dans les années 1990, par l'atelier de sculpture Schiké de Colmar.
[2007] La croix bannière tenue par le Christ en mandorle de Grass était en grès, alors que celle de celui de Riedel est également en bronze.

une partie des visages des anges musiciens de Grass cet air grave et sérieux, qui lui était propre. Au demeurant, comme nous l'avons évoqué plus haut, Grass utilise certainement ce procédé de plis anguleux et de méplats pour des raisons de perspective, liées à l'emplacement de ces statues sur l'édifice, provoquant ainsi davantage d'ombre et de lumière. D'ailleurs, ses modèles en plâtre avaient des formes plus douces que les réalisations en pierre. Nous pouvons l'observer sur le seul fragment d'un modèle en plâtre d'ange musicien, qui nous soit parvenu (fig. 371, cat. 279). Il s'agit de la tête du troisième ange en partant du coté sud de la galerie. De ce fait, nous pouvons estimer que ses anges musiciens avaient plus de relief, car en plus des petits méplats, les volumes étaient plus accentués que sur ceux de Riedel.

Cependant, avec les changements de politique de restauration du début du XX^{e} siècle, il est estimé que les sculptures de Grass sont trop éloignées des dessins visibles sur le plan médiéval[2008]. Pourtant, celui-ci s'est bel et bien efforcé de reproduire scrupuleusement les postures, les instruments et les coiffes des anges musiciens visibles sur le plan ancien. Il a même tenté d'orienter les têtes telles qu'elles le sont sur le dessin. Seul un des anges musiciens porte un instrument différent de celui qui est dessiné su le plan, et tourne sa tête dans une autre direction ; il s'agit du troisième ange en partant de la gauche (côté nord)[2009]. Il est néanmoins impossible au statuaire de ne pas avoir une part de subjectivité, car les dessins ne sont pas détaillés et ne comportent pas d'ombre et de lumière, permettant de suggérer les volumes utiles à la sculpture, ni même de définir un style bien précis. De ce fait, les visages des anges de Grass sont d'un type plutôt néo-héllénistique. Autrement dit, ces dessins ne servaient vraisemblablement pas de modèle formel aux imagiers, mais uniquement à représenter le thème iconographique. Ceci nous renseigne parfaitement sur l'approche historiciste de Gustave Klotz pour la restauration des monuments historiques. Ajoutons au demeurant que sur le plan ancien seul huit anges musiciens sont dessinés. Grass doit par conséquent en créer deux nouveaux, positionnés aux extrémités de la galerie.

[2008] KNAUTH Johann, « Bericht über die Restaurationsarbeiten an der Westfassade des Münster », *Strasburger Munsterblatt*, 1912, p. 102-104.
[2009] Alors que sur le dessin il joue d'une sorte d'orgue portatif, Grass l'a représenté jouant de la lyre. Riedel, quant à lui, a reproduit le même instrument que celui du dessin médiéval.

Pose des statues

Une fois de plus, comme cela se pratiquait d'ordinaire dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, les modèles en plâtre de Grass sont mis sur l'édifice avant que la statue en pierre n'y soit installée « définitivement ». À titre d'exemple, dans un courrier du 3 septembre 1857, Klotz indique ceci : « ... Hier, un essai de pose de deux anges musicaux en plâtre, au-dessus galerie des douze apôtres, faits d'après d'anciens plans ; ils seront dix, le Christ sera remplacé prochainement[2010] ». Ce courrier a aussi l'avantage de nous informer que le*s Anges musiciens*, ainsi que le C*hrist en Mandorle*, ne seront posés qu'après l'année 1857. Cela étant, un rapport de Klotz nous confirme que l'ensemble des statues du Jugement Dernier, et de la galerie des apôtres était déjà posée en 1860[2011].

Précisons, en outre, que l'un des anges musiciens de Grass a déjà été emporté par les bombardements de 1870[2012]. Il est visiblement remplacé peu de temps après, et cela probablement à partir du même modèle que l'artiste a pu conserver jusque-là. À moins que ce ne soit l'ange musicien qui ne respecte pas son « modèle » sur le dessin ? Il se peut également que l'un des deux anges soit interféré ? Quoi qu'il en soit, sur deux photographies datant de 1897 (*Messbild*), l'ensemble des anges musiciens semble bien sortir de l'atelier de Philippe Grass (Fig. 372-373).

Pour finir, ajoutons que selon Secker, le statuaire se serait également occupé de la restauration des chimères de la galerie des apôtres qui terminent les gables[2013], dont les photographies de deux d'entre-elles sont publiées en fin de son ouvrage[2014]. Il est cependant assez difficile de définir aujourd'hui quelles sont les chimères réalisées par Grass et lesquelles sont des copies des sculptures médiévales, sachant qu'en 1911, Knauth confie la restauration des chimères à Riedel qui semble les avoir toutes remplacées par des copies conformes et des

[2010] KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.*, p. 522. Le Christ qui sera « remplacé prochainement » et celui de vallastre, encore en place.
[2011] *Ibid,* p. 523.
[2012] *Cf.* DACHEUX Léon, *op. cit.*, p. 53.
[2013] SECKER Hans Friedrich, *op. cit.*, p. 75.
[2014] *Ibid.*, Taf. X, abb. 19 et abb. 20.

nouvelles créations. Autrement dit, une étude approfondie mériterait d'être menée sur cette partie de la cathédrale, mais il ne s'agit pas ici de notre propos.

3. *Restauration de statues en harmonie avec les vitraux de la cathédrale*[2015]

- Statues d'évêques du massif occidental

Au milieu du XIX[e] siècle, seules quatre statues d'évêques figurent sur le massif occidental de la cathédrale. Deux d'entre elles étaient de la fin du XIV[e] siècle[2016], et deux autres, dues à Étienne Malade[2017], du premier quart du XIX[e] siècle. Ces statues sont positionnées dans les niches du premier niveau de la face ouest du massif, au-dessus des statues équestres. Il restait donc huit niches à remplir, ce qui porterait le nombre des statues d'évêques à une douzaine.

Les gravures antérieures à la Révolution française nous révèlent qu'il n'existait que quatre statues à l'effigie d'évêques sur le massif au-dessus des statues équestres. Il reste donc huit niches à remplir, portant ainsi le nombre des statues d'évêques à une douzaine.

Les gravures antérieures à la Révolution française nous révèlent, au demeurant, qu'il n'existe avant cela que quatre statues à l'effigie d'évêques sur le massif occidental. Alors que des sources anciennes nous renseignent sur les monarques représentés, aucune ne nous informe sur les évêques qui les surplombaient. Il est néanmoins fort probable que les imagiers du Moyen Âge aient représenté, tel que

[2015] Cette partie est reprise de COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, créations et restitutions…, op. cit*., p. 72-93, et du même auteur, « Philippe Grass, un artiste… », *BCS*, 2020*, op. cit.,* p.177-192.

[2016] Notons qu'une grande partie des deux statues d'évêques médiévales existent encore, cf. COUSQUER Vincent, « Les douze statues d'évêques du massif occidental de la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, XXX, 2012, p. 121-138. À cela, ajoutons la tête présumée d'une troisième statue d'évêque conservée par le musée de l'Œuvre Notre-Dame, dont la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve également le moulage en plâtre. Cf. SCHMITT Otto, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters, Frankfurt am Main*, F.V.A, 1924, p. XXI, cl. 186.

[2017] Bien qu'aucune source ancienne ne nous renseigne sur le fait que ces deux statues soient de Malade, leur aspect stylistique quelque peu maniéré et mouvementé ne laisse subsister aucun doute. Cf. COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, créations et restitutions…, op. cit.,* p. 121-122.

le font remarquer Joseph Walter[2018] et Robert Will[2019] à sa suite, les évêques qui ont sacré ces empereurs : l'évêque *Rémy* au-dessus de *Clovis*, *Saint Florent* au-dessus du roi *Dagobert* et *Conrad de Lichtenberg* au-dessus de *Rodolphe de Habsbourg*.

Les réalisations de Philippe Grass

Quoi qu'il en soit, après l'imposant travail nécessaire à la composition des figures pour la chapelle Saint-Laurent, le beffroi et la partie supérieure de la galerie des apôtres, Grass réalise huit nouvelles statues d'évêques. Cette activité qui consiste à créer des statues pour remplir des espaces restés vides depuis l'édification de la cathédrale, s'échelonne entre 1860 et 1876.

Aspect stylistique et mise en œuvre

Philippe Grass, afin d'être fidèle aux principes des cathédrales gothiques, s'inspire des figures d'évêques représentés sur les vitraux des bas-côtés nord de la cathédrale, à la demande de Gustave Klotz[2020]. Il s'en inspire à la fois pour le choix des prélats à y représenter, reproduisant les mêmes attitudes, et également pour la plastique afin de se rapprocher du type spécifique à ses figures. Il amoindrit toutefois la naïveté des contours et la faiblesse des proportions, suivant son principe d'amélioration du gothique et d'harmonie stylistique. En effet, on remarque que ses personnages ont le même type de vêtements que ceux des vitraux, avec des plis saccadés et anguleux, ainsi que des détails ornementaux sur les gants. Cependant, contrairement aux statues équestres, l'artiste n'a pas fait graver le nom des évêques représentés sur le socle des statues. Par conséquent, seule la comparaison entre les vitraux et les statues nous permet non pas d'en identifier certains d'entre-eux, mais de reconnaître lesquels ont pu lui servir de modèle. Sans qu'il ait pour autant voulu représenter le même évêque,

[2018] WALTER Joseph*, L'iconographie de la façade de la cathédrale de Strasbourg*, dans *Arch. Als.*, II, 1923, p. 45.
[2019] WILL Robert*,* « Les statues équestres d'empereurs et de rois. Un décor de façade insolite à la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 1994, p. 21-26. D'autres auteurs reprennent cette idée par la suite.
[2020] KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.*, p. 533.

contrairement à ce que nous avons pu écrire dans un article[2021]. Cela peut se faire de manière assez aisé, car l'artiste a suivi de façon scrupuleuse les postures et les costumes des pontifes représentés sur les vitraux[2022] (fig. 374). Ce sont d'ailleurs également des monarques des vitraux de la cathédrale que le statuaire a reproduit en statue équestre. Pour autant, nous ne trouvons aucun lien entre les monarques et les évêques de Grass qui les surplombent.

Les cinq évêques identifiés à ce jour, qui lui ont servi de modèle avec certitude sont : *saint Arbogastus*, *saint Solarius* et *saint Gando*, pour figurer sur la face ouest (fig. 375-378), *saint Narcissus* pour la face sud (fig. 379), et *saint Maximinus* pour la face nord (fig. 380). Les modèles pour les trois autres semblent plus difficiles à reconnaître, mais une analyse plus poussée permettra certainement de les identifier à leur tour (fig. 381-383)[2023].

Nous allons voir, plus loin, que Grass effectue ce travail en même temps que celui des statues équestres. Il fait, comme de coutume, des modèles en plâtre, à échelle réelle, qui sont posés dans leur niche respective sur la cathédrale, en 1863 et 1864. Ils y restent parfois plus d'une année avant d'être remplacés, après approbation, par les copies conformes en pierre. Gustave Klotz nous informe, en outre, que deux modèles en plâtre de statues d'évêques sont déposés de la cathédrale en 1865, ainsi que deux statues anciennes pour restauration[2024]. De la sorte, la mise aux points de deux statues d'évêques a pu commencer en 1866, suivie par deux autres, toutes finies au mois de mai 1867[2025]. Par ailleurs, la même année les huit statues d'évêques sont en cours d'exécution[2026]. En 1868, les quatre premiers évêques en pierre terminés ont déjà remplacé leurs modèles en plâtre qui occupaient provisoirement leur place sur la cathédrale[2027].

[2021] *Cf*. COUSQUER Vincent, « Les douze statues d'évêques... », *op. cit.*, p. 125-126.

[2022] Cela a déjà été démontré dans COUSQUER Vincent, « Les douze statues d'évêques... », *op. cit.*, p. 125-126.

[2023] Précisons que sur les figures 382, 388, 389 et 390 il s'agit du même évêque. La fig. 388 est le modèle en plâtre de Grass, alors que la fig. 389 est la statue en pierre de Grass avec des parties remodelées vers 1997. La fig. 382, quant à elle, est la copie en pierre d'après le modèle en fig. 389.

[2024] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1837 à 1880 », *op. cit.*, p. 41. Nous ne savons pas, en outre, s'il s'agit des statues médiévales, ou des statues de Malade, qui ont été descendues et restaurées à cette date ?

[2025] AVES (Archives de la ville et de l'Eurométropole de Strasbourg), fonds 3 OND, 171.

[2026] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1837 à 1880 », *op. cit.*, p. 42.

[2027] AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés dans les trois premiers trimestres de l'année 1867 et ceux à faire en 1868. Il y est précisé que les deux statues d'évêques en cours

Alors que le travail semble avoir pris un bon rythme régulier, il a peut-être été ralenti par la mise en œuvre conjointe des statues de monarques, puis interrompu par les bombardements prussiens de 1870. D'ailleurs, deux évêques ont été touchés par des obus qui leur ont causés des dommages importants. En effet, l'évêque médiéval, situé au-dessus de la statue équestre de Clovis a été mutilé, et l'un des évêques de Grass qui se trouvait sur la deuxième galerie, a été mis en pièces[2028]. Par conséquent, le statuaire refait la figure qu'il avait faite poser deux ans plutôt, et remplace également la statue médiévale[2029]. Toutefois, les dernières statues d'évêques en pierre ne sont hissées dans les niches au-dessus des empereurs que le 29 avril 1876[2030]. Le statuaire, décédé 15 jours plus tôt, n'a malheureusement pas pu assister à cette scène.

Nous remarquerons que les statues d'évêques de Grass sont aussi conçues dans un souci de perspective, dû à leur emplacement sur la cathédrale. C'est-à-dire que ce dernier a volontairement fait ressortir des arêtes vives et des plans anguleux accompagnés de petits méplats, afin de créer des ombres. En effet, lorsque les statues sont positionnées sur l'édifice, avec des formes trop affinées, le relief disparaît. Par ce procédé et en accentuant certains volumes, Grass tente de donner davantage de relief à ses figures perchées dans les hauteurs de l'édifice. Ainsi, nous pouvons considérer, dans ce sens, que sa démarche peut se rapprocher de celle des sculpteurs médiévaux, même s'il ne respecte absolument pas le style des deux statues d'évêques du XIV^{e} siècle. De fait, ces deux statues médiévales sont façonnées dans le même esprit, c'est-à-dire qu'elles sont taillées pour la vue en

---

d'exécution, en 1866, sont terminées, et que la mise en œuvre de deux nouvelles statues d'évêques s'est aussi terminée le mois de mai de l'année suivante. De la sorte, en 1868, ces quatre statues d'évêques ont pu remplacer leurs modèles en plâtre qui occupaient provisoirement leurs places.

[2028] KLOTZ Gustave, *Cathédrale de Strasbourg, réparation générale des dégâts causés par le bombardement, Strasbourg*, Ch. Winter, éditeur-photographe, 1872, p. 9, et DACHEUX Léon*, op. cit.,* p. 53.

[2029] Secker prétend que Grass aurait également refait la deuxième statue datant du XVe siècle, qui était située à gauche de la rosace (sur le contrefort nord). Il s'agit d'une erreur, car cette statue médiévale reste en place dans sa niche (ce qu'attestent des photographies anciennes) jusqu'à ce que la statue de Zorn de Bulach, par Riedel, ne la remplace vers 1912. De plus, l'évêque de Grass, que Secker voit aux ateliers de la cathédrale au Neudorf en 1912, est la statue réalisée d'après le saint Arbogastus, qui était situé sur le contrefort nord, mais au deuxième niveau, remplacé par Stienne cinq ans plus tôt, cf. SECKER Hans Friedrich, *op. cit*., p. 71, et (Taf. XII, n° 24 et 25).

[2030] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880),..*, *op. cit*., p. 532.

perspective ascendante[2031]. De plus, Grass fait également la restitution de celle qui surmontait la statue équestre de Clovis[2032] détruite la nuit du 18 au 19 août 1870 par les premiers projectiles envoyés sur la cathédrale. (fig. 384, cat. 288).
Pour ce faire, le statuaire a encore le buste et le tronc de la statue ancienne[2033] qui peuvent lui servir de modèle (fig. 385). Toutefois, au lieu d'en restituer les parties abîmées et d'en faire exécuter une copie conforme, il s'en inspire librement, probablement avec le souci de l' « améliorer », estimant que le sculpteur du Moyen Âge ne savait pas mieux faire. Il procède ainsi également dans le but de produire une statue en harmonie avec la partie de la cathédrale qu'il restaure, sans se départir de sa volonté d'harmoniser l'art antique et l'art gothique. On discerne, cependant, que la statue de Grass est assez ressemblante à la statue médiévale, bien qu'elle en ait perdu le caractère propre à cette fin du XIV^{e} siècle.

Il y a aussi une photographie du *Messbild* qui nous montre le modèle en plâtre réalisé par notre artiste ayant servi à la mise au point de la statue en place sur la cathédrale (fig. 386). Sur cette même photographie, nous pouvons remarquer deux autres modèles d'évêques de Grass en plâtre patiné. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame n'a malheureusement plus aucune trace des ces trois statues en plâtre.

Alors que les statues d'évêques du Moyen Âge, sur cette partie de la cathédrale, étaient sculptées en deux blocs les séparant en leur milieu par un joint horizontal, celles de Grass sont réalisées dans des blocs de grès monolithes[2034]. De surcroît, le statuaire fait réaliser les crosses de ses évêques, rehaussées d'une simple volute, entièrement moulée dans le bronze. On observe également que les draperies de ses prélats sont finies à la gradine, laissant des marques dentées assez régulières. Il

[2031] Cf. BEYER Victor, *La sculpture strasbourgeoise au quatorzième siècle*, publié avec le concours du C.N.R.S, éd. Compagnie des arts photomécaniques, Strasbourg et Paris, 1955, p. 57.
[2032] C*f*. COUSQUER Vincent, « Les douze statues d'évêques... », *op. cit.*, p. 122 et p. 126. Victor Beyer avait déjà remarqué que cette statue d'évêque était une « copie » de celle du XIVe siècle. De plus, il supposait également que cette niche, ou tabernacle, correspondait à l'emplacement initial de la statue médiévale, *cf*. BEYER Victor, *La sculpture strasbourgeoise au quatorzième siècle, op. cit.,* p. 57.
[2033] Les deux statues médiévales étaient sculptées en deux blocs appareillés contrairement à celle de Grass qui sont monolithes. La partie supérieure de la statue située autrefois au-dessus de *Clovis* est conservée en assez bon état, au musée de l'Œuvre Notre-Dame, *cf*. COUSQUER Vincent, « Les douze statues d'évêques... », *op. cit.*, 2012, p. 121-122.
[2034] Malade a également réalisé ses statues d'évêques dans des blocs de grès monolithes. Par contre, Stienne et Riedel s'efforcent de les faire en deux blocs, respectant ainsi le système employé pour les statues médiévales.

s'agit visiblement d'un aspect de taille de finition et non de marques de dégrossissage. En outre, les deux évêques médiévaux, ainsi que ceux sculptés par Malade, ne portaient pas de crosse. Si Grass ne respecte pas cette iconographie, c'est qu'il utilise celles des vitraux comme modèle. D'ailleurs, les volutes des crosses (becs-de-corbin) de ses évêques sont réalisées très simplement, tel que c'est le cas sur les vitraux. Les statues d'évêques de Stienne et de Riedel, quant à elles, ont leur bâton en pierre taillée dans la masse et leur volute en cuivre.
Pour finir, nous observons que la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve la volute de l'une des crosses d'un des évêques de Grass. Cette volute se termine par une petite tête de renard. On retrouve le même motif sur celle de la crosse de l'évêque situé à l'extrémité est du deuxième niveau de la face ouest.

État actuel des statues d'évêques

À ce jour, sur les huit statues d'évêques de notre statuaire positionnées sur la cathédrale, il n'en reste plus que trois d'origine. Deux autres sont des copies exécutées par les ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame ayant subi quelques modifications – l'une vers 1980 et l'autre vers 1997[2035] – afin de restaurer, assez librement, les parties altérées (fig. 377, 378, 382, 388 et 389). Nous pouvons cependant observer des différences significatives apportées sur la statue restaurée en 1997 grâce à des photographies anciennes (fig. 382, 388, 389 et 390). En revanche, une troisième statue d'évêque, restaurée par les Monuments historiques, a presque totalement été réimaginée (vers 1980)[2036], ne laissant plus rien deviner de l'art de notre statuaire et d'une qualité plastique bien inférieure (fig. 383, cat. 287). Il est possible de faire un petit comparatif grâce à une photographie ancienne de la statue de Grass encore positionnée sur la cathédrale (fig. 387). Ces trois statues ont été refaites dans du grès vosgien à la place du grès bigarré d'origine. À cela, ajoutons les deux nouvelles créations de Louis Stienne qui remplacent les deux dernières statues de Grass en 1906-1907[2037]. Suite à leur

[2035] Pour avoir plus de détails sur les modifications de ces statues, voir COUSQUER Vincent, « Les douze statues d'évêques... », *op. cit.*, p. 134.
[2036] *Ibid.*, p. 133.
[2037] *Ibid.,* p. 128-129, et COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934, ou la néogothisation du *Dom* », dans *Source(s), Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe*, 12 (Dossier : « la vie artistique à Strasbourg (1880-1930). Nouvelles recherches »), Université de Strasbourg, 2018, p. 57.

dépose, les statues de notre artiste ont rejoint le dépôt lapidaire des ateliers de l'Œuvre Notre-Dame au Neudorf[2038], rue du Grand Couronné. En 1960, elles ont été déménagées le long des nouveaux ateliers de la Meinau, puis au barrage Vauban dans les années 1970. Aujourd'hui, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en conserve encore quatre d'entre elles, trois dans son dépôt lapidaire (fig. 377, 387, 389) et une au barrage Vauban[2039] (fig. 375).

On remarque, en revanche, que le style des deux statues de Stienne, qui se rapproche de celui des statues qu'il a réalisé pour les culées sud de la cathédrale, avec toutefois des visages aux traits plus « caricaturaux », est tout à fait différent de celui employé par Grass pour ses statues d'évêques. En effet, Stienne ne fait pas, contrairement à son ancien maître, des statues qui se rapprochent du type iconographique des évêques des vitraux de la cathédrale. De même, il ne produit pas les effets de traitement de surface avec des plis aplatis et des nombreux méplats. Pourtant, il est fort probable que Stienne ait exécuté la mise au point de certaines statues d'évêques de Grass une quarantaine d'années plus tôt. Cependant, cela ne veut pas dire pour autant qu'il se soit émancipé de l'art de son maître, mais plutôt que les exigences esthétiques en matière de restauration des monuments historiques ne sont plus les mêmes qu'à l'époque de Klotz et de Grass. À présent, les chantiers de la cathédrale sont dirigés par Johann Knauth qui désire s'approcher davantage du style gothique[2040], ce que Stienne s'efforce plus ou moins de faire sans pour autant vouloir produire des pastiches[2041].

- Statues équestres du massif occidental

[2038] SECKER Hans Friedrich, *op. cit.*, p.71-72.
[2039] Pour des renseignements complémentaires, voir COUSQUER Vincent, « Les douze statues d'évêques ... », *op. cit*., p. 121-138.
[2040] Knauth désirait que Riedel se rapproche davantage des plans anciens pour les réalisations des statues des parties hautes du massif occidental, que ne l'avaient fait Malade, Vallastre et Grass. Cf. KNAUTH Johann, « Bericht über die restaurationsarbeiten an der Westfassade des Münsters », *op. cit.*, p. 101-104.
[2041] Stienne préférait visiblement continuer à sculpter sous l'influence stylistique de Grass, plutôt que de produire des pastiches du gothique. Il apparaît que son art n'était pas apprécié par les architectes allemands, sauf Schmitz, ce qui semble lui avoir valu quelques difficultés à justifier sa place au poste de statuaire de la cathédrale, *cf.* COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934, ou la néogothisation du *Dom* », *op. cit*., p. 52, 59-60.

Sur le massif occidental de la cathédrale de Strasbourg, nous pouvons dénombrer aujourd'hui pas moins de vingt représentations de rois et empereurs dont dix-huit sont des statues équestres. Nous comptons huit statues équestres sur la face ouest du massif, réparties sur deux niveaux. À cela s'ajoutent cinq autres sur la face nord et cinq supplémentaires sur la face sud, de manière symétrique. Trois sont au premier niveau, et deux autres au deuxième niveau. Les deux derniers empereurs sont répartis respectivement sur les faces nord et sud, au deuxième niveau, du massif occidental.

D'après des gravures du XVII^{e} siècle et diverses sources écrites, nous savons que du Moyen Âge à la Révolution française, il n'existe que trois statues équestres, certainement érigées lors de la construction du massif, vers 1290[2042]. Ces cavaliers représentent, du nord au sud, Clovis, Dagobert I^{er} et Rodolphe de Habsbourg. L'abbé Grandidier en donne la description suivante : « Le magistrat, devenu administrateur de la fabrique, poussa aussitôt l'ouvrage jusqu'à l'endroit où l'on voit aujourd'hui sur des pilastres, au-dessus des trois portails, les statues équestres des Rois Clovis, Dagobert et Rodolphe. En 1291, la ville les y dressa de concert avec l'Évêque Conrad de Lichtenberg, en mémoire des bienfaits que l'Alsace et Strasbourg reçurent de ces trois Monarques. Clovis avait fait bâtir la cathédrale et Dagobert passait en ce temps-là pour le fondateur de l'Évêché. Rodolphe, n'étant encore que compte de Habsbourg et Landgrave de la haute Alsace, avait rendu de grands services à la ville de Strasbourg, et avait été un des principaux soutiens de sa liberté dans ses guerres avec les Évêques. Devenu Empereur en 1273, il avait comblé Strasbourg de bienfaits et de privilèges. Il y vint pour la dernière fois en 1291. Y étant tombé malade, il se fit transférer à Germersheim, où il mourut le 30 septembre.

Ces trois statues, monuments de la reconnaissance, sont chacune d'un bloc. Chaque Prince y est représenté assis sur son cheval, vêtu d'un manteau royal et ayant l'épée au côté. Ils ont la couronne sur la tête et le sceptre en main, à l'exception de Clovis qui ne porte que la couronne. Leur tête est entourée de cercle de fer, où on lit en lettre gothique d'airain : à la première, *Clodovoeus* ; à la seconde, *Dagobertus magnus* ; et à la troisième, *Rodolphus de habsbourg Rex*

[2042] Cf. WILL Robert, « Les statues équestres d'empereurs et de rois... », *op. cit*., p. 21-26.

Romanorum. Au-dessus de l'inscription de Rodolphe est son écu, où sont sculptés l'aigle simple de l'Empire tourné vers le nord, et le lion de Habsbourg vis-à-vis de l'aigle. Les mêmes armes sont représentées sur la selle du cheval, la partie antérieure représentant le lion et la postérieure l'aigle. C'est trois statues sont placées dans des niches faites exprès[2043] ».
Il est fort probable, du reste, que ces monarques ont été sculptés par l'un des sculpteurs des trois portails principaux du massif occidental. Il est cependant difficile de l'affirmer, car ces derniers ont malheureusement été détruits en 1793. La seule représentation précise que nous en n'ayons encore est une gravure du début du XVIII[e] siècle, publiée dans la *Description nouvelle de la cathédrale de Strasbourg* par Schweighauser[2044].

D'autre part, comme au Moyen Âge, certaines statues équestres sont surmontées de statues d'évêques. C'est notamment le cas pour celles situées sur la face ouest du massif, dont les trois cavaliers dans les niches remplies au Moyen Âge.

Aujourd'hui, au-dessus de *Rodolphe de Habsbourg* se trouve l'évêque *Adolphe Fritzen* ; au-dessus de *Dagobert*, *François Zorn de Bulach* ; et au-dessus de *Clovis*, un évêque non identifié (statue restituée par Grass, d'après celle du XIV[e] siècle).

Nous pouvons observer, sur la gravure d'Isaac Brunn, notamment, que les deux niches au premier niveau de la face sud, étaient comblées de statues monumentales. Il semble qu'elles représentaient des monarques (fig. 391). Ces statues, qui ont aussi disparu suite à la crise iconoclaste de 1793, étaient-elles du XIII[e] siècle, ou s'agissait-il d'ajouts postérieurs de la fin du XIV[e] siècle ? La question reste ouverte.

Dans le premier quart du XIX[e] siècle, quatre statues équestres sont à nouveau réalisées et posées sur la cathédrale. Une première commande est passée auprès du statuaire Jean Étienne Malade, afin de refaire des statues équestres représentant

[2043] GRANDIDIER Philippe-André, *Essai Historique et Topographique..., op. cit.*, p. 44-45.
[2044] SCHWEIGHEÜSER Joseph, *Description nouvelle de la cathédrale de Strasbourg, et de sa fameuse tour,* quatrième édition, de l'imprimerie de Simon Kürsner, Strasbourg, 1780, p. 91.

Clovis, *Dagobert* et *Rodolphe de Habsbourg*. Il les réalise entre 1811 et 1815[2045]. Malade occupe le poste de statuaire en chef depuis 1792, juste un peu avant que ne soient produits les dommages de la crise iconoclaste. De ce fait, nous pouvons estimer qu'il a vu les statues d'origine. Pour autant, il ne s'inspire pas du genre de ces statues médiévales, préférant rester fidèle à sa manière de travailler.

Ce n'est qu'en 1823 qu'une quatrième statue équestre est ajoutée au premier niveau du pilier sud face ouest. Emplacement qui n'avait, semble-t-il, jamais été comblé au Moyen Âge, ni après. Cette fois-ci, la commande est passée à Jean Vallastre, successeur de Malade. Il doit réaliser non plus un empereur germanique, mais un roi français, *Louis XIV*[2046]. Cette action marque la volonté d'affirmer l'Alsace française et catholique, depuis la venue du monarque en 1681. Cependant, la statue équestre de *Louis XIV* est enlevée en 1898[2047], pour y être reposée en 1946[2048], après avoir subi des restaurations. En effet, les sculpteurs de l'Œuvre Notre-Dame effectuent plusieurs empiècements sur le monarque et son cheval. Des photographies conservées par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame nous montrent avec précision quelles parties sont refaites. Il s'agit du train arrière du cheval, du bras droit avec le sceptre du roi, et de sa tête.

En somme, il n'y avait que quatre statues équestres représentées sur le massif occidental, jusque dans les années soixante du XIX^{e} siècle. Toutes les autres niches sont restées vacantes depuis le Moyen Âge. En 1827, J. G. Schweighaeuser écrit que « ces statues, abattues pendant la révolution, ont été successivement établies, et l'on y a joint en dernier lieu celle de Louis XIV. Les statues de quelques autres niches du même genre n'ont point encore été refaites, et plusieurs paraissent n'en avoir jamais été pourvues[2049] ».

[2045] Les dates sont gravées sur les socles des statues.
[2046] Selon Grandidier, le choix de mettre une statue à l'effigie de Louis XIV remontait de plus longue date : « Ces trois statues sont placées dans des niches faites exprès. Il reste encore une quatrième niche dont la place est vacante. Strasbourg, devenu français, avait demandé à Louis XIV la permission de joindre sa statue à celles que nous venons de décrire, mais ce projet ne fut pas exécuté ». *Cf.* GRANDIDIER Philippe-André*, Essai historique et topographique..., op. cit.,* p. 45.
[2047] Une photographie du *Messbild* nous montre, en effet, qu'elle était encore en place en 1897.
[2048] AVES, 4 OND 95.
[2049] SCHWEIGHAEUSER Jean Geoffroy, *Vues Pittoresques de la Cathédrale de Strasbourg, et détails remarquable de ce monument, op. cit.*, p. 14.

Les réalisations de Philippe Grass

Revenons-en aux travaux de Philippe Grass qui nous concernent plus directement dans cette thèse. Par la suite, Gustave Klotz, passe commande auprès de notre statuaire, pour combler les niches restées vides jusque là, afin de « rétablir » un état inexistant de la cathédrale au Moyen Âge, selon un principe d'idéalisation du monument.

Lorsque Grass reçoit la commande de quatorze statues équestres et deux statues en pied représentant *Charles le Chauve* et *Henri IV*, (fig. 394, cat. 32, et fig. 395, cat. 33) il vient juste de terminer les statues du Jugement Dernier. Il commence alors à créer des statues équestres dès 1860 : « ... après l'intérieur, l'extérieur. A l'atelier de M. Grass : exécution grands modèles des statues équestres. M. Grass a déjà rendu l'ensemble du Jugement Dernier… le Christ et les apôtres au-dessus grande rosace[2050] ».

Mise en œuvre et aspect stylistique

Comment le sculpteur procède-t-il pour réaliser ces statues monumentales ? Nous savons qu'il a pour coutume de faires des modèles en plâtre colorés au silicate pour imiter la pierre, à échelle réelle, qui sont posés sur la cathédrale en attendant que les praticiens en réalisent des copies en pierre, tel que l'indique Klotz : «… M. Grass, statuaire de la Cathédrale, s'occupe de modeler des statues destinées à compléter le nombre de celles qui font défaut à la façade principale, dont les plus importantes, tant par les places vacantes que par leurs sujets, sont les empereurs et évêques des contreforts [...] vu que pour obtenir le plus tôt possible le bénéfice de cette riche ornementation et afin de laisser le temps de se prononcer sur la valeur tant du projet que de l'exécution, je me suis arrêté au système tout de prudence de ne faire faire que des modèles en plâtre coloré au silicate pour imiter la pierre. Les personnages à représenter seront pris dans les vitraux de l'intérieur ainsi que le veut la tradition et qu'il est donné par l'exemple de la plupart des monuments

[2050] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880)...*, *op. cit.*, p. 523.

importants du Moyen-Age. Les statues à faire seront exécutées par les sculpteurs de l'atelier permanent et ne donneront lieu à aucune dépense extraordinaire[2051] ».

Dans la séance du Conseil Municipal du 5 novembre 1866, il est encore précisé qu'en 1865 des modèles en plâtre de statues équestres et de statues d'évêques ont été enlevés de la cathédrale, après essai satisfaisant[2052] : « ... descente de leurs niches de modèles en plâtre des statues équestres destinées à la décoration de la façade de la tour des cloches - de deux statues d'évêques et de statues anciennes en pierre ...[2053] ».

Cependant, il s'agit cette fois-ci d'un travail de longue haleine, pour lequel Grass se serait acquitté avec moins d'intérêt que pour ses travaux précédents. C'est du moins ce que pense Reinhardt, sans doute avec exagération, qui écrit que Grass s'est débarrassé de ce « *travail en série sans enthousiasme*[2054] ». Il doit, cependant, être largement épaulé par ses praticiens pour mener à bien cet ouvrage. Il commence donc par modeler ses statues de rois et empereurs à l'échelle ¼ ; ce qu'affirme le modèle d'*Otto III* que conserve la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, et celui de *Lothaire I*^{er} (fig. 394-395) conservé par le musée des Beaux-arts. Pourtant, dans un courrier, Klotz indique que les statues équestres sont également modelées à échelle réelle : « …Enfin à l'égard des statues achevées et destinées à l'extérieur de la Cathédrale, je dois avoir l'honneur de faire observer qu'il ne s'agit nullement d'un projet nouveau vu qu'il remonte à l'année 1860. Ces statues comprenant seize figures d'empereurs et rois ainsi que huit figures d'évêques ont eu leurs modèles mis dans leurs places respectives en 1863 et 1864 où ils sont restés pendant plus d'un an sans avoir donné lieu à la moindre objection : les sujets d'ailleurs, imposés par la place et la tradition reproduisent sans exception des personnages de l'intérieur de l' Église conformément à l'usage assez constant au Moyen Âge de représenter en sculpture à l'extérieur de la cathédrale des sujets qui sont en peinture ou sur les vitraux à l'intérieur »[2055]. Qui plus est, les

[2051] *Ibid., courrier de G. Klotz au maire du 24 novembre 1858,* p. 522.
[2052] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1837 à 1880 », *op. cit.*, p. 41.
[2053] KLOTZ Jacques*, Gustave Klotz (1810-1880),.., op. cit.,* p. 529.
[2054] REINHARDT Hans, *La Cathédrale de Strasbourg, op. cit.,* p. 149.
[2055] KLOTZ Jean, *Gustave Klotz (1810-1880),.., op. cit.,* p. 533.

modèles en plâtre à échelle réduite comportent des traces de mises au point, attestant qu'ils ont servi de modèle à la réalisation d'agrandissement.

Grass, selon toute vraisemblance, ne peut modeler seul l'ensemble des modèles à grande échelle, car cela lui prendrait beaucoup trop de temps. Alors il crée dans un premier temps ses modèles à échelle réduite et les fait certainement modeler en grand format par ses praticiens, sous ses conseils et son œil avisé.

Il est d'ailleurs fort probable que le tout jeune sculpteur Louis Stienne l'aide dans cette entreprise, sachant qu'il rejoint l'atelier de sculpture de l'Œuvre Notre-Dame en 1860[2056] pour être formé par Grass. Ce travail ne peut, en effet, se faire par de simples copistes, il faut être en mesure de remodeler les petits modèles à une échelle quatre fois supérieure ; exercice difficile qui se différencie de la copie conforme, demandant des aptitudes plus « créatrices ». Pour la même raison nous pouvons penser qu'Eugène Werhlin (Werling) devait également l'aider dans cette tâche ardue. En outre, la grande capacité artistique de Stienne, exacerbée auprès de son maître Grass, lui a valu l'estime nécessaire pour remplacer son maître comme statuaire de la cathédrale, à la mort de ce dernier en 1876.

Les deux premières statues équestres en plâtre sont mises en place sur la cathédrale, dès le mois de mai de l'année 1860, suivies par deux autres dans la foulée. Les premières niches remplies sont les quatre de la face ouest du massif, au deuxième niveau[2057], par *Pépin le Bref, Charlemagne, Othon I et Henri I.* Les autres niches sont remplies par la suite, s'échelonnant sur plusieurs années[2058]. Elles restent en place jusqu'en 1865[2059], laissant le temps à l'architecte, l'artiste et aux Strasbourgeois, de les apprécier avant que les copies en pierre n'y prennent

[2056] Voir en dernier lieu COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, créations et restitutions des statues de la cathédrale…, op. cit*., p. 82, et COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg… », *op. cit*., p. 56.
[2057] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880),.., op. cit.,* p. 523.
[2058] Dans la *Notice sur la Cathédrale de Strasbourg*, publiée en 1867, il est écrit que les statues de *Pépin-le-Bref*, de *Charlemagne*, d'*Othon-le-Grand* et d'*Henri l'Oiseleur* viennent d'être posées à leur place respective sur la cathédrale, alors que les autres devraient suivre. Pourtant, sur les quatre statues en question, nous pouvons voir les dates suivantes : 1868, 1869, 1872, 1874. Cela veut certainement dire que les statues décrites dans la *Notice*, ne sont que les modèles en plâtre. Cf. *Notice sur la Cathédrale de Strasbourg*, Huitième édition, Strasbourg, C. F. Schmidt et J. G. Grucker, 1867, p. 18.
[2059] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880),.., op. cit.,* p. 529.

place. Ce n'est, semble-t-il, qu'à la dépose de ces statues, en 1865, que les praticiens rentrent réellement en action afin de copier fidèlement les modèles produits par Grass. Cela s'explique par le fait qu'il ne produit certainement pas deux moulages de chaque statue équestre à cause de leur monumentalité. Il faut, par conséquent, attendre que le modèle descende de la cathédrale pour l'utiliser afin d'en exécuter une copie conforme.

En réalité, les sculpteurs praticiens (qui sont au nombre de trois à cette époque[2060]) ne commencent la mise aux points des deux premières statues équestres que le dernier trimestre de 1867[2061]. Ce travail prend beaucoup de temps, car les praticiens doivent l'arrêter pour réaliser d'autres travaux plus urgents[2062]. Ce n'est qu'au courant du quatrième trimestre de l'année 1868[2063] qu'ils terminent la mise aux points des deux premières statues équestres. Pour autant, les statues achevées ne sont pas tout de suite posées dans leurs niches respectives[2064], « la saison étant alors trop avancée et comme deux statues isolées, loin de produire un effet favorable, auraient, au contraire, fait ressortir davantage les regrettables lacunes de la statuaire de l'édifice, il apparut plus convenable d'attendre qu'un plus grand nombre soit achevé et puisse être placé d'un même coup.
Les deux premières statues ont donc été abritées entre deux contreforts de la face sud et deux nouvelles statues ont immédiatement été entreprises ; elles seront, comme les précédentes, terminées vers la fin de l'année ; et déjà de nouvelles pierres seront en magasin pour l'exécution des cinquième et sixième statues qui feront la besogne pendant la prochaine campagne »[2065]. Dans ce *Rapport*, Klotz précise encore que « en dehors de ces opérations principales, diverses opérations

[2060] AVES, 3 OND 171.
[2061] AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés du mois de janvier au mois d'août 1868 et ceux à faire en 1869.
[2062] *Ibid.*
[2063] AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés du mois de janvier au mois d'août 1869 et ceux à faire en 1870.
[2064] Pourtant, la pose de ces deux statues équestres était prévue lors de la Séance du Conseil municipal du 6 novembre 1868, *cf.* KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880),.., op. cit.,* p. 530. C'est probablement pour cette raison, d'ailleurs, que Jacques Klotz écrit, malencontreusement, que deux statues équestres sont mises en place en 1868, *cf.* KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz architecte de l'Œuvre Notre-Dame ... », *op. cit*., p. 42.
[2065] *Ibid.*

d'ornements et moulages ont été faits à différents intervalles et selon les besoins[2066] ».

Pendant les quatre derniers mois de 1869, ils continuent la mise aux points des troisième et quatrième statues équestres « destinées aux grandes niches des contreforts qui entourent les tours à leur premier et second étage[2067] ». Ce travail a abouti en avril 1870 et les statues ont été « transportées dès lors dans l'abri provisoire établi dans l'enceinte extérieure de la cathédrale entre deux contreforts contre le bas-côté méridional en attendant que les séries en soient complètes ou au moins que le nombre soit suffisant pour garnir les niches d'une même façade (il en faut huit)[2068] ».

Dès le mois de mai, la mise aux points des cinquième et sixième statues équestres est entreprise. Cependant, ce travail est interrompu par les bombardements de la ville, l'été 1870[2069]. Suite à cela, bien que l'ensemble des artisans de l'Œuvre Notre-Dame s'affaire aux travaux de restaurations des dommages de la guerre, les sculpteurs praticiens reprennent la mise aux points des statues équestres au courant de l'année 1871, pour la finir à la fin de la même année[2070].
Il semble néanmoins, qu'un modèle qui devait servir pour la troisième et la quatrième statue équestre soit restauré en 1869, avant que les sculpteurs praticiens en entreprennent la mise aux points la même année.
Klotz évoque également les travaux exécutés par les sculpteurs qui ont pour objet :

– « La confection de nouvelles épures pour les statues équestres à faire ultérieurement, celles des modèles pour fleurons de pyramides, pour sceptres de rois et empereurs, ainsi que pour des consoles à la grande porte du grand portail.

La restauration de diverses sculptures en bois aux stalles du Chœur.

[2066] *Ibid.*
[2067] AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés du mois d'août 1869 au mois de décembre 1870 et ceux à exécuter en 1871.
[2068] *Ibid.*
[2069] *Ibid.*
[2070] *Ibid.*

– Et enfin divers estampages et moulages pour la bibliothèque de la ville et l'atelier du statuaire (Ph. Grass) »[2071].

Au vu de cela, il est surprenant que la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame n'ait plus aucune trace de ces quatorze cavaliers à grande échelle. Remarquons que les modèles en plâtre des statues d'évêques ont aussi disparu[2072], ainsi que ceux de la chapelle Saint-Laurent.

Autrement dit, il s'agit de vingt-quatre statues monumentales que Grass doit modeler et que l'atelier doit exécuter d'après ses modèles. Bien que le thème de ses statues équestres et de ses statues d'évêques soit à trouver dans les vitraux qui lui servent de référence, la plastique de ces statues paraît, au premier abord, inférieure à bon nombre de celles qu'il modèle pour la cathédrale. Cependant, pour comprendre la réalisation de ces statues, il faut considérer que pour l'aspect stylistique, le statuaire s'inspire également des empereurs des vitraux du XIII^{e} siècle de la cathédrale. En cela, nous pouvons estimer que Grass a bien voulu se rapprocher, une fois de plus, du genre iconographique de la cathédrale médiévale, sans pour autant effectuer des copies serviles.

En effet, Klotz précise que les statues de rois et empereurs représentés sont ceux présents sur les vitraux du bas-côté nord de la cathédrale[2073]. À cela, il ajoute : « Dans le cas particulier de notre monument et pour suivre l'indication des statues en place, le côté appartenant à la tour du Nord recevra les statues des rois et empereurs francs de Clovis à Lothaire, le Côté Sud, les empereurs d'Allemagne de Henri 1er à Rodolphe de Habsbourg »[2074].

On notera aussi la qualité des visages bien caractérisés de ces empereurs, même s'ils sont quelque peu stéréotypés. On y lit effectivement une certaine constance dans leurs expressions graves et sérieuses, d'une composition intelligente. Malgré leur hiératisme et leur austérité, inspirés des vitraux médiévaux, ces statues de

[2071] AVES, 3 OND 171, Comptes administratifs de l'exercice 1869.
[2072] Alors que trois d'entre eux sont visibles sur une photographie du *Messbild*.
[2073] Ceci est également précisé dans : *Notice sur la Cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.*, p. 18.
[2074] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880),.., op. cit.,* p. 524.

monarques dégagent une forte prestance que nous ressentons si nous pouvons les approcher.

Iconographie et intervention du sculpteur Eugène Dock

Pour remplir ces niches restées vides, Grass doit donc représenter les rois et empereurs suivants :
- Coté sud ; *Charles Martel, Louis Ier le prieur, Lothaire I, Charles II le Chauve, Lothaire II, Louis II.*
- Coté nord ; *Othon I, Othon II, Henri II, Konrad II le Saligne, Henri III le Noir, Henri IV*.
- Face ouest ; *Pépin le Bref, Charlemagne, Othon I le Grand, Henri I l'Oiseleur.*

L'exécution des rois et empereurs du massif occidental se fait sur près de dix-sept années au total, dont onze années pour l'exécution en pierre. Le travail n'est d'ailleurs terminé qu'après la mort de l'artiste, qui, par conséquent, ne voit jamais l'ensemble des copies en pierre à leur place sur le monument.

En retour, comme nous l'avons déjà évoqué dans la partie *L'atelier de Grass, à la cathédrale de Strasbourg (« sa cellule »),* la réalisation de ces statues équestres monumentales nécessite des changements importants au niveau des ateliers, car les praticiens n'ont plus assez de place pour mener à bien cette activité. À côté de cela, le statuaire doit également changer d'atelier, sachant que le proviseur qui habite au-dessus de son atelier le réclame pour les besoins du lycée[2075]. Dès lors, l'atelier de Grass restera situé jusqu'à sa mort en 1876, au 3 rue du Château.

Par ailleurs, les sculpteurs praticiens de l'atelier de l'Œuvre Notre-Dame sont parfois en attente de l'arrivée des blocs de pierre dont le volume est très important. Dans un *Rapport* d'activité de l'Œuvre Notre-Dame daté du 19 octobre 1866, il est justement stipulé que l'exécution de deux nouvelles statues équestres ne pourra être entreprise qu'en fonction des pierres qui seront fournies[2076]. Un autre *Rapport*

[2075] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1837 à 1880 », *op. cit.,* p. 40-41.
[2076] AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés dans les trois premiers trimestres de

prévoit la mise en œuvre de deux statues équestres en 1868[2077]. Cependant, d'autres de ces statues terminées sont déjà posées à leur emplacement sur la cathédrale en 1868 : « … deux statues équestres terminées seront mises en place; deux statues nouvelles mises en œuvre à terminer et à mettre en place l'an prochain ...[2078] ».

Pourtant, comme nous l'avons vu, lorsque la guerre éclate en 1870, l'exécution de ces statues n'est toujours pas terminée. La cathédrale est touchée par des obus prussiens, alors l'Œuvre Notre-Dame, sous la direction de Gustave Klotz, s'affaire à la restauration des nouveaux dommages causés sur l'édifice. Elle n'abandonne pas pour autant la mise en œuvre des statues équestres, néanmoins ce travail semble ne plus être complètement du ressort de l'atelier permanent de l'Œuvre Notre-Dame, ni même du statuaire, qui est très occupé à refaire une partie des ses œuvres majeures détruits lors des bombardements de Strasbourg, certainement épaulé par ses aides. Ce dernier a certainement rendu ses modèles et travaille sur d'autres projets, sans pour autant oublier de suivre l'avancée des copies de ses statues et de les valider avant qu'elles ne quittent l'atelier.

En novembre 1873, Klotz doit faire une nouvelle demande auprès d'Otto Back, premier maire allemand de Strasbourg, qui accepte « la mise en chantier de 24 statues destinées à orner les niches vides de la façade de la cathédrale[2079] ». Le nombre de statues peut paraître assez étrange, vu que certaines d'entre-elles sont déjà posées, mais nous allons voir qu'en réalité il intègre également huit statues d'évêques.

Quoi qu'il en soit, l'activité doit être trop importante pour que les sculpteurs de l'Œuvre Notre-Dame puissent exécuter l'ensemble des statues équestres dans un temps convenable ; sachant qu'ils ont déjà mis en œuvre les copies des statues d'évêques. De plus, Grass et ses fidèles sculpteurs praticiens (Stienne et Werling) doivent se charger de refaire notamment plusieurs de ses œuvres majeures en

---

l'année 1866 et ceux à faire en 1867.

[2077] AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés dans les trois premiers trimestres de l'année 1867 et ceux à faire en 1868.

[2078] KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 530.

[2079] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz architecte de l'Œuvre Notre-Dame ... », *op. cit.*, p. 46.

marbre, détruites lors du bombardement de l'Aubette (la *Jeune Bretonne*, le *buste d'Ohmacht*). Par conséquent, il faut faire appel à un autre sculpteur capable de mener à bien cette tâche avec ses praticiens. C'est alors vers l'ami intime d'Auguste Bartholdi, le sculpteur et dessinateur Eugène Dock, qu'ils se tournent.

Jean-Baptiste Eugène Dock (1827-1890) a commencé sa formation de sculpture aux ateliers de l'Œuvre Notre-Dame en 1845, alors qu'il n'avait que 18 ans. Après cela, il poursuit ses études aux Beaux-arts de Paris, pour ne s'installer à Strasbourg qu'en 1860. Ce n'est qu'en 1870 qu'il a un rôle important dans la restauration de la cathédrale. Outre les travaux réalisés pour la cathédrale, Dock se charge également de la restauration de l'Aubette, de la Préfecture, de la maison Kammerzell[2080] et des statues du chœur de l'église Saint-Georges de Sélestat, sachant qu'il a également étudié les principes de l'architecture[2081]. Pour les travaux de restauration au lendemain du siège de 1870, Dock aurait employé en 1878 Auguste Rodin dans son atelier, alors encore inconnu[2082]. Plus tard, on y comptera encore le sculpteur alsacien Alfred Marzolff (1867-1936) qui y fait ses premiers pas[2083].

Dock n'aurait pas moins de huit statues équestres à sculpter avec son atelier. « Le Conseil municipal de Strasbourg par une délibération du 8 novembre 1873, et sur un *Rapport* du 3 novembre 1873 de l'architecte, avait décidé que, au titre des dommages pour les dégâts causés par le bombardement, la pose de statues serait comprise en vue de combler les vides, et cela avant l'enlèvement des échafaudages. En conséquence vingt-quatre statues devaient être exécutées : dont 16 [6 statues équestres, 2 statues de roi et empereur en pied, et 8 statues d'évêques] par l'atelier de l'œuvre Notre-Dame, sculpture, et 8 par M. Dock, sculpteur[2084] ».

[2080] *Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne,* éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, tome II, fascicule n° 8, 1988, p. 668-669.
[2081] MÉNARD René, *L'Art en Alsace-Lorraine, op. cit.*, p. 142.
[2082] HAUG Hans*, L'Art en Alsace*, éd. Arthaud, 1962, p. 185, et CHARVET Nathalie, « Rodin Auguste », in *Dictionnaire culturel de Strasbourg, 1880-1930*, RECHT Roland et RICHEZ Jean-Claude (dir.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, p. 459.
[2083] *Ibid.* Voir également HEITZ Robert, *La sculpture en Alsace, .., op. cit.*, p.103, et LAPS Thierry, « Marzolff Alfred », in *Dictionnaire culturel de Strasbourg, 1880-1930*, RECHT Roland et RICHEZ Jean-Claude (dir.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, p. 339.
[2084] KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 532.

Ce sculpteur s'est installé dans l'atelier à l'enclos du « Zimmerhof » racheté par Klotz en 1835 à des membres de sa famille qui en étaient propriétaires depuis 1818[2085]. Il s'y installe pour travailler à la réparation des dégradations causées par les bombardements sur certaines « sculptures ou ornements » de la cathédrale. C'est dans ce même atelier et au même moment qu'il exécute des statues équestres[2086] pour le massif occidental de la cathédrale.

Bien que Dock soit un artiste, et non un praticien, il ne crée visiblement pas de nouveaux modèles de statues équestres, mais travaille certainement d'après ceux de Grass. Comme ceux-ci sont déjà modelés, alors Dock, ou plutôt ses praticiens, se contentent d'en effectuer des copies.

Mais Grass, et son atelier, ont-il fourni des modèles à échelle réelle, ou uniquement ceux à échelle réduite ? Il est envisageable qu'ils n'aient fourni que les modèles de petite taille, ce qui justifierait que l'Œuvre Notre-Dame soit passée par un artiste comme Dock. Celui-ci travaille sûrement avec Grass à cette entreprise, d'ailleurs les deux hommes se sont déjà au moins côtoyés lors de la formation de Dock dès 1845 à l'Œuvre Notre-Dame.

Sur l'ensemble des statues de rois et empereurs, on remarque que cinq d'entre-elles ne sont ni signées ni datées (les statues équestres de *Louis II, Charles Martel* et *Lothaire Ier,* et les deux statues en pied, *Charles II le chauve* et *Henri IV*). Pourtant, *a priori* ce nombre ne correspond pas à celui des statues exécutées par Dock. Il se pourrait, en outre, que ce dernier se soit chargé de refaire principalement les statues détruites par les dégâts des bombardements : « Le 24 novembre (1877), Back prend un arrêté approuvant le règlement de 24 statues exécutées, en partie pour réparer les dégâts, en partie pour combler les vides de la façade. Seize ont été refaites par l'atelier de l'Œuvre Notre-Dame aux frais des

[2085] *Ibid.,* p. 12.
[2086] *Ibid.*, p. 12. L'anecdote suivant est annotée par Jacques Klotz : « La tradition orale rapporte que le jeune Georges Hasenclever allait souvent à l'atelier du Zimmerhof voir travailler son beau père E. Dock Lorsqu'il l'avait méritée, une récompense de choix lui était réservée. On le plaçait alors à califourchon sur les "énormes" chevaux de pierre, en cours d'exécution ».

dégâts du bombardement, les huit autres par Dock suivant devis de l'architecte du 11 septembre de 17.360 marks[2087] ».

Bien que dans cet arrêté le maire stipule que Dock fait huit statues de rois et empereurs, il semblerait qu'il n'en fasse que cinq en réalité[2088]. Dans ce cas de figure, contrairement à ce que nous avons pu écrire[2089], nous devons imaginer que les cinq statues de rois et empereurs non signés et datés (trois statues équestres et deux statues en pieds) sont sans doute sorties de l'atelier de Dock.

En revanche, le style de ces cavaliers ne trompe pas, il s'agit sans aucun doute de créations de Grass pour l'ensemble d'entre eux (sauf les quatre anciens cités plus haut). Nous pouvons toutefois mettre un petit bémol[2090] au sujet du type de visage de la statue de *Lothaire Ie,* qui s'éloigne quelque peut de celui des autres statues. Cependant, ce type se rapproche de celui d'*Henri II* qui est signé « GRASS » pour sa part. Ce dernier est par ailleurs certainement celui dont le type est le plus éloigné des autres statues équestres. Nous constatons, en outre, que le style des statues en pied est davantage hiératique et le type plus naïf que celui des statues équestre de manière générale. Cette différence peut s'expliquer soit par le fait qu'elles ont été réalisées par l'atelier de Dock, soit parce que leurs postures les rapprochent davantage de l'iconographie des rois et empereurs des vitraux, et qu'il était par conséquent plus facile de s'en rapprocher.

Quoi qu'il en soit, un courrier de Klotz daté du 22 juillet 1877 indique que les statues ne sont toujours pas posées à cette date et qu'il en reste encore deux à terminer. « …Les statues d'empereurs et rois destinées à tenir compagnie à Clovis, Dagobert, Rodolphe de Habsbourg et Louis XIV sont prêtes à l'atelier de l'Œuvre Notre-Dame et exécutées pour la plupart. Elles sont au nombre de quatorze : deux

[2087] KLOTZ Jacques « Gustave Klotz architecte de l'Œuvre Notre-Dame ... », *op. cit.*, p. 48.
[2088] Un courrier à une date ultérieure, conservé aux Archives municipale, indique que Dock n'en aurait en réalité réalisé que cinq. Nous tenons cette information de Quentin Despond, qui doit entreprendre une thèse de doctorat sur Eugène Dock.
[2089] *Cf.* COUSQUER Vincent, « Philippe Grass, statuaire alsacien du XIXe siècle. Un artiste au service de la cathédrale pendant une quarantaine d'année – troisième partie », *BCS,* XXXIV, 2020, p.189.
[2090] Nous l'avons déjà fait remarquer à Quentin Despond, en avril 2022, qui l'a indiqué dans un petit article pour le cite internet de la Société des amis de la cathédrale de Strasbourg : amiscathedralestrasbourg.wordpress.com

en pied, douze autres à cheval…[2091] ». La pose se fait en même temps que la réfection de certains dommages de guerre. L'Œuvre Notre-Dame profite des échafaudages mis en place pour les réparations afin de poser les dernières statues équestres. Dans le *Courrier du Bas-Rhin* du 7 avril 1875 il est écrit que la pose des statues équestres peut se faire grâce à l'échafaudage qui permettait la réparation des dommages de 1870 : « Depuis deux jours, un échafaudage garnit un côté de la flèche à 20 mètres de la pointe. Cet échafaudage est occupé par des tailleurs de pierre chargés d'enlever les pièces de sculpture endommagées par le bombardement, qui doivent être restaurées dans l'atelier de l'Œuvre Notre-Dame, puis remontées. Ce travail de restauration doit être couronné par la pose sur la façade des statues des empereurs.[2092] ». En 1876, d'autres sont encore en chantier à l'atelier, elles rejoignent la façade sud[2093] en juin.

Pourtant, ce travail n'est toujours pas terminé en 1877, puisque toutes les sculptures ne sont pas encore achevées. Du reste, en juin 1878 des statues sont posées sur la façade sud, suivies par les dernières à la façade nord[2094]. Cependant, un extrait du *Courrier du Bas-Rhin* nous confirme qu'elles sont toutes en place en octobre 1880, peut de temps après la mort de l'architecte regretté : « ... On répare les dernières traces du bombardement sur le flanc de la tour nord, les travaux dureront jusqu'en octobre. Ce sera une date historique à laquelle seront terminées les opérations de sept années sans accident d'homme, ce qui fait honneur à l'atelier de l'Œuvre Notre-Dame, personnel et architecte regretté.

En même temps que ces travaux de réparation, sont exécutés parallèlement la pose de 16 statues, les peintures murales, les orgues, la coupole.[2095] »

Tout cela nous montre également, que Grass n'a pu apprécier la totalité de ses statues équestres sculptées dans le grès à leur place sur la cathédrale. Il a dû se contenter d'y voir ses modèles en plâtre, sachant qu'il décède avant que les copies en pierre ne soient toutes posées dans leurs niches respectives. On ne compte, au

[2091] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880),.., op. cit.,* p. 532.
[2092] *Ibid.,* p. 607.
[2093] *Cf.* KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz architecte de l'Œuvre Notre-Dame ... », *op. cit.*, p. 47.
[2094] *Ibid.*, p. 48. À la même époque, trois statues de vierges restaurées sont également remises en place.
[2095] *Ibid.,* p. 609.

demeurant, que quatre statues d'évêques en pierre, posées sur la cathédrale de son vivant.

Concernant l'aspect technique, nous remarquerons que les statues équestres ne sont pas sculptées dans des blocs monolithes, mais en trois parties. Nous y observons un joint horizontal en leur milieu et un joint vertical qui sépare en deux la partie basse.

Une description de la pose de pareilles statues, semble-t-il, est décrite dans le *Courrier du Bas-Rhin* du 22 juillet 1875 : « On hisse en ce moment de grandes pierres sculptées, ornées de figures, à 70 mètres, devant la grande façade. Travail et cordes énormes. Il faut ¾ d'heure pour une pierre et 5 hommes.[2096] »

État actuel des statues équestres

Enfin, comme nous l'avons évoqué plus haut, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame possède le modèle à échelle réduite d'*Otto III,* et le musée des Beaux-arts celui de *Lothaire I*^{er}. Ce sont les deux seuls modèles façonnés directement par la main de l'artiste qu'il nous reste encore aujourd'hui.

Nous pouvons observer, du reste, que ces modèles à échelle réduite sont moins anguleux que les statues équestres monumentales sculptées dans la pierre (fig. 396-397). En effet, les drapés sont plus doux et davantage arrondis.

À l'instar des statues d'évêques, le fait d'avoir réalisé les statues équestres de cette manière se justifie pour une raison de perspective. En revanche, le style et le traitement de ces statues se rapprochent également de ceux des empereurs représentés sur les vitraux du bas-côté nord de la cathédrale. C'est seulement de cette manière que nous pouvons y porter un jugement de valeur (fig. 398-400).

Nous allons voir, pour donner suite à ses considérations, que de nombreuses restaurations ont été apportées aux statues équestres dans la seconde moitié du

[2096] *Ibid.,* p. 607.

XX^{e} siècle. En effet, la représentation de *Konrad II* est refaite en 1981-82[2097] par l'atelier de sculpture de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. Celle-ci conserve encore la sculpture de Grass, dans son dépôt lapidaire, avec de nombreuses parties remodelées en plâtre (fig. 401, cat. 301). Un remodelage important lui a été apporté, à cause du manque de lisibilité de la statue originelle du sculpteur, qui a subi des dégradations causées par l'usure du temps. Il est donc très difficile aujourd'hui d'y repérer le genre de l'artiste, et force est de constater que la nouvelle tête, qui n'a plus rien à voir avec celle façonnée par l'artiste, manque cruellement de vie et de caractère. L'art du statuaire n'a visiblement pas été compris. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve des photographies de la statue de Grass avant quelle ne soit restaurée (fig. 402, 409). Elle était dans un très mauvais état sanitaire. Parmi elles figure un cheval auquel on fait tenir la pose. Selon toute évidence, ces photographies de cheval ont servi de modèles aux sculpteurs de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, lors de la restauration (fig. 404-409). Les vues conservées nous permettent d'affirmer qu'ils s'intéressaient à la jambe avant droite pliée et aux jambes arrière avec le train arrière. Il s'agissait en fait de remodeler, d'après nature, les parties manquantes du cheval de *Konrad II*. Les photographies nous montrent que les sculpteurs se sont inspirés également de la statue équestre d'*Henri I* (fig. 410), située juste à côté de *Konrad II*, dont le cheval tient la même posture. De la sorte, les praticiens pouvaient être plus fidèles au genre des statues équestres de Grass dont l'aspect « anguleux » s'éloigne d'une approche trop naturaliste.

Observons encore que la tête d'*Henri Ier* est remplacée par une copie conforme, dont la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve l'originale (fig. 411,412, cat. 302). La statue équestre d'*Henri III* sculptée en 1869 a également subi de nombreux empiècements par les ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en 1996[2098]. Il s'agit de la dernière restauration portée à ce jour sur l'une des statues équestres (fig. 413, cat. 300).

[2097] La date de restauration, en 1982, a été gravée à l'arrière du socle de la statue, au coté du blason de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

[2098] HAEUSER Jean-Richard, « Les interventions de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame à la cathédrale de Strasbourg en 1996 », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 1996, p. 128. Ajoutons que ce travail a été exécuté par le sculpteur Rolf Fournier, aidé du tailleur de pierre Vincent Munio. Ils ont travaillé dans l'ancien atelier d'été de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, qui était abrité derrière la galerie Gœtz coté sud jusqu'en 1998.

Ajoutons à cela que la partie supérieure de la représentation de *Charlemagne* est complètement refaite. Cependant, la partie d'origine est heureusement conservée au barrage Vauban[2099] (fig. 414, cat. 305). Ce travail a été entrepris par une entreprise privée sous l'autorité des Monuments Historiques vers 1980. La section refaite est sculptée dans du grès vosgien, alors que la statue originale est en grès bigarré. Par ailleurs, il est surprenant et même déplorable de remarquer que la partie changée ne soit pas une copie conforme de l'originale qui est encore en bon état, mais une nouvelle création dont la naïveté des formes, la qualité d'exécution et l'aspect esthétique sont largement inférieurs au travail de Grass (fig. 415). Le mélange de pierre pour cette statue équestre est aussi surprenant que la liberté d'exécution pour la plastique et les traits de l'empereur[2100]. Toutefois, plus que l'appréciation esthétique dont nous faisons acte ici, nous devons regretter que les restaurateurs de la fin du XXe siècle puissent encore être des iconoclastes.

Pour finir, nous pouvons encore constater un certain nombre d'empiècements sur les statues équestres suivantes : *Othon Ier* (de légers empiècements) ; *Lothaire Ier (*quelques empiècements) qui mériterait d'être considérablement restauré, surtout la tête du cheval qui est soutenu par un filet.

Quant aux statues équestres de Malade, elles ont également subi des restaurations avec de nombreux empiècements. On notera que la couronne et le sceptre de *Clovis* sont refaits, et que la tête du cheval qui a perdu ses oreilles, également maintenue par un filet, mérite d'être entièrement restaurée. La statue de *Dagobert*, pour sa part, a subi plusieurs empiècements, dont la tête du cheval qui semble avoir été remodelée en totalité. Quant à *Rodolphe de Habsbourg*, il mérite également d'être restauré.

Malgré ces nombreuses restaurations, on constate que seule une statue équestre est refaite en totalité. Toutes les autres sont encore celles du XIX^{e} siècle ayant subi

[2099] Remarquons cependant que la partie basse de la statue équestre appartient à *Konrad II,* nullement à *Charlemagne*.

[2100] Le type de cette restauration est en effet très éloigné de celui que Grass avait réalisé. Non seulement on y retrouve plus la physionomie originale, mais en plus la partie neuve est d'une grande fadeur et naïveté d'expression. L'art statuaire du XIXe siècle n'y est plus.

plus ou moins de restaurations, sauf *Charlemagne* dont la moitié supérieure a été reformée de façon malheureuse dans sa totalité.

Coté Ouest :

	Contrefort 4	Contrefort 5	Contrefort 6	Contrefort 7
2eme étage	*Pépin le Bref*, par GRASS, 1868	*Charlemagne*, par GRASS, 1869, partie supérieure complètement refaite en grès vosgien par les MH.	*Othon Ier*, par GRASS, 1872	*Henri Ier*, par GRASS, 1874. Tête refaite en copie conforme
1er étage	*Clovis*, par MALADE, 1811, couronne refaite, tête de cheval sans oreilles et recouverte d'un filet.	*Dagobert*, par MALADE, 1812, plusieurs empiècements : tête de cheval, cou de l'empereur.	*Rodolf de Habsbourg*, MALADE, 1813, empiècements : morceaux de couronnes, pattes et partie supérieure de la tête	*Louis XIV*, par VALLASTRE, 1823, restaurations en 1946 avec de nombreux empiècements.

Coté Nord :

	Contrefort 1	Contrefort 2	Contrefort 3	
2eme étage	*Charles II le chauve*, par GRASS, en pied, ni signé ni daté (DOCK ?)	*Lothaire II*, par GRASS, 1868	*Louis II*, par GRASS, ni signé ni daté (DOCK ?)	
1er étage	*Charles Martel*, par GRASS, ni signé ni daté (DOCK ?)	*Louis Ier,* par GRASS, 1874	*Lothaire Ier*, par GRASS, ni signé ni daté (DOCK ?), tête de cheval emballée dans un filet	

Coté Sud :

	Contrefort 8	Contrefort 9	Contrefort 10	
2eme étage	*Konrad II*, par GRASS, 1876, refait en totalité en 1982	*Henri III*, par GRASS, 1869, empiècements par R. Fournier en 1996	*Henri IV*, par GRASS, en pied, ni signé ni daté. (DOCK ?)	
1er étage	*Othon II*, par GRASS, 1874	*Othon III*, par GRASS, 1874	*Henri II*, par GRASS, 1872	

4. *Restitution* ex nihilo *de statues de la cathédrale*[2101]

- Vierge du trumeau et de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame

En 1842, l'année où Grass réalise la statue de *Sabine*[2102], il reçoit également la commande d'une statue de *Vierge à l'Enfant* qui doit rejoindre l'angle nord-est de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame (fig. 416, cat. 308).

Dès 1841, l'architecte G. Klotz en fait la demande auprès du maire : « Pour me conformer au vote du Conseil municipal relatif à la restauration de la maison de recette vulgairement appelée « Frauenhaus » [...] Au nombre de ces décorations, la plus importante et la plus caractéristique est sans contredit la statue de la Madone qui décorait autrefois l'angle du bâtiment principal du côté du Château royal et de la place de la Cathédrale. La restauration de la dite façade ne saurait être complète sans la restitution de cette statue, dont l'ancienne présence est encore attestée par plusieurs gravures et la construction même, et l'est plus authentiquement encore par le nom allemand que la tradition a conservé au bâtiment.
Je vous propose de faire refaire la dite statue par M. Grass et de la restituer à sa place primitive. Toutefois, cette exécution étant en dehors des travaux ordinaires de la Cathédrale et pouvant être faite hors de l'atelier, je pense que votre intention sera d'en faire l'objet d'une commande spéciale à M. Grass. Je lui ai demandé à cet effet, la soumission ci-jointe que je soumets à votre acceptation[2103] ».

En 1843 en effet, Grass s'engage, dans un courrier adressé au maire par Klotz, à la livrer l'année suivante : « Je soussigné P. Grass m'engage à exécuter une statue en pierre de taille de 2 m 10, représentant la Vierge avec l'enfant, conformément au modèle arrêté par l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, moyennant 3.500,- F à

[2101] Cette partie est reprise de COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, créations et restitutions…, op. cit*., p. 94-103, et du même auteur, « Philippe Grass, un artiste… », *BCS*, 2020*, op. cit.,* p. 193-197, avec quelques observations, corrections et apports complémentaires.
[2102] AVES, 3 OND, 144. Budget de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, Exercice 1842, chapitre 2, dépenses extraordinaires. Reconstitution en vente sur l'état, 50 – commande d'une statue de Madone.
[2103] KLOTZ Jean, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 185-186.

livrer le 1er mai 1844[2104] ». Pour modeler cette *Vierge à l'Enfant*, le sculpteur se serait basé sur une esquisse du peintre Edward von Steinle (1810-1886)[2105], l'auteur des peintures du chœur de la cathédrale, avec Louis Steinheil (1814-1885)[2106] à qui l'on doit aussi les dessins des vantaux des portes entourant la *Vierge* du trumeau[2107].

Toutefois, la statue n'était visiblement toujours pas faite avant 1849, ce dont témoigne une note du préfet excusant Grass qui ne s'est pas encore complètement acquitté de sa commande. « Cet artiste ayant été retenu par d'autres travaux n'a pu satisfaire jusqu'à présent à la commande de l'œuvre, il m'annonce toutefois aujourd'hui qu'il a terminé le modèle[2108] ». Comme nous l'avons vu, ce dernier était très occupé depuis le début de son activité pour la cathédrale. Depuis 1843, il a fourni un travail considérable pour celle-ci, auquel s'ajoutent ses nombreuses créations personnelles. Il a effectivement déjà imaginé et modelé toutes les statues de la chapelle Saint-Laurent, plus l'ensemble du Jugement Dernier pour le beffroi, ainsi que la statue de *Sabine*.

Finalement la statue est terminée et posée à l'angle de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, ce qu'attestent des photographies anciennes. En effet, sur des photographies de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, conservées par la Fondation du même nom, nous voyons la *Vierge à l'Enfant* de notre artiste en place, positionnée sur un dais et couronné d'un pinacle de style néogothique. Cela signifie, contrairement à ceux que nous avons pu écrire précédemment[2109], que sa statue a bien été réalisée en pierre en 1849 afin d'être posée à la *Frauenhaus*, alors que la *Vierge* de Malade était positionnée au trumeau de la cathédrale. Nous pouvons donc en conclure que les statues de Grass et de Malade sont interverties en 1879, après que celle de Grass soit retouchée par les soins de Stienne à cette

[2104] *Ibid.,* p. 186.
[2105] REINHARDT Hans*, La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.*, p. 148. *Cf.* SECKER Hans Friedrich, *Die Skulpturen des Strassburger Münster ...*, *op. cit.*, p. 62
[2106] JORDAN Benoît*, La Cathédrale : Histoire de Chœur*, catalogue des Archives Municipales de Strasbourg, 2004. Steinheil reconstitua également les vitraux de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame de Paris, cf. SITTLER Lucien, *Hommes célèbres d'Alsace*, éd. Saep, Colmar, 1982, p. 116.
[2107] *Cf.* LINGELSER Jean-Paul*,* « Les vantaux du portail central de la cathédrale ... », *op. cit.*, p. 265.
[2108] AVES, 3 OND 44/621, 3 novembre 1849.
[2109] *Cf.* COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, création et restitution des statues de la cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.,* p. 97.

occasion. Nous n'avons cependant aucune information sur les motivations d'un tel échange. Cela se justifie certainement pour des raisons d'appréciation stylistique. Sachant, en effet, que les vantaux du portail doivent être refaits à cette date, la préférence de l'architecte Klotz se tourne vers la *Vierge* de Grass afin de rendre un ensemble plus harmonieux. Car la statue de Grass est certainement plus en adéquation au niveau stylistique avec les petits bas-reliefs de Victor Geoffroy qui ornent les vantaux situés de part et d'autre du trumeau.

On observe également que la statue de Grass, lorsqu'elle est sur le pignon de la Maison de l'Œuvre, est positionnée sur le même dais, et qu'elle est couronnée du même baldaquin que ceux en place actuellement sur celle de Malade.

Il est, du reste, assez significatif de remarquer que le dais qui soutient la Vierge est une copie conforme de celui qui porte la *sainte Catherine* de la chapelle éponyme à l'intérieur de la cathédrale[2110]. Il s'agit vraisemblablement d'un clin d'œil de l'architecte Klotz, afin de rappeler que la chapelle de la cathédrale (1340) est contemporaine de l'aile gothique de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame (1347) où la Vierge se trouve. Il est du reste assez surprenant, suivant la même logique, que Grass ne se soit pas plutôt inspiré du style des statues de la chapelle pour créer sa Vierge à l'Enfant. Surtout qu'il a refait la statue de *saint Florent* pour cette même chapelle en s'imprégnant du style des statues voisines.

Aspect stylistique

Quoi qu'il en soit, pour modeler les vêtements de cette statue, Grass s'imprègne en partie des magnifiques représentations de *l'Ecclésia* et la *Synagogue* du croisillon sud. Il réalise, en effet, une broche pour tenir le manteau de sa *Madone* d'après le modèle de celle de la Synagogue et s'inspire largement de la partie basse de l'*Ecclésia* ; principalement la finesse des draperies, la combinaison des plis et le type de ceinture[2111]. Cependant, nous remarquerons qu'il prend également pour

[2110] Nous devons cette observation à Clément Kelheter, ancien tailleur de pierre, sculpteur et chargé d'études à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

[2111] Cela nous fait songer qu'en 1834 déjà, le sculpteur romantique Antonin Moine (1796- 1849) réalise deux bénitiers pour l'église de la Madeleine à Paris. À cette occasion, il façonne les statues de la *Religion* et la *Foi,* qui devaient encadrer l'un des bénitiers, et expose les modèles en plâtre de ces deux figures au Salon de 1836 (LEROY-JAY LAMAISTRE Isabelle, « L'église de la Madeleine, de la Restauration à la Monarchie de Juillet : un mécénat d'État », *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986, p. 205.). Bien que la composition de ces statues semble avoir subi plusieurs influences différentes, leur « dessin

modèle l'une des Vertu terrassant le Vice au portail septentrional du massif occidental (fig. 417), qualifiée de « chef-d'œuvre » par Viollet-le-Duc et dessinée par celui-ci dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*[2112] (fig. 418). On relève notamment que la *Madone* porte exactement la même ceinture que cette Vertu, proche d'ailleurs de celle que porte la statue de l'*Ecclésia*. De plus Grass ne s'arrête pas là, il imite encore le déhanché de cette très belle vertu de la fin du XIII[e] siècle, sans pour autant pousser les formes jusqu'au même degré de sensualité[2113].

Outre le fait que Viollet-le-Duc fait un dessin de cette vertu, il l'utilise également comme modèle pour la réalisation d'une statue représentant la *Justice* (fig. 419) – sculptée par Louis Gustave Gaudron[2114] – pour l'escalier d'honneur du donjon au château de Pierrefonds[2115]. On en retrouve encore une inspiration sous les traits de la quatrième *preuse* de la cheminée (sur la gauche en lui faisant face) de la salle des preuses au château de Pierrefonds (fig. 420), également sculptée par Gaudron d'après des dessins de l'architecte[2116]. D'ailleurs, Viollet-le-Duc se serait inspiré de plusieurs vertus de la cathédrale pour réaliser les statues de cette cheminée[2117]. Nous pouvons le constater avec son dessin préparatoire pour les *neuf preuses*, conservé à Paris au Centre de recherche des Monuments Historiques[2118] (fig. 421). Cependant, lorsque ce travail est entrepris, Grass a déjà achevé sa *Vierge du trumeau* (?) de la Maison de l'OND, d'après un dessin de Steinle.

L'artiste représente cette *Madone* écrasant de ses pieds un serpent qui tient dans sa gueule la pomme de la discorde, ce qui reporte à la statue du Tentateur présent au portail voisin. Ce symbole renvoie également au péché originel de la Genèse[2119].

---

sinueux » évoque celui de l'*Eglise* et la *Synagogue* de la cathédrale de Strasbourg, dont Grass (et non pas Kirstein et Ohmacht, *cf. ibid*.) commence juste à restaurer le décor à cette date.

[2112] VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Sculpture », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, éd. Lance-Morel, t. VIII, 1968, p. 169, fig. 25.

[2113] Signalons que par la suite, son ancien élève L. Stienne fait une réduction à l'échelle 1/5e de cette très belle *Vertu terrassant le vice.*

[2114] L. G. Gaudron (1829-1894) était l'élève d'Armand Toussaint, qui a travaillé avec Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Paris. Gaudron, qui expose au Salon des Artistes Français de 1870 à 1894, travaille sur le chantier de Pierrefonds de 1863 à 1867 avec son équipe de praticiens. *Cf.* THIBIERGE Marie-Thérèse, « Les sculpteurs de Viollet-le-Duc... », *op. cit.*, note 11, p. 265-266.

[2115] *Ibid.,* p. 259, et p. 260 (fig. 8).

[2116] *Ibid.*, p. 260-261.

[2117] FUCHS Monique, « Un Phidias Alsacien, ... », *op. cit.*, p. 167.

[2118] THIBIERGE Marie-Thérèse, « Les sculpteurs de Viollet-le-Duc... », *op. cit.*, p. 261.

[2119] Cela a déjà été souligné dans : ZEHNACKER Michel, *La cathédrale de Strasbourg, comme un manteau de pierre sur les épaules de Notre-Dame*, éd. Alsacia, 1997, p. 189.

Autrement dit, cette représentation iconographique met en avant le rôle de la Sainte Vierge mère du Christ, Sauveur de l'humanité.

Bien que cette statue de *Vierge à l'Enfant* soit belle, douce et gracieuse, elle ne peut se confondre avec les statues du XIII^{e} siècle qui l'entourent. Grass a le souci de s'en rapprocher dans les formes, mais cependant il ne veut pas se détacher des règles académiques propres à son style et à son époque. Ou plutôt, comme nous le verrons plus loin, il cherche à unir l'art antique à l'art gothique. Concernant les traits du visage de cette *Vierge,* la ressemblance avec bon nombre des ses statues féminines (que ce soit la Vierge de Wolxheim ou les saintes dans la chapelle Saint-Laurent) est très présente. Cela nous montre que l'artiste s'efforce de représenter un idéal féminin dans ses figures, plutôt que de travailler d'après nature. On y lit d'ailleurs la présence des canons de la statuaire antique, mais cela n'enlève en rien au fait que cette statue, d'une composition heureuse, soit rendue si gracieuse par son *contrapposto* et la délicate posture de sa main posée sur le ventre de l'Enfant Jésus qu'elle porte avec soin. Il se pourrait en outre que Geoffroy-Dechaume, le spécialiste du gothique et collaborateur de Viollet-le-Duc, se soit inspiré de cette *Vierge à l'Enfant* pour réaliser sa sainte, éponyme de l'église Sainte-Clotilde à Paris en 1854[2120]. De nombreux points communs sont en effet visibles sur ces deux statues. Bien que les visages ne soient pas du tout ressemblants, celui de *Sainte Clotilde* étant davantage d'inspiration gothique, la posture des deux statues ainsi que les plis de leurs vêtements sont très proches. De plus, le *chiasme* avec les plis qui suivent le mouvement, est quasiment identique.

Finalement, la *Vierge à l'Enfant* de Grass terminée en 1849, après avoir figurée à l'angle nord-est de la maison de l'Œuvre Notre-Dame, est apposée au trumeau du portail central de la cathédrale (fig. 422). Cela dit, elle n'y prend place qu'une trentaine d'années plus tard, après avoir été remaniée par les soins de Stienne ; « ... par l'ordre et sous la direction de Klotz, après la mort de l'artiste »[2121]. En effet, selon H. F. Secker, Stienne habilla l'Enfant tout en l'amincissant et retoucha les

[2120] *Sculpture française – XX^{e} siècle*, École du Louvre, Notices d'Histoire de l'Art, (Collectif), Éditions de la Réunion des musées nationaux – Paris, 1982 p. 41.
[2121] DACHEUX Léon, *La Cathédrale de Strasbourg, op. cit.*, p. 116.

mains de la *Vierge*[2122]. Malgré cela, le style de cette statue permet sans aucun doute de l'attribuer à Grass, contredisant ce qu'en pensait H. Reinhart, c'est-à-dire que la statue de Grass aurait été remplacée par une nouvelle réalisation de Stienne, « parce qu'elle ne paraissait pas assez gothique[2123] ».

Echange des statues

Au demeurant, le placement de la statue à la cathédrale ne se fait qu'en 1877, après la mort de notre statuaire : « … Les deux piédestaux recevront sur le parvis une statue de la Vierge et une statue de Saint Pierre à l'intérieur. [...] le tout doit être achevé au cours de 1877[2124] ». Et c'est précisément le 27 juillet 1877 qu'elle est posée : « …On a placé aujourd'hui sur son socle entre les deux battants du portail la statue de la Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus[2125] ». Elle remplace alors la Vierge de Jean Étienne Malade[2126] (fig. 423) qui est installée à la place initialement prévue pour celle de Grass – sur l'angle de la maison de l'Œuvre Notre-Dame – le 13 août 1879 : « …Le piédestal encastré au 1er étage de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, rue du Château, a reçu la statue de la Vierge tenant l'enfant Jésus surmontée d'un chapiteau fleuronné[2127] ». En 1908, Henri Welschinger écrit que « Le bâtiment dit *Frauenhausse*, servit en 1347 de demeure des architectes de la cathédrale. On y plaça, à l'angle de la *Schlossgasse*, la belle statue de la Vierge qui était autrefois au grand portail de la cathédrale et qui a été remplacée par la statue du sculpteur Grass[2128]. »

Précisons toutefois que l'angle de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, à l'instar du trumeau du portail central de la cathédrale, était déjà orné d'une Madone depuis longue date. Cependant, celle-ci fut démontée par les iconoclastes en 1793[2129].

[2122] SECKER Hans Friedrich, *op. cit.*, p. 62-63.
[2123] REINHARDT Hans, *La Cathédrale de Strasbourg, op. cit.*, p. 149.
[2124] KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 295
[2125] *Ibid*, p. 295.
[2126] Cette dernière semble être restée sur le trumeau du portail central jusqu'à ce que la *Madone* de Grass ne la remplace. Du moins, nous pouvons attester qu'elle y était encore en 1861, comme en témoigne la photographie de Ch. Winter publiée dans PITON Frédéric, *La cathédrale de Strasbourg*, (extrait de Strasbourg illustré), Strasbourg, Salomon, librairie-éditeur,, rue des serruriers, 31, 1863, p. 58.
[2127] KLOTZ Jacques, *« Gustave Klotz (1810-1880),.. », op. cit.,* p. 192.
[2128] WELSCHINGER Henri, *Strasbourg*, éd. H. Laurens, 1908, p. 82.
[2129] *Cf.* HERMANN Jean-Frédéric, *op. cit*, tome I, p. 387.

Au-dessus de la *Vierge* de Grass est ajouté un dais (chapiteau fleuronné) dans le même style que ceux situés au-dessus des apôtres du même portail. Des photographies anciennes nous montrent que lorsque la statue de Malade était en place, le dais n'y était pas encore. Cela cause une certaine disgrâce esthétique (fig. 424). De plus, l'ajout d'un dais au-dessus de la Vierge correspond à l'iconographie médiévale, si l'on se réfère à des gravures antérieures à la Révolution française.

Le choix de mettre la *Vierge* de Grass à la place de celle de Malade[2130] paraît assez bien approprié pour une raison d'homogénéité avec le style des statues des portails, dont notre artiste a su être plus proche que ne l'était son prédécesseur. Cela étant, Grass ajoute une couronne à sa représentation de la *Madone,* alors que Malade, comme le fait remarquer Benoît Van den Bossche[2131], s'était abstenu de la faire sachant que la statue médiévale n'en portait pas. Il semblerait, du reste, que la statue de Grass ait été recouverte de peinture lors de sa pose, afin peut-être de lui rendre un aspect homogène. Nous pouvons voir cela en effet sur des photographies anciennes de l'époque où la statue est posée *in situ.* L'observation minutieuse de la statue permet de voir dans les plis les restes d'une couleur qui imite celle du grès, cela afin peut-être de rendre sa couleur homogène en cachant la retaille apportée sur la statue une trentaine d'année après sa réalisation ?

Il reste surprenant, à cet égard, que le moulage en plâtre soit patiné couleur grès ? (fig. 425, cat. 308). Cela veut-il dire qu'une fois la statue en plâtre retouchée, elle a figurée sur la cathédrale le temps qu'elle soit appréciée du publique et des spécialistes, et que la statue en pierre soit retouchée à son tour pour pouvoir prendre place sur la cathédrale ?

Ajoutons que Grass a déjà dû modeler en 1833 une *Madone* (d'un mètre quatre-vingt) pour le concours de statuaire de la cathédrale qui l'oppose à André Friedrich, Frédéric Kirstein et Anne-Catherine Sichler (Vallastre). Certains auteurs y ont vu le modèle pour la *Vierge du trumeau*, mais cela semble être une

[2130] La Madone qui est située actuellement de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame est une copie conforme (avec mise aux points) de celle de Malade. Elle a été réalisée vers 1970-75 par Paul Christmann, sculpteur praticien de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. L'originale de Malade, qui contient des parties remodelées en plâtre, est exposée au barrage Vauban.

[2131] VAN DEN BOSSCHE Benoît, *La cathédrale de Strasbourg. Sculpture des portails occidentaux*, éd. Picard, Paris, 2006, p. 174.

erreur. Celle-ci est justifiée car, d'après le programme au concours d'entrée conservé aux Archives Municipales, cette statue doit être reproduite en grès pour éventuellement rejoindre la cathédrale. En outre, il est demandé aux concurrents de créer une Vierge dans un style gothique, tel qu'il est pratiqué à la cathédrale, et de réaliser une composition qui se rapproche de celle en place au trumeau du portail central (celle de Malade). Il est également précisé que les sculpteurs doivent au préalable modeler une statuette d'environ 35cm, qui doit être exposée dans un premier temps avant d'être modelée à grandeur réelle, pour être ensuite copiée dans le grès par un praticien de l'atelier permanent sous la direction de l'artiste[2132].

Or, la statue en place au trumeau du portail central mesure bien deux mètres dix, ce qui correspond à la commande de 1842, différente de celle de 1833 relative au concours de statuaire de la cathédrale. Cependant, il est possible que Grass se soit inspiré de cette première création de Vierge ; mais nous ne pouvons l'affirmer, car nous n'en avons retrouvé aucune trace.

En ce qui concerne la statue de la *Vierge à l'Enfant* de Malade, positionnée à l'angle nord-est de la maison de l'Œuvre Notre-Dame, il ne s'agit plus de l'original. En effet, une copie conforme de celle-ci la remplace aujourd'hui. Cette dernière est copiée vers 1970-1975 de l'originale de Malade par les ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame[2133]. La *Vierge à l'Enfant* originale de Malade, quant à elle, est stockée au barrage Vauban. De nombreuses marques liées à l'usure du temps y sont visibles, ainsi que des parties remodelées au plâtre, et des traces de mise aux points relatives à la copie conforme (fig. 428).

En outre, il semblerait que la *Madone* de Malade ait été abîmée lors du bombardement de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame (*Frauenhause*) pendant la seconde guerre mondiale en août 1944. Ceci expliquerait le fait que de nombreuses parties soient remodelées. Selon un article de presse publié dans les *Dernière Nouvelles d'Alsace*, la statue actuellement en place est reposée sous

[2132] AVES, 3 OND, n° 37/464, programme du concours d'entrée à l'atelier de l'Œuvre Notre Dame.
[2133] L'exécution de cette copie conforme est due au praticien Paul Christmann.

l'autorité de l'architecte de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, Anselme Schimpf, qui se charge de la restauration de l'aile gothique abîmée par les bombardements[2134] : « La Madone de l'Œuvre Notre-Dame, à nouveau récupérée, était placée autrefois au portail principal de la cathédrale voisine. Sans doute s'agit-il d'une œuvre du sculpteur Valade [dixit] qui travaillait pour l'Œuvre Notre-Dame au début du siècle dernier. Une autre Madone, d'aspect imposant, et comportant elle aussi l'Enfant Jésus sur ses bras en a pris depuis la place »[2135].

D'autre part, la pose de la *Vierge à l'Enfant* et de *Saint Pierre*[2136] se fait lors de la restauration des ventaux du portail central qui entourent le trumeau. D'ailleurs, lorsque la commande est passée à Grass, il était déjà question de refaire les ventaux (1839). À cet effet, Klotz voulait s'inspirer du projet du sculpteur néo-florentin[2137] Henri Triqueti (1803-1874), qui s'était déjà occupé, en 1834, des nouvelles portes en bronze de la Madeleine à Paris[2138]. Le projet est avorté, et c'est probablement pour cette raison que la statue n'est pas posée plus tôt. Finalement, les ventaux sont réalisés dans les années 1875-1877 par Adolphe (Victor) Geoffroy (1844-1915) d'après des dessins de Louis Steinheil[2139].
Il semble, en outre, que la statue soit peinte en rouge en avril 1879, en même temps que les portes latérales qui reçoivent finalement une « teinte plus clair

[2134] Cf. « La Madone de l'Œuvre Notre-Dame », *DNA*, « La vie à Strasbourg », 1970.
[2135] *Ibid.*
[2136] Il s'agit d'une statue de saint Pierre, datant du XIIIe siècle, conservée dans les réserves du musée de l'Œuvre Notre-Dame dont il existe peu d'informations (*cf.* BEYER Victor, *Catalogue de la sculpture médiévale au musée de l'Œuvre Notre-Dame*, 1968, n° 144, et SCHMITT Otto, « Zwei verlorene Muttergottesstatuen des 13. Jahrhunderts vom Strassburger Münster », *Archiv für Elsässische Kirchengeschichte*, t. XV, 1941-1942, p. 13-24, p. 22-23.). Une photographie ancienne atteste qu'elle était située autrefois au trumeau du narthex, derrière la Vierge à l'Enfant. Une autre nous la présente avec des parties manquantes. Il est par conséquent fort probable que se soit Stienne qui ait restauré cette statue en 1877. Enfin, cette statue est déposée et remplacée par une nouvelle création d'Alfred Klem en 1926. D'ailleurs, le remplacement de la statue médiévale restaurée, par une nouvelle création, a fait polémique et attisé de vives critiques contre l'Œuvre Notre-Dame par les Monuments Historiques (*cf.* LEFORT Nicolas, « Les Monuments Historiques, l'Œuvre Notre-Dame et la cathédrale de Strasbourg de 1918 à 1939 », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 2014, p. 142-143, et LEFORT Nicolas, « Une tradition rhénane contraire à la pratique administrative française : le sort des chantiers des cathédrales de Strasbourg et de Metz après le retour de l'Alsace-Lorraine à la France », in *Le chantier cathédrale en Europe. Diffusion et sauvegarde des savoirs, savoir-faire et matériaux du Moyen Âge à nos jours*, CHAVE Isabelle, FAISANT Étienne et SANDRON Dany (dir.), Le Passage Paris-NewYork Éditions, 2020, p.93.
[2137] *Cf.* BENOIST Luc, *La sculpture romantique, op. cit.*, note 5, p. 231.
[2138] Cf. LEROY-JAY LEMAISTRE Isabelle, « L'église de la Madeleine de la Restauration à la Monarchie de Juillet », dans *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986, p. 201-204, et LINGELSER Jean-Paul, « Les ventaux du portail central de la cathédrale...», *op. cit.*, p. 250-256.
[2139] Cf. LINGELSER Jean-Paul, « Les ventaux du portail central de la cathédrale...», *op. cit.*, p. 257, 262.

vermillon » sur les conseils de Steinheil. Les ornements en bronze par Chertier et son équipe sont, pour leur part, portés sur les portes en bois au printemps 1879[2140]. Des traces de couleur rougeâtre sont en effet visibles dans le fond des plis de la statue, et une photographie de Charles Winter, datant du 11 juin 1879[2141], nous montrant l'ensemble du portail avec les vantaux et la Vierge au trumeau, nous donne effectivement l'impression que la Vierge et son baldaquin sont peints, même si la photographie est en noir et blanc. Cela avait aussi l'avantage de camoufler la retaille de Stienne, sachant que la statue avait déjà vécue une trentaine d'année à l'extérieur lui conférant inévitablement une patine laissée par le temps.

Malgré ses nombreux mois passés chaque année à Paris, Grass restaure une quantité impressionnante de statues de la cathédrale avec l'aide des ses sculpteurs praticiens. Alors qu'il est nommé officiellement statuaire de la cathédrale, en 1835, il prend un peu de temps avant de s'atteler réellement à sa tache, préférant privilégier ses travaux à Paris. Ce n'est qu'après 1840 qu'il commence véritablement à s'y atteler en produisant les modèles que ses praticiens, formés par ses soins, peuvent en son absence copier par mise aux points dans le grès. Il se réserve toutefois la touche finale comme le font généralement les artistes de son temps. Nous voyons qu'il a le souci d'harmoniser ses statues avec les styles de la cathédrale qu'il restaure, et également le style gothique avec les canons antiques. Une bonne partie de son travail consiste à restaurer des statues enlevées et détruites lors de la crise iconoclaste de 1793, en se référent aux riches documents anciens conservés principalement par l'Œuvre Notre-Dame. Cela lui permet, sous l'égide de Gustave Klotz, de restaurer des statues en harmonie avec un plan médiéval de la cathédrale, et d'autres, en l'absence de sources, avec les vitraux médiévaux du bas-côté nord de la cathédrale. On constate que sa facture stylistique est assez hétérogène sur l'ensemble de l'édifice, sachant qu'il s'appuie systématiquement sur des sources anciennes datant de périodes différentes. Pour autant, il veut « améliorer » les formes du gothique en donnant des proportions

[2140] *Ibid.*, p. 267-272.
[2141] *Ibid.,* p. 264.

plus justes et en puisant dans ses connaissances de l'idéale beauté de la statuaire gréco-romaine.

Grass ne se contente toutefois pas de restaurer des statues pour remplir des niches vidées par les révolutionnaires, il produit également des statues qui intègrent des parties de la cathédrale qui n'en ont jamais accueilli depuis le Moyen Âge. Il suit ainsi un principe de restauration appliqué par Gusatve Klotz, qui se rapproche de la doctrine de Viollet-le-Duc élaborée un peu plus tard, consistant à restituer un état qui peut n'avoir jamais existé par le passé. Pour cette raison, Grass façonne les statues pour la chapelle Saint-Laurent notamment sans référence formelle ancienne, ainsi que la *Vierge du Trumeau*. Il le fait toutefois en s'inspirant de statues de la cathédrale datant des époques correspondant à celles des statues qu'il réalise.

Pour l'ensemble de ses statues, Grass est contraint de respecter le thème iconographique ancien, ou imposé par une certaine vision idéale de la cathédrale énoncée par Klotz (les statues dans la chapelle Saint-Laurent, les statues équestres et les statues d'évêques). Il a toutefois davantage de liberté lorsqu'il s'agit de créer de toutes pièces les statues de *Sabine* et d'*Erwin dit de Steinbach,* car elles ne font pas partie intégrante de la cathédrale.

Chapitre 3 : Erwin et la manifestation de la fusion des principes opposés

Parmi les nombreuses statues que Grass a produites pour la cathédrale, les plus connues aujourd'hui sont certainement celles de maître *Erwin* et de sa fille putative *Sabine*. Cela peut s'expliquer pour plusieurs raisons. D'une part, ces deux statues, présentes sur le parvis du croisillon sud du transept, sont les seules à être détachées de la cathédrale. D'autre part, elles représentent, l'expression du romantisme alsacien qui s'est matérialisé par ces figures mythiques en lien avec la cathédrale, tout en étant dénuées de significations religieuses. Il faut reconnaître, du reste, que toutes les autres statues de Grass se perdent dans le gigantisme de la cathédrale quelles habillent, en étant mélangées avec les statues des autres sculpteurs du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle, et parmi la très belle statuaire gothique toujours présente *in situ*[2142].

Alors que nous avons souhaité réhabiliter l'ensemble des travaux de notre artiste pour la cathédrale, afin de le mieux connaître et de pouvoir lui attribuer avec justesse et précision les œuvres qu'il a réalisées, il s'est avéré qu'il restait également beaucoup de chose à dire au sujet de ses deux représentations mythiques. Nous devons admettre cependant que Roland Recht notamment, puis Marie-Jeanne Geyer et Roger Lehni, ont déjà fait un travail important pour rétablir ce mythe. Il nous aparait pourtant, au regard de l'œuvre en général de Grass, qu'il est possible d'y apporter de nouveaux éléments et surtout un regard différent qui permette d'interpréter notamment la figure d'*Erwin*. Pour ce faire, nous nous appliquons à rapprocher cette création du contexte dans lequel elle a été réalisée, mais également d'une certaine vision du monde dans laquelle nous intégrons Grass par rapport à son milieu social et culturel et par là même son intention artistique. Avec cette approche, nous apportons un nouveau regard sur les représentations par notre artiste de cette figure emblématique en rapport avec la cathédrale qu'elle a érigé

Nous commençons par présenter l'histoire de la statue monumentale d'*Erwin* par Grass, ainsi que celle de Kirstein qui l'a précédée, mais aussi la statue de *Sabine*

[2142] Plusieurs statues d'époque gothique ont toutefois été remplacées par des copies conformes, réalisées à l'aide de la mise au point, depuis le tout début du XX^e^ siècle. Pour voir les pièces originales les plus importantes, il faut se rendre au Musée de l'Œuvre Notre-Dame situé à proximité de la cathédrale.

par notre artiste et celles de l'évêque *Werner de Habsbourg* et de *Jean Hültz* par Friedrich. Nous évoquons le projet de Grass pour ériger un monument à Erwin et ses enfants sur la place du Château, avec toutes les maquettes et bas-reliefs relatifs à son étude.

Ensuite nous nous attardons sur la mise en œuvre de la statue d'Erwin, et étudions l'image et le style de cette statue, ainsi que la signification possible de son geste et de sa posture. Cela nous permet de faire un rapprochement avec les représentations traditionnelles de Dante et de concevoir un lien évident entre ces deux figures emblématiques. Nous finissons avec le contexte de la réalisation de *Sabine*, et montrons que l'érection de la statue d'*Erwin* par Grass, ainsi que celle de Friedrich à Steinbach, ne sont pas sans subir l'influence de la franc-maçonnerie.

II. Grass et l'expression du romantisme à la cathédrale (le style troubadour)

1. *L'image de maître Erwin (un modèle type pour la représentation d'Erwin)*

Nous l'avons vu, Grass a subi l'influence des romantiques, ce que témoignent plusieurs de ses œuvres exposées au Salon. Cependant, c'est probablement dans ses réalisations des statues d'*Erwin* et de *Sabin*e qu'on retrouve l'expression la plus romantique de toute son œuvre. Du reste, nous verrons que d'autres statuaires alsaciens ont également été marqués par le lyrisme et le sentiment chrétien des romantiques ; il s'agit de Friedrich, qui patronnait la jeunesse romantique de Strasbourg[2143], et de Kirstein-fils[2144]. De plus, nous verrons que ces derniers ont aussi réalisé plusieurs œuvres en lien avec le mythe romantique d'Erwin de Steinbach. Mais avant cela, situons le contexte historique général.

Le nom d'Erwin, célèbre architecte de la cathédrale de Strasbourg, connu de tous, apparait pour la première fois dans un document allemand daté du 16 octobre 1284, et une seconde fois dans un contrat de vente en 1293[2145]. Nous le retrouvons une troisième fois, gravé sur la balustrade de la chapelle de la Vierge (dite chapelle d'Erwin)[2146], qu'il érige en 1316, et enfin sur sa pierre tombale, située dans la courette attenante à la chapelle Saint-Jean-Baptiste de la cathédrale[2147]. Sur celle-ci, il est écrit qu'il est mort le 17 janvier 1318 et qu'il y repose avec sa femme Husa et son fils Jean. Nous n'avons pas beaucoup d'autres preuves écrites au sujet d'Erwin, si ce n'est, qu'à sa mort, il lègue à l'Œuvre Notre-Dame, son cheval et une rente de quatre onces deniers[2148] ; et sa femme lègue sa robe et son

[2143] *Cf.* HAUG Hans, *L'Art en Alsace*, *op. cit.*, p. 184.
[2144] De Kirstein nous pensons notamment à son joli petit groupe romantique représentant *Laure et Pétrarque,* cf. *Album Kirstein, ciselures de Jacques-Frédéric Kirstein père, sculptures de Joachim-Frédéric Kirstein,* phot. WINTER Charles, typographie de G. Silbermann, Strasbourg, 1866, p. 9.
[2145] *Cf.* GEYER Marie-Jeanne, « Le Mythe d'Erwin de Steinbach », in *Les Bâtisseurs des Cathédrales Gothiques*, RECHT Roland (dir.), Strasbourg, 1989, p. 322.
[2146] Un fragment de cette chapelle est conservé au musée de l'Œuvre Notre-Dame.
[2147] En 1770, Goethe chercha en vain la tombe d'Erwin. Elle ne fut redécouverte qu'en 1816 par Sulpice Boisserée. *Cf.* DELAHACHE Georges, *La Cathédrale de Strasbourg, notice historique et archéologique*, éd. D. A. Longuet, Paris, 1910, p. 23. Au sujet de la tombe d'Erwin, voir également SCHNEEGANS Louis, « L'Épitaphe d'Erwin de Steinbach, à la cathédrale de Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, 1852, p. 1-15, suite et fin, p. 69-86. Ou encore TEUTSCH A., « La Tombe d'Erwin », in *Revue d'Alsace*, 1836, p. 92-96. Pour une publication plus récente, voir WALTER Robert, *Histoire Anecdotique de la Cathédrale de Strasbourg*, éd. Erce, Strasbourg, 1992, p. 51.
[2148] *Cf.* SCHNEEGANS Louis, « Essai Historique. », *op. cit.,* p.133, sixième note.

manteau. Aucune des mentions ne l'appelle de Steinbach[2149]. Pourtant, selon Wimpfeling (ou Wimpheling), il y aurait eu une inscription sur la cathédrale, qui indiquait qu'un certain « Erwin de Steinbach » aurait commencé les travaux de la façade de la cathédrale en 1277[2150]. Malgré le fait que plusieurs auteurs ont repris cette assertion, nous n'avons plus aucune trace de cette inscription.

Depuis la fin du XVIII[e]siècle et durant toute l'époque romantique, de nombreux intellectuels vouent une sorte de culte à Erwin dit « de Steinbach », qu'ils considèrent comme le grand Maître d'Œuvre du massif occidental de la cathédrale de Strasbourg. L'un des premiers à en faire l'éloge est Goethe, dans son essai, publié en 1772, *Von deutscher Baukunst* (De l'architecture allemande), où il qualifie l'art gothique de germanique[2151]. Il rédige un hymne à la cathédrale de Strasbourg et à son génial architecte, Erwin de Steinbach[2152]. Dès lors, comme le souligne Roland Recht, le nom d'Erwin devient à la mode. Ainsi, le philosophe et théoricien romantique allemand, Karl W. F. Solger, « veut désigner par Erwin une nouvelle Phèdre dans un dialogue platonicien sur le beau »[2153], qu'il publie en 1815. L'ouvrage apparaît sous le titre *Erwin, quatre entretiens sur le Beau et l'art*[2154] *(Erwin, vier Gespräche über das Schöneund die Kunst*). Dans un conte fantastique, publié en 1860, où s'affrontent un sculpteur et un scientifique (Le génie et la science), Erckmann-Chatrian nomme également une de leur héroïne Erwinia, dont est épris un sculpteur[2155]. En 1838, Auguste et Adolphe Stoeber

[2149] Au sujet du nom d'Erwin et des traces écrites le concernant, voir DELAHACHE Georges, *op. cit.*, p. 15-24 et GÉRARD Charles, *Les Artistes de l'Alsace pendant le Moyen-Âge*, tome I, éd. Berger-Levrault et Cie, 1872, p. 235-238.

[2150] En 1508, l'humaniste Wimpfeling (Wimpheling) prétendit qu'une épigramme, figurant au portail nord de la façade de la cathédrale, attribuait le début des travaux à Erwin de Steinbach. Schadeus, dans son guide sur la cathédrale édité en 1617, reprend cette assertion, suivie par de nombreux auteurs (Specklin, Heckler, Schweighäuser, Schneegans, Piton). Ainsi, le départ du mythe d'Erwin de Steinbach pouvait commencer, mais il lui fallait encore la caution de Goethe, pour animer le culte du génial Architecte. *Cf.* WILL Robert, « Les inscriptions disparues de la *porta sertorum* ou *Schappeltür* de la cathédrale de Strasbourg et le mythe d'Erwin de Steinbach », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 1980, p. 13-21.

[2151] *Cf.* GOETHE Johann Wolfgang, *Ecrits sur l'art,op. cit*., p. 75-86. Pour un aperçu des discutions sur l'art gothique qualifié d'art germanique, voir par exemple : W. GAEHTGENS Thomas, *La cathédrale incendiée, Reims, septembre 1914*, traduit de l'allemand par Danièle Cohn, éd. Gallimard, Paris, 2018, p. 153-166.

[2152] GOETHE Johann Wolfgang, *Ecrits sur l'art,op. cit*., p. 75-86.

[2153] *Cf.* RECHT Roland, *Penser le patrimoine II, op. cit*., p. 115, et RECHT Roland, « l'Architecture », dans *La cathédrale de Strasbourg*, Éditions Publitotal, Strasbourg, 1973, p.19.

[2154] *Cf.* SOLGER Karl W. F., « Prologue Erwin », dans *L'art et la tragédie du Beau*, éd. Aesthética, Éditions d'Anne Baillot, préface de Jacques Colette, Paris, 2004, p. 71-90.

[2155] ERCKMANN-CHATRIAN, « Science et génie », dans *Contes Fantastiques et autres récits*,

fondent une revue qu'ils nomment *Erwinia*[2156]. Des auteurs allemands s'emparent également du mythe romantique d'Erwin, comme le poète Ludwig Tieck qui l'évoque dans les *Pérégrinations de Franz Sternbald*, en 1798, et Georg Christian Braun qui lui consacre un hommage en 1834, à travers *Erwin von Steinbach. Novelle*[2157]. La même année, le théologien Theodor Schwarz publie également *Erwin von Steinbach*, œuvre romanesque, en trois tomes.
Il en résulte également une association du culte d'Erwin à celui de Goethe. En effet, en 1829, Ludwig Uhland rend hommage aux deux hommes dans *Die Münstersage* (Légendes de la cathédrale), et également Friedrich Hebbel en 1836[2158].

À partir de là, nombreux sont les artistes qui réalisent des représentations du grand maître strasbourgeois. Parmi eux, nous comptons les statuaires alsaciens Friedrich, Kirstein, Ohmacht, et bien sûr Grass.

Le premier portrait en buste représentant Erwin est très certainement celui qu'Ohmacht sculpte dans le marbre en 1810[2159]. Ce dernier imagine et taille cette effigie dans un style néoclassique, dans lequel il excelle tant (fig. 433). Ce buste est exposé dans le temple de Walhalla, au bord du Danube non loin de Ratisbonne, aux côtés de 128 autres bustes de personnalités germaniques.

Par la suite, l'image d'Erwin est modifiée car d'aucuns croient voir le Maître d'Œuvre représenté sur la cathédrale sous les traits de deux statues de la fin du XV^e^ siècle, se référant à une idée bien antérieure au XIX^e^ siècle[2160]. Il s'agit de

---

Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1963, p. 493-541. De plus, avec ce récit, les auteurs rendent un hommage au statuaire André Friedrich qui a érigé une statue monumentale à l'effigie d'Erwin : « À Friedrich, de Strasbourg, à l'auteur des admirables statues d'Erwin de Steinbach et de Jean Hültz, au bon citoyen, à l'artiste modeste et consciencieux », cf. *ibid.*, p. 493. Précisons qu'à cette date Grass n'avait pas encore réalisé sa statue d'Erwin pour le croisillon sud de la cathédrale.

[2156] *Cf.* RECHT Roland, *Penser le patrimoine II, op. cit*., p. 115,

[2157] J. SPIEGEL Régis, *Strasbourg romantique, au siècle des peintres et des écrivains voyageurs*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2010, p. 87.

[2158] *Ibid.*

[2159] HERMANN Jean-Frédéric*, Notices historiques statistiques et littéraires, sur la ville de Strasbourg*, tome second, *op. cit*., p. 366, note 6.

[2160] Certains auteurs l'écriront, tels que Schadaeus et Félibien ou encore Bœhm selon qui : *« ... on voit à la tour la première statue d'Erwin de Steinbach, premier architecte de cet édifice ... »,* dans la *Description nouvelle de la Cathédrale de Strasbourg...,* trad. par F. J. BŒHM, Strasbourg, 1733, p. 87. Cette idée sera reprise par J. G. Schweighauser dans : *Vue Pittoresque de la Cathédrale de Strasbourg et détails remarquables de ce monument*, Strasbourg, F. G. Levrault, imprimeur-

l'*Homme au cadran solaire* situé au bas de la haute tour octogonale (fig. 434), et surtout de l'*Homme accoudé* de la galerie des chantres, qui observe le Pilier des Anges (fig. 435). D'ailleurs, il est assez frappant d'observer que ces deux personnages sont couronnés de la même coiffe et qu'ils ont des traits assez similaires. Cela dit, ces deux statues sont réalisées à la même époque, dans le style pratiqué en cette fin du XV^e^ siècle à la cathédrale de Strasbourg, où l'on peut voir l'influence du prestigieux Nicolas de Leyde (1420/30-1473)[2161]. On remarque aussi que le sculpteur allemand, Tilman Herrenschneider (1460-1531), qui sculpte de magnifiques personnages emprunts d'une expression mélancolique, s'est également représenté avec une coiffe identique sur le bas-relief en bois représentant Jésus au Temple, de la prédelle du retable de Creglingen[2162] (fig. 436).

Cette image d'Erwin, dont les trois anciens élèves d'Ohmacht s'inspirent, est aussi visible chez les peintres du milieu du XIX^e^ siècle, que ce soit celles de Théophile Schuler (1821-1878)[2163] (fig. 489 à 491), de Friedrich Overbeck (1789-1869)[2164] (fig. 492), ou surtout Moritz von Schwind (1804-1871), comme nous le verrons plus loin. D'autres sculptures encore sont réalisées suivant ce modèle. Nous pensons notamment à la statue *d'Erwin von Steinbach*, par le sculpteur allemand

libraire, 1827, p. 25 et p. 50. Pour avoir d'autres renseignements sur ce sujet, se référer à l'article de LEHNI Roger, in, *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 1998, p. 91-106.

[2161] À ce sujet, voir le catalogue d'exposition : *Nicolas de Leyde sculpteur du XV^e^ siècle*, sous la direction de RECHT Roland, DUPEUX Cécile, ROLLER Stefan, publié par les Musées de la Ville de Strasbourg, 2012. p. 1-384. Remarquons, en outre, qu'à peu près à la même époque le sculpteur et maître d'œuvre Anton Pilgram sculpte son autoportrait dans le même esprit, à deux reprises : dans la cathédrale de Vienne et dans la chapelle du château de Sierndorf en Basse-Autriche, cf. *Ibid.*, p. 128 -131. La coiffe que porte Anton Pilgram s'apparente à celle des portraits présumés d'Erwin ou de Hammer.

[2162] *Cf.* BRUHNS Léon (*text*) und SCHMIDT-GLASSNER Helga (*Aufnahmen*), *Tilman Riemenschneider*, Karl Robert Langewiesche verlag, Königstein im Taunus, 1957, p. 1-112, et BAUDOIN Jacques, *La sculpture flamboyante. Les grands imagiers d'occident*, éditions Créer, Paris, 1983, p. 98.

[2163] Celui-ci fait plusieurs tableaux où sont représentés Erwin et sa famille. C'est dans le tableau monumental, représentant la construction de la cathédrale, que Schuler représente Erwin avec le même chapeau que les statues médiévales de la cathédrale. On y voit Erwin présentant un plan à l'évêque Conrad de Lichtenberg, avec les ouvriers qui s'affairent tout autour, et la cathédrale en construction en arrière-plan. Ce tableau est exposé au Salon de 1845 (cf. *Un romantique alsacien Théophile Schuler 1821-1878*, Strasbourg. Château des Rohan, 7 avril-5 juin 1979, p. 11, 35-36, 56). On retrouve encore cette coiffe sur un autre tableau de Schuler, peint en 1846, ou Erwin est représenté traçant la rosace de la cathédrale à l'aide d'un compas, alors que Sabine sculpte la statue de l'Ecclésia derrière lui. Ces deux tableaux sont conservés au musée des Beaux-Arts de Strasbourg.

[2164] Friedrich Overbeck, dans son tableau très romantique, *Le Triomphe de la Religion par les Arts* (1840), se contenta de reproduire la coiffe que portent les deux statues médiévales, sur sa représentation d'Erwin.

Alois Raufer (1794-1856), érigée à côté de celle de Johann Kepler au portail de l'université de Karlsruhe, en 1839. Cette statue, contemporaine de celle de nos artistes alsaciens, est rendue de manière plus naïve, mais reproduit avec beaucoup d'exactitude les traits de *l'Homme accoudé de la cantoria*. Erwin porte également la même coiffe, et tient dans sa main droite une maquette de la cathédrale, et dans la gauche il prend appui sur une grande équerre. La statue semble être taillée dans un grès jaune. Pour finir, le sculpteur allemand Peter Pöppelmann (1866-1947) réalise plus tard également un buste en relief *d'Erwin von Steinbach*, avec la même coiffe et des traits qui s'inspirent visiblement de ceux des statues médiévales ou de celles des artistes du XIXe siècle, mais avec un rendu plus réaliste suivant l'art du début du XXe siècle.

Nous constatons qu'en plus de reproduire les traits de ces statues médiévales, les artistes du XIX[e] siècle reprennent le chapeau qu'elles portent à l'époque de leurs créations. Ils considèrent probablement que ce chapeau ne pouvait être porté que par le Maître d'Œuvre, par allusion à la coiffe que revêtait l'initié aux mystères. Cette tradition, pratiquée dans les mystères antiques, aurait en effet été reprise par les bâtisseurs de cathédrale. Cependant, au lieu de recevoir une couronne, comme c'était le cas pour l'initié éleusinien, le Maître d'Œuvre recevait un chapeau[2165].

Plusieurs auteurs écrivent encore que le troisième prophète du flanc nord du portail central au massif occidental, figuré imberbe avec un bonnet d'étoffe souple (fig. 437), serait une représentation de Maître Erwin[2166]. Il porterait, d'ailleurs, le genre de costume que les maîtres d'œuvre revêtaient pour prêter serment à la

[2165] Sur ce sujet voir par exemple JACK Christian, *La franc-maçonnerie, initiation et histoire*, éd. Robert Laffont, Paris, 1975, p. 54, et Oswald Wirth qui fait une association entre le chapeau du Maître et la couronne *Kether* qui est la 1re *Séphira* des Kabbalistes, *cf*., WIRTH Oswald, *La Franc-maçonnerie rendue intelligible à ses adeptes, sa philosophie, son objet, sa méthode, ses moyens*, III, "Le Maître", éd. Dervy-Livres, 1985, p. 223-224.

[2166] *Cf*. SECKER Hans Friedrich, *op. cit.*, p. 88, et DACHEUX Léon, *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit*., p. 112, ou encore EUTING Jul., *Guide illustré de la Ville de Strasbourg*, complément remanié par Dr Otto Bechstein, Karl J. Trübner, Éditeurs, Strasbourg, 1910, p. 20, *La cathédrale de Strasbourg,* HAUG Hans, WILL Robert, RIEGER Théodore, BEYER Victor, AHNNE Paul (dir.), Strasbourg, 1957, p. 85, et FISCHER André, *Le secret de la cathédrale de Strasbourg*, 1979, p. 8. À la suite de Léon Dacheux, Michel Zehnacker précise que selon la tradition il pourrait également représenter Jean, le fils d'Erwin. Cf. ZEHNACKER Michel, *La cathédrale de Strasbourg…, op. cit.*, p. 181. Van den Bosshe précise, pour sa part, que la tradition à Strasbourg y voit un portrait d'Erwin de Steinbach, et ajoute que N. Gramaccini y voyait le poète Virgile, *cf*. VAN DEN BOSSHE Benoît, *La cathédrale de Strasbourg, sculptures des portails occidentaux, op. cit.*, p. 80.

ville[2167]. Il est identifié à différents endroits encore, comme au pied du tombeau de Conrad de Lichtenberg, qu'il fait ériger dans la chapelle Saint-Jean, et dans un petit personnage à l'air mélancolique ou méditatif, qui prend appui avec sa tête sur sa main droite[2168]. Cette statuette est également représentée avec un chapeau, mais différent de celui des statues du XV^{e} siècle. Il serait même représenté avec sa famille sur un chapiteau du massif occidental, orné de plusieurs petites têtes[2169]. Une console sculptée, de la base de l'octogone de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau, représentant une tête portant une coiffe un peu similaire (fig. 438), est également perçue, au XIX^{e} siècle, comme une représentation d'Erwin[2170].

- Les statues d'*Erwin* de *Werner* et de *Sabine*

La première statue d'*Erwin* érigée à la cathédrale est due à F. Kirstein en 1840 (fig. 439). Il obtient cette commande dès 1839, alors que Grass a eu celle de *Sabine,* la fille présumée du Maître d'Œuvre, et Friedrich celle de l'*Évêque Werner* (fig. 440). En témoigne une lettre de Klotz adressée au maire, le 13 février 1839, concernant l'emplacement de la statue de Werner par Friedrich : « J'ai examiné avec attention le projet d'un monument à élever à l'évêque Werner, adressé pour avis. Il se compose d'une statue sur son piédestal placée en avant d'une arcade postiche entourée de moulures et de colonnes en partie à entailler dans le mur et en partie à rapporter. Sans entrer dans le détail de cette composition et de l'importance que M. Friedrich a donnée à l'encadrement de la statue, permettez- moi de vous rappeler que M. Kirstein et M. Grass ont également reçu la commande de statues de deux célèbres personnages pour lesquels ils pourraient aussi demander un pareil entourage. Outre que les murs deviendraient insuffisants il en résulterait un mélange de statues profanes avec celles des saints, ce qui n'est pas admissible dans une église catholique où l'on ne place de monuments, comme il se pratique encore en Italie, que pour les personnes qui y sont enterrées.

[2167] ZEHNACKER Michel, *op. cit.*, p. 181.
[2168] *Cf. Ibid.*, et SCHMITT Otto, *Gotische Skulpturen des StrassburgerMünster.*, *op. cit.,* p. XX.
[2169] SECKER Hans Friedrich, *op. cit*., p. 91.
[2170] *Cf. Ibid.*, p. 88. Également dans DACHEUX Léon, *op. cit.*, p. 112, et LEHNI Roger, « Le mythe d'Erwin de Steinbach avant Goethe », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 1998, p. 104-105.

Pour ces considérations mon avis est de n'accepter du projet de M. Friedrich que la statue et le piédestal et de lui assigner pour emplacement, provisoire seulement, ainsi qu'aux deux autres statues d'Erwin et de Sabina le mur extérieur de la chapelle Ste-Catherine faisant face à l'horloge. Cet emplacement conviendra autant pour le beau jour qu'il reçoit que par son isolement des endroits plus spécialement usités pour le culte[2171] ».

La statue de *Werner* réalisée par Friedrich, prend place à l'intérieur du transept sud en face de l'horloge astronomique (fig. 441). Pourtant, le choix de sa place ne semble pas faire l'unanimité. Cependant, elle reste à cet emplacement jusqu'en 1964[2172] avant d'être reléguée dans la galerie du chevet où elle se trouve encore de nos jours[2173]. Cette statue monumentale est réalisée en deux blocs, dans un grès bigarré de couleur verdâtre/grise, qui sépare la maquette de la basilique idéalisée, de l'évêque Werner de Habsbourg. Celui-ci est représenté avec un air méditatif et avec une grande barbe, contemplant sa cathédrale, dont il ne reste à présent que les fondations.

Cette statue semble pourtant avoir été remarquée de son temps. Plusieurs auteurs laissent, en effet, quelques lignes élogieuses à son sujet. Georges Delahache, par exemple, nous rapporte que : « Son regard, dit spirituellement le chanoine Dacheux, semble chercher des formes qu'il ne retrouve plus, et peu s'en faut qu'on ne croie l'entendre murmurer tristement : *Etiam periere ruinae !*[2174] ».

Garand écrit pour sa part : « Sa statue de l'évêque Werner, placée en face de l'Horloge astronomique, est un noble type de physionomie. Le prélat, dans l'attitude d'un homme absorbé dans de hautes pensées, fixe les regards sur les bas-reliefs, œuvre de son génie. Cette situation d'esprit est heureusement caractérisée par le calme plein de dignité régnant dans le maintien. Tout ce que cette figure du

[2171] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880),.., op. cit.,* p. 510.
[2172] *Cf. Ibid.*, p. 511, note : *« La statue a été déplacée en 1964 ».*Il est également précisé qu'*« une lettre du Conseil de Fabrique du 10 juin 1858 rappelle le provisoire de la mesure et demande aussi le transfert de l'horloge ».*
[2173]À ce titre, précisons que la galerie du chevet a été réaménagée en petit musée du trésor de la cathédrale, en 2015. Grâce à cela, la statue de Werner, qui n'était plus observable depuis de nombreuses années, peut à nouveau être ponctuellement visible par des visiteurs.
[2174] DELAHACHE Georges, *op. cit.*, p. 87.

moyen âge offre de beau et de sacré est également rendu avec beaucoup d'expression[2175] ».

Enfin, l'archéologue Louis Batissier, dont Grass a réalisé le portrait en médaillon, écrit : « Un legs a doté la cathédrale de quatre-vingt mille livres de rente qui sont affectées à l'entretien et à l'embellissement de ce beau temple. L'Œuvre Notre-Dame a chargé deux artistes de la ville de faire deux statues. L'une, exécutée par M. Friedrich, représente l'évêque *Wernher*, qui a jeté au onzième siècle les fondements de la cathédrale. Il ne reste plus de cette construction, de style byzantin, que le transept. L'évêque Wernher (*sic*), debout, revêtu de ses habits pontificaux dans l'attitude de la méditation, contemple le modèle du monument qu'il projetait d'élever[2176]. »

En avril 1854, le vendredi saint, Amélie Weiler qui s'est éprise de Grass, se rend dans la cathédrale. En observant les statues elle ne peut s'empêcher de songer à son statuaire. Devant la statue de Werner, elle pense être peut-être devant une statue créée par Grass : « … j'ai été voir avec Marie le saint-sépulcre à la cathédrale et, tout en parcourant d'un œil curieux toutes ces chapelles, toutes ces voûtes, toutes ces colonnes, toutes ces statues, j'invoquais le souvenir du statuaire dont je voyais les œuvres peut-être sans les connaître. En face de l'horloge, près de l'un des portails, est placée la statue de l'évêque Werner. Son attitude est noble, sa chevelure est comme celle du sculpteur [Grass]. Ma pensée interrogeait la statue, mais la statue de pierre ne me répondait pas de quelle main elle sortait[2177] ».

Le 23 avril 1840, le maire écrit à Klotz : « La statue de l'Évêque Werner que j'ai commandée à M. Friederich pour la Cathédrale est en cours d'exécution et sera terminée dans deux ou trois mois. Elle sera placée, ainsi que vous le proposez dans votre rapport, vis-à-vis de l'horloge contre le mur extérieur de la Chapelle Sainte-Catherine.

La niche avec encadrement qui figure sur le dessin sera supprimée et il ne sera fait aucune entaille dans le massif.

[2175] GARAND Jost., *Galerie statuaire.., op. cit.,* p. 13, cf. BNUS, M.274.83.
[2176] BATISSIER Louis, *La France Littéraire, littérature – sciences – arts*, nouvelle série, tome II, Bureaux de la France littéraire, Paris, 1840, p. 68.
[2177] WEILER Amélie, *op. ci.*, p. 370.

Il conviendra de faire commencer le fondement. Je vous prie de donner vos ordres[2178] ».

Gustave Klotz répond au Maire le 28 avril 1840 : « Vous m'avez informé que la statue de l'Évêque Werner, commandée à M. Friederich, est achevée et m'invitez en conséquence à pourvoir à son placement. Dans mon rapport que j'ai eu l'honneur de vous adresser le 13 février 1839 relativement à cette même statue et à son piédestal j'avais émis l'avis que provisoirement elle pourrait être placée en face de l'horloge, mais que sa place définitive ne saurait être dans l'intérieur de la Cathédrale. De nouvelles conférences avec le clergé, sans l'approbation duquel aucune statue ni tableau ne peuvent être placées dans l'intérieur des églises catholiques, m'obligent de revenir sur cet avis, le provisoire en pareil cas ne pouvant être admis surtout qu'il donnerait lieu à un précédent dont de graves embarras pourraient être la suite.

J'ai en conséquence l'honneur de vous proposer d'assigner pour emplacement à la statue de M. Friederich (*sic*) soit la galerie extérieure longeant le chœur vers la cour du grand séminaire, soit l'extérieur de la sacristie des chanoines située au côté du portail St - Laurent et faisant face à la rue du Dôme. Je ne comprends pas dans ces propositions le parvis de la porte du midi, à M. Kirstein, mais des deux emplacements les seuls que je regarde comme convenables celui du cloître me semble obtenir la préférence ; là en effet le monument de Werner serait placé au pied de la partie du monument dont il fut le fondateur et l'œuvre de M. Friederich serait à l'abri des injures du temps[2179]. »

Le Maire répond à M. Klotz : « Je reçois à l'instant une lettre de M. l'Évêque de Strasbourg qui me prie d'ordonner que la statue de l'Évêque Werner faite par M. Friederich soit placée au pan de mur, vis-à-vis de l'horloge, attendu que cette place réunit à la fois toutes les convenances artistiques, personnelles et religieuses. Partageant entièrement l'opinion de M. l'évêque à ce sujet, je vous invite Monsieur à vous concerter avec M. Friederich (*sic*) pour les mesures à prendre pour le placement de la statue au lieu indiqué.

[2178] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880),, op. cit.,* p. 510.
[2179] *Ibid.*, p. 511.

Vous donnerez d'ailleurs à M. Friederich, toutes les facilités qui pourront dépendre de vous[2180] ».

En outre, dans un courrier du maire, cette fois-ci, adressé à A M. Champy, Président de la Commission pour achats d'objets d'art, la commande simultanée des trois statues est justifiée par les plaintes des deux autres statuaires strasbourgeois [Friedrich et Kirstein] qui désirent travailler pour la cathédrale : « Monsieur, vous m'avez donné avis de la commission instituée pour examiner le mérite… et vous avez exprimé le désir de connaître les conditions sous lesquelles les commandes ont été faites; quelques artistes s'étaient plaints de ne pas être appelés à travailler pour la Cathédrale et j'ai cru… en commandant simultanément : A M. Friedrich une statue de l'Évêque Werner ; A M. Kirstein une statue d'Erwin de Steinbach ; À M. Grass une statue d'Erwina (Sabina).

En même temps sur la sollicitation de M. Guérin je lui ai commandé un tableau représentant un sujet de l'histoire sainte.
M. Guérin a choisi "l'Adoration des Mages". J'ai fixé le prix des ouvrages de statuaire à 2.400,- F sous la réserve que le mérite… serait apprécié par une commission municipale. Cet essai doit avoir pour but de reconnaître les artistes. Je vous prierai donc de faire abstraction de personnes et de déterminer la valeur véritable des objets non seulement sous le rapport de la forme mais sous celui de l'idée. Vous sentez combien il m'importe de déterminer le mérite, car votre avis engagera l'administration à faire de nouvelles commandes et il faudrait bien se garder de remplir un beau monument d'œuvres médiocres qui ne seraient pas dignes de la place qu'ils pourraient occuper[2181] ».

Cela étant, pour en revenir à Erwin, Kirstein est le premier des trois statuaires à créer une figure monumentale représentant le Maître d'Œuvre de la cathédrale. En observant sa statue, on voit bien qu'il prit pour modèle l'*Homme au cadran solaire* de la haute tour, et l'*Homme accoudé* qui observe le Pilier de Anges. Les traits du visage se ressemblent et la coiffe du Maître d'Œuvre y est présente. Cependant,

[2180] *Ibid.*
[2181] *Ibid.,* p. 514.

Kirstein avait déjà réalisé auparavant une médaille à l'effigie d'Erwin, en 1835[2182] (fig. 442), où le visage est encore plus ressemblant à celui de l'*Homme accoudé.* Il s'agit presque d'une copie exacte de son profil. Cela fait certainement de Kirstein , le premier des artistes à avoir reproduit officiellement les traits des statues de la fin du Moyen Âge sur une représentation de Maître Erwin[2183]. Comme nous l'avons déjà vu, Grass, Friedrich et le sculpteur allemand Alois Raufer (1794-1856)[2184], utilisent également ces deux modèles pour leurs différentes réalisations du Maître d'Œuvre, à la suite de Kirstein.

En effet, dans la *Revue d'Alsace* de 1837, au sujet de la représentation d'Erwin par Kirstein il est écrit : « Quelques ouvrages de sculptures sont venus gonfler les trésors de cette belle exposition (Exposition de la Société des amis des arts). Ici le peu est largement compensé par la qualité. *La Mélodie et l'Harmonie*, bas-relief en marbre par M. Kirstein fils de Strasbourg, est un morceau de style le plus pur. La simplicité des poses, la légèreté des draperies et la délicatesse du travail prouvent évidemment que M. Kirstein, parfaitement pénétré de son sujet, a senti qu'il devait repousser jusqu'à l'ombre du positif dans une expression toute idéale. Cet artiste recommandable a eu l'heureuse idée de reproduire les traits peu connus d'Erwin. Espérons que cette pensée ne sera pas circonscrite dans les proportions d'une statuette, et qu'un jour viendra où, après avoir mesuré la sublime création d'Erwin, l'admiration pourra se reposer sur l'image de son créateur. M. Kirstein a évidemment pris son type sur cette figure que l'on voit en observation dans la partie de la cathédrale où est placée l'horloge. Il tend ainsi à détruire l'échafaudage de doutes et de fables sur lequel la chronique s'est appuyée pour constater ou dénier l'authenticité de ce type[2185]. » Cela confirme effectivement

[2182] « La Société des Amis des Arts de Strasbourg a fait frapper une médaille pour honorer la mémoire de l'homme de génie Erwin de Steinbach, architecte du treizième siècle, auquel cette ville doit sa cathédrale, le plus beau monument gothique de la France. Cette médaille est gravée par F. Kirstein. Le prix est de 6 fr. en bronze, et 18 fr. en argent ». *Cf. L'Artiste*, 1834, VIII, p. 12.

[2183] Contrairement à l'idée reçue, qui faisait de Friedrich le sculpteur qui aurait défini un portrait officiel d'Erwin. Cf. GEYER Marie Jeanne, « Le Mythe d'Erwin de Steinbach », *op. cit.*, p. 328.

[2184] https://stadtlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-0160

[2185] JOLLY L. « Société des amis de arts de Strasbourg, exposition de 1837 », in *Revue d'Alsace*, t. III, 1837, p. 308. Il est précisé, plus tôt, que Kirstein fils expose « un assortiment de plâtre », cf. *ibid*., p. 280. À la Société des amis des arts de Strasbourg, de 1836, Kirstein expose à nouveau : « Les bustes de *Cuvier*, par David, et de *Caillot*, par Kirstein, *cf.* BARROIS Édouard, « Exposition de la Société des Amis des Arts de Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, t. II, 1836, p. 343.

que Kirstein est le premier à avoir reproduit dans la pierre les traits de la statue de la *cantoria* sur une figure d'Erwin.

Louis Batissier semble aller dans ce sens lorsqu'il écrit, en 1840, après avoir évoqué la statue de Werner par Friedrich : « L'autre statue est de Kirstein, un artiste de talent, dont le père a exécuté par un procédé particulier des bas-reliefs d'argent au repoussé, qui sont des chefs-d'œuvre. La statue de M. Kirstein nous conserve les traits du fameux *Erwin de Steinbach,* l'architecte qui a conçu le plan de cette magnifique façade de la cathédrale, que dans l'antiquité on eût ajouté aux sept merveilles du monde. M. Kirstein a bien compris le grandiose de la tête d'Erwin : son travail est exécuté avec beaucoup de simplicité. Il est fâcheux seulement que le costume sévère du temps ne soit pas mieux prêté aux exigences de la statuaire. Vous applaudirez, sans doute, comme moi, aux excellentes intentions des administrateurs de l'Œuvre Notre-Dame, qui font un si bon usage des énormes revenus qui leur sont confiés[2186] ».

Nous pouvons justifier, du reste, le fait que les sculpteurs aient davantage reproduit les traits de l'*Homme accoudé de la cantoria* que ceux de la statue de la haute tour*,* par ce qu'écrivit J. G. Schweighaeuser à son sujet : « Enfin, l'on a reconnu depuis peu de temps, dans une figure fixant ses regards sur le pilier central, et qui est placée auprès de l'angle de l'arrière-chœur, derrière la balustrade d'une galerie qui règne au-dessus de deux de ces fenêtres, un portrait de ce maître ressemblant à celui que l'on voit au bas de la tour supérieure, mais sculpté avec plus de finesse et d'une expression pleine de profondeur et de génie. Toutes ces circonstances se réunissent pour prouver que cet habile homme (Erwin) s'est occupé soit de l'achèvement, soit du renouvellement de cette aile : c'est peut-être par là qu'il avait commencé ses illustres travaux pour la cathédrale[2187] ». De plus, l'auteur termine en tentant de justifier qu'Erwin serait l'auteur d'une partie du transept sud. Il affirme également que l'organiste Silbermann aurait reconnu que l'Homme accoudé qui observe le pilier des anges « portait le costume dans lequel

[2186] BATISSIER Louis, *La France Littéraire, littérature – sciences – arts*, *op. cit*., p. 68.
[2187] SCHWEIGHAEUSER Jean Geoffroy, *op. cit.*, p. 30.

les architectes de l'Œuvre avaient coutume de se présenter devant le magistrat de la ville[2188] ».

Afin de pouvoir s'inspirer de ces statues médiévales, nos trois statuaires utilisent probablement des moulages en plâtre de celles-ci, que Klotz, ou son prédécesseur avant 1837, avait déjà dû faire réaliser. Ces statues étaient certainement déjà exposées à la Maison l'Œuvre Notre-Dame. En tous les cas, un témoignage d'Eugène Delacroix nous prouve qu'elles y étaient visibles en 1855 ; « ... Je dessine sous la prétendue statue d'Erwin, car Erwin est partout ici, comme Rubens est à Anvers, comme César partout où il y a une enceinte en gazon ressemblant à un camp. La tête, les mains superbes, mais les draperies déjà chiffonnées et faites de pratique. De même pour la statue en face, de l'homme en manteau fendu sur l'épaule qui met sa main sur les yeux, la tête levée en l'air[2189]. »

- La statue d'Erwin par Kirstein remplacée par celle de Grass

La statue d'*Erwin* par Kirstein, un peu grossière et légèrement maniérée, reste sur le parvis du transept sud jusqu'en 1862[2190] (fig. 443), où elle est enlevée lors de travaux d'abaissement du parvis. Elle est remplacée en 1866 par la nouvelle création de Grass[2191] (fig. 444-445, cat. 309), qui prend pose sur le piédestal en grès mouluré, couronnée de feuilles de chênes[2192]. Comme de coutume, avant que

[2188] *Ibid*.
[2189] HAUG Hans, *Le musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg,* Éditions de la vie en Alsace, Strasbourg, 1931, p. 8.
[2190] Nous émettons un doute sur la date précise de la dépose de la statue d'Erwin par Kirstein. Il est fort possible qu'elle soit enlevée avant 1862. Selon Frédéric Piton, il semblerait qu'elle n'y était déjà plus en 1855, cf. PITON Frédéric, *Strasbourg Illustré ou panorama pittoresque, historique et statistique de Strasbourg et ses environs*, tome I, Bâle. Librairie Neukirch, 1855, p. 343. Pourtant, sur une photographie de Ch. Winter datée de 1859, conservée par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, la statue de Kirstein est encore visible sur le parvis du croisillon sud.
[2191] Les nombreuses réalisations d'Erwin, dues aux trois statuaires (Grass, Friedrich et Kirstein), ont conduit à l'erreur certains auteurs, qui ont attribué par mégarde les statues d'Erwin et de Sabine, de Philippe Grass, aux deux autres statuaires. Ainsi, R. Recht attribut-il ces deux statues à André Friedrich, dans RECHT Roland, *La cathédrale de Strasbourg*, éditions Müller & Schindler, 1971, p. 86, et Jul. Euting attribut les deux mêmes statues à Frédéric Kirstein, dans EUTING Jul., *Guide illustré de la Ville de Strasbourg*, complément remanié par Dr Otto Bechstein, Karl J. Trübner, Éditeurs, Strasbourg, 1910, p. 45.
[2192] Ce piédestal monolithe en grès bigarré devait être remplacé dans les années 1990, par un nouveau morceau taillé dans du grès vosgien, appareillé en trois blocs. Bien qu'il ait été réalisé par des artisans de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, il n'a jamais remplacé celui du XIXe siècle, resté en place jusqu'en 2021. Il sera remplacé par une reproduction à l'identique, monolithe et

l'exécution en grès de la statue d'Erwin ne soit effectuée, le modèle en plâtre, à échelle réelle, sorti de la main de l'artiste, a déjà été posé sur le parvis, en 1863 : « Par un rapport en date du 7 avril 1862, j'ai eu l'honneur de vous informer de l'achèvement des travaux d'abaissement du parvis du portail méridional et de vous proposer de ne pas remplacer la statue d'Erwin par Kirstein, mais de la remplacer par une autre statue du même personnage à commander à M. Grass, auteur de la Sabine qui lui fait pendant.

M. Grass a fait un modèle de la nouvelle statue et l'a exposé sur le piédestal adossé au contrefort formant limite entre la Cathédrale et le lycée. Ce modèle d'après les éloges que lui ont donnés les journaux de la localité semble répondre à l'attente et au goût du public. J'ai en conséquence l'honneur de vous proposer de faire la commande de ladite statue en pierre et en raison d'absence de travaux de statues extraordinaires depuis quelques années d'en payer à M. Grass le prix de 4.000, - F dont la moitié serait imputable sur l'article 2 du budget - l'autre moitié sur le même crédit du budget de 1865, c'est-à-dire après la réception et pose de la statue définitive.

Si vous agréez cette proposition j'aurai l'honneur de vous soumettre un marché régulier à passer avec M. Grass[2193] ».

La nouvelle statue d'*Erwin*, en pierre, est définitivement commandée à Grass, en 1864[2194]. Elle ne rejoint la statue de *Sabine*, qui lui fait pendant, qu'en 1866 et selon Klotz : « ... prendra rang parmi les meilleures du ciseau de Grass[2195]. »

La statue sculptée par Kirstein est enlevée et stockée dans la tour nord de la cathédrale (fig. 446)[2196], avant de migrer aux ateliers de l'Œuvre Notre-Dame, rue du Grand Couronné au Neudorf[2197]. Elle y reste jusque dans les années 1960, ce

---

dans un grès bigarré, en 2022, alors que l'élément appareillé en grès vosgien est conservé par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. On constate du reste que le piédestal original, de la statue d'Erwin par Grass, est le même que celui qui portait la statue de Kirstein. L'observation de photographies anciennes permet en outre de constater qu'il a été retaillé avec plus de précision au moment de la pose de la statue de Grass.

[2193] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880), op. cit.,* p. 527.

[2194] *Ibid.,* p. 528.

[2195] *Ibid.*

[2196] Elle était déposée aux côtés des modèles en plâtre des statues d'*Erwin*, *Sabine* et la *Vierge du trumeau* de Grass, parmi d'autres sculptures encore.

[2197] Elle a probablement rejoint l'atelier de la rue du Grand Couronné lors de sa création en 1897, à l'initiative de Ludwig Arntz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame. On remarquera par ailleurs, que

qu'atteste une photographie de l'époque (fig. 447). Exposée aux intempéries, elle subit quelques dégradations supplémentaires, lors de ses pérégrinations, notamment la perte de son compas. Ensuite, elle rejoint les nouveaux ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, au 94, Plaine des Bouchers, pendant quelques années, pour finir stockée au Barrage Vauban jusqu'en 2009. Aujourd'hui, elle a rejoint le dépôt lapidaire des ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, bien à l'abri. On remarque, cependant, qu'en plus de la perte de son compas, qu'elle tenait de la main droite, le parchemin porté de l'autre est également très abîmé. La statue, au demeurant, comporte nombreuses fissures de manière générale. Cela s'explique essentiellement par le fait qu'elle n'était pas correctement abritée dans ses différents lieux de stockage, suite à sa dépose.

Frédéric Kirstein était un sculpteur et orfèvre talentueux, issu d'une illustre famille d'orfèvres alsaciens. Après avoir suivi les cours auprès d'Ohmacht, c'est ceux de David d'Angers qu'il suivit à Paris[2198]. Pourtant, sa statue d'*Erwin* ne plut pas suffisamment pour rester à sa place au pied de la cathédrale.

En 1847, dans *L'Art et l'Archéologie en Province*, Nicolas de Lajolais attribue la statue d'Erwin par Kirstein, à Grass, qu'il qualifie de sculpteur et architecte : Le portail « de l'horloge en regard du château, est décoré de quatre grandes statues, l'une aux yeux bandés représentant la religion juive, et l'autre la religion chrétienne, feront éternellement honneur au ciseau de *Sabine Erwin* (sic). Celles qui figurent en pied l'architecte Erwin et sa fille, et qui éveillent dignement le souvenir de ces deux génies créateurs, sont des œuvres de M. Grass, sculpteur et architecte de l'œuvre Notre-Dame[2199] ».

- Projet d'un monument à Erwin place du Château

---

cette statue était stockée aux côtés de la statue de *Sabine* par Grass et de deux *anges musiciens* du même auteur.

[2198] *Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne,* 1988, tome 5, fascicule n° 21, p. 1974, éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace.

[2199] *Cf. L'Art et l'Archéologie en Province*, 9e volume. - 12e livraison, P.-A. Desrosiers imprimeur-éditeur, Paris, 1849, p. 121.

La statue de Grass n'est définitivement posée qu'en 1866, mais notre sculpteur s'intéresse à la figure mythique du Maître d'Œuvre depuis plusieurs années. Il réalise en effet plusieurs projets pour un monument à son effigie, ainsi que des bas-reliefs. Cela nous montre qu'il voue peut-être également une sorte de culte à Erwin, ou au moins qu'il accorde beaucoup d'intérêt à produire un monument en sa mémoire. En observant ses premières créations à l'effigie de l'Architecte, il paraît évident que Grass, au même titre que Kirstein et Friedrich, pense que les deux statues de la cathédrale citées plus haut représentent le Maître d'Œuvre. En effet, toutes ses premières figures ont les mêmes traits que ses deux statues, essentiellement ceux de l'*Homme accoudé* de la galerie des chantres. À tel point qu'il pousse le vice jusqu'à faire un buste où sont parfaitement visibles les traits de l'*Homme accoudé*. Il s'agit presque d'une copie. De plus, ce buste en plâtre patiné, conservé par le musée des Beaux-Arts de Strasbourg (fig. 448, cat. 155), a été visiblement posé sur la galerie supérieure du transept sud, au-dessus de la statue de *Saint Arbogast* de Malade[2200] (fig. 449). Cela doit témoigner d'une volonté d'ajouter un buste d'Erwin, en pierre, à cet emplacement de la cathédrale. À moins que ce ne soit pour satisfaire les désirs de notre statuaire, qui devait subir la frustration de ne pas avoir pu assouvir le souhait légitime de sculpter une statue d'Erwin pour la cathédrale.

Il n'existe, à ce jour, aucunes traces écrites, ni photographies plus détaillées que celles présentées ici, permettant de justifier qu'il s'agisse bien de ce *buste d'Erwin*, mais en poussant l'observation, cela paraît évident. Nous pouvons y apercevoir cette coiffe spécifique des Maîtres d'Œuvre, souvent représentée au XIX^{e} siècle. On peut également y reconnaître les traits particuliers de ce *Buste d'Erwin* copiés sur l'*Homme accoudé*.

[2200] La statue de *Saint Arbogast*, par Malade, a été déposée en 1897. L'ACMH à fait le choix de la faire restaurer par les sculpteurs et les conservateurs de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, afin de la remettre en place, en 2017 (*cf.* COUSQUER Vincent, « Les artisans de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, recherches et pratiques : l'exemple de la sculpture et l'évolution de ses principes de restauration », actes du colloque Archéologie de la construction en Grand Est, MOULIS Cédric (dir.), PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, Nancy, 2021, p. 60-61). Pourtant, il existe un projet datant de 1932, qui devait remplacer le *Saint Arbogast* de Malade, par un nouveau *Saint Arbogast* d'Alfred Klem. Le projet n'aboutit jamais. Cependant, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en conserve des modèles à échelle réduite, ainsi que le modèle en plâtre patiné et à échelle réelle qui a été posé dans la niche pendant un temps, ce qu'atteste une photographie ancienne.

Ce buste du Maître d'Œuvre, par Grass, est visible sur un dessin représentant l'atelier de l'artiste, réalisé par Ch. Kremer, en 1846. Il est posé sur une étagère accrochée au mur (fig. 6)[2201]. Un sculpteur, probablement l'artiste lui-même, est figuré en avant plan avec un second personnage qui fume la pipe, peut-être également un artiste, ou un sculpteur praticien. Ce buste est également représenté en 1840, sur la peinture de Moritz von Schwind (fig. 450). Le peintre met en scène Sabine façonnant la statue de la Synagogue dans son atelier, avec Erwin et l'évêque Conrad de Lichtenberg à l'extérieur, ayant pour arrière-plan la cathédrale[2202]. Cela nous indique que le *buste d'Erwin*, par Grass, est déjà modelé en 1840, l'année où Kirstein fait la statue monumentale d'*Erwin*, avec les mêmes traits. Ce qui voudrait également dire que Grass aurait représenté le Maître d'Œuvre avec les traits de l'*Homme accoudé*, avant même que Friedrich ne les utilise pour sa statue monumentale, dont la maquette date de 1844. Un autre artiste a également cru voir les traits d'Erwin dans l'*Homme accoudé*, il s'agit de S. Schuster. Ce dernier, voulant réaliser une lithographie du Maître d'Œuvre vers 1845[2203], reproduit avec précision ce buste d'*Erwin* par Grass, où l'on reconnaît les traits de l'*Homme accoudé* (fig. 451). Le mécanicien, astronome et artiste écossais, James Nasmyth (1808-1890) dessine également le buste d'*Erwin* par Grass en avril 1842[2204].

Nous ne savons pas précisément, du reste, à quelle date le buste d'*Erwin* est posé sur la cathédrale. Cependant, nous pouvons l'apercevoir sur une photographie datant de 1854[2205], ainsi que sur celle de 1859, par Charles Winter, alors que sur une photographie qui daterait de 1852, il n'était pas encore en place[2206]. Cet emplacement choisi pour mettre un portrait d'Erwin, c'est-à-dire sur la balustrade

[2201] Régis J. Spiegler y voit le buste de l'homme accoudé de la *cantoria*, qui a, en réalité, servi de modèle à Grass pour ce portrait, *cf.* SPIEGLER Régis J., *Strasbourg romantique, ..., op. cit.*, p. 198.

[2202] Sur ce tableau, Schwind a aussi représenté Erwin en arrière-plan, avec les mêmes traits et la même coiffe. De plus, aux côtés de la représentation du *Buste d'Erwin*, par Grass, figure une petite statuette représentant le pèlerin de la haute tour de la cathédrale, censé figurer également un Maître d'Œuvre.

[2203] Marie Jeanne. Geyer voit les traits de la statue d'Erwin par Friedrich dans cette lithographie, mais en réalité ce dernier a pris modèle sur l'*Homme accoudé*, comme Kirstein et Grass l'avaient déjà fait avant lui. *Cf.* GEYER Marie-Jeanne, « Le Mythe d'Erwin de Steinbach », *op. cit.*, p. 328 et p. 476.

[2204] https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/163167/erwin-von-steinbach

[2205] *Cf.* KEMPF Christian, « La cathédrale de Strasbourg dans l'objectif », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 2014, p. 265.

[2206] Cf. *ibid.*, p. 255. Nous pouvons également voir ce buste sur une photographie du début du XXe siècle, posé sur une étagère dans l'atelier de sculpture, probablement celui de Stienne. Cf. photographie... voir partie sur organisation de l'atelier...

au-dessus de la niche qui accueille la statue de l'évêque saint Arbogast, nous fait songer au double tableau de Théophile Schuler représentant *Erwin de Steinbach dans son atelier* et La *Mort d'Erwin de Steinbach*, qui date de 1843-1848. On y voit, en effet, au milieu des deux scènes en forme de fenestrage gothique en tiers-point, un ange auréolé par la rosace qui pose une couronne sur la tête d'Erwin. Celui-ci est agenouillé sur une console en pierre, au-dessus d'un baldaquin qui surmonte une niche abritant une statue d'évêque[2207]. Il se pourrait donc que ce soit ce tableau romantique de Schuler, qui est inspiré l'idée de poser un buste du Maître d'œuvre à cet emplacement.

En revanche, aujourd'hui l'*Homme accoudé* de la galerie des chantres est généralement encore considéré comme l'un des bâtisseurs de la cathédrale[2208], mais il est plus facilement associé à Hans Hammer[2209] qu'à Erwin, et attribué au sculpteur Nicolas de Haguenau[2210]. Cependant, comme nous le voyons, Grass et ses contemporains voient vraisemblablement en cette sculpture, ainsi qu'en celle de l'*Homme au cadran solaire*[2211] des représentations de Maître Erwin, même si en ce milieu du XIX^{e}siècle cette idée est déjà plus tempérée[2212].

[2207] Voir par exemple HONEGGER Emmanuel, *Le Char de la mort, Jules-Théophile Schuler 1821-1878*, préfaces de Rémy Valléjo et Georges Bischoff, Le Berger éditeur, 2020, p. 61, et *Un romantique alsacien, Théophile Schuler 1821-1878*, (collectif), catalogue d'exposition, Strasbourg – Château des Rohan, 7 avril – 5 juin 1979, p. 37.

[2208] Joseph Walter écrit à son sujet : « Le grand public comme le savant s'occupe de l'homme rêveur accoudé sur cette balustrade et pétrifié dans la contemplation du pilier des Anges en face de lui. La légende populaire avide d'explications faciles en a fait le paysan se méfiant de la solidité du pilier et condamné à l'observer. Il est devenu de par ce fait le premier damné du Jugement du pilier, tant que celui-ci restera debout… », *cf.* WALTER Joseph, « Miscellanées de la cathédrale de Strasbourg. I. Le miracle de la ceinture de la Vierge au portail sud », *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, sixième année, 1927, p 25. Cette légende semble encore bien vivace de nos jours, car les guides touristiques racontent généralement cette version aux visiteurs.

[2209] *Cf.* RECHT Roland, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg – 1460-1525*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1987, p. 235, et BAUDOIN Jacques, *La sculpture flamboyante.Les grands imagiers d'occident*, éditions Créer, Paris, 1983, p. 98.

[2210] *Cf.* PEITZ Claude, *Contes et Légendes de Strasbourg*, éd. Alan Sutton, 2008, p. 76.

[2211] Jacques Baudoin voit, dans L'*Homme au cadran solaire* de la haute tour de la cathédrale, un autoportrait du sculpteur Veit Wagner, à qui l'on doit notamment le *Mont des oliviers* dans le croisillon nord de la cathédrale. Il pense également que ce sculpteur serait l'auteur de la deuxième statue située à ses côtés, c'est-à-dire *le Pèlerin* qui scrute la flèche, qui représenterait l'architecte Jean Hültz, *cf.* BAUDOIN Jacques, *La sculpture flamboyante. Les grands imagiers d'occident*, éditions Créer, Paris, 1983, p. 97, 233. Ainsi, Jacques Baudoin identifie plusieurs portraits et autoportraits à la cathédrale de Strasbourg, souvent suivant des sources anciennes : Ulrich d'Ensingen parmi les huit personnages situés dans la partie haute de la haute tour ; Conrad Sifer au croisillon sud de la cathédrale, portant un cadran solaire ; Veit Wagner et Jean Hültz dans la partie basse de la haute tour ; Han Hammer avec l'*Homme accoudé de la cantoria*, « porteur du traditionnel chapeau à oreilles », *cf. Ibid,* p. 97-97.

[2212] Grandidier évoque la statue de la haute tour, disant qu'elle « passe pour être le premier architecte de cet édifice », *cf.* GRANDIDIER Philippe-André, *Essai Historique et Topographie...,*

Quoi qu'il en soit, Grass fait différentes réalisations en rapport avec le mythe d'Erwin et de Sabine de Steinbach. Certaines maquettes témoignent de sa volonté d'ériger un monument en mémoire d'Erwin et de sa famille, dans la même veine romantique que Friedrich, Schuler et Klein[2213]. Ces différentes représentations mettent bien souvent en avant le génie créateur de la famille face au projet grandiose d'élever cette magnifique cathédrale. Cela se rapproche des récits se rapportant à la famille de Steinbach qui comportent les motifs de l'épreuve et de l'intervention surnaturelle. Nous pensons notamment à l'oratorio *Der Münsterbau*, de Louis Spach et Victor Elbel, transposé sur scène en 1865[2214]. Cette intervention divine est également mise en avant dans le tableau très romantique de Gustave Doré, où l'on voit une nuée d'anges inspirer le blond Erwin au travail sur la cathédrale[2215]. Une autre œuvre très romantique, peinte par August von Krelingen, en 1849[2216], présente *Erwin von Steinbach* sous une allée d'arbres dont les cimes se rejoignent formant ainsi une sorte de nef gothique végétale. Le Maître d'œuvre,

---

op. cit., p. 220. Piton, quant à lui, en parlant des deux statues de la haute tour, nous dit qu'il s'agit d'architectes, sans nommer Erwin. Par contre, il évoque la ressemblance entre la statue de la haute tour et l'*Homme accoudé* de la galerie des chantres : PITON Frédéric, *Lacathédrale de Strasbourg*, (extrait de Strasbourg illustré), Strasbourg 1863, p. 115-116. La statue de la haute tour est également évoquée comme représentant Erwin « selon la tradition », in Notice *sur la Cathédrale de Strasbourg*, troisième édition revue et augmentée, C. F. Schmidt et J. G. Grucker, Strasbourg 1853, p. 20, et encore par SCHMIDT Charles, dans sa *Notice sur la Ville de Strasbourg*, 1842, p. 102. Victor Hugo, de passage à Strasbourg en 1839, mentionne également le buste de l'*Homme accoudé* de la galerie des chantres comme étant, selon la tradition, une représentation d'Herwyn (Erwin) de Steinbach, *cf*. HUGO Victor, *Le Rhin, lettre à un ami*, tome III, lettre XXIX, éd. VveAdreHoussiaux, Hebert et Cie, successeurs, Paris, 1875, (1ère publication en 1842), p. 26.

[2213] Pour ce dernier, nous pensons à la gravure sur acier de J. Klein représentant *La Mort d'Erwin,* publié en 1842 dans le livre de la saga alsacienne de STÖEBER A., *Zwölf Stahlstiche zum Elsaessischen Sagenbuch von A. Stöber*, Strassburg : G.L. Schuler, 1842, *cf*. BNU. Sur cette gravure, Erwin est représenté assoupi sur une chaîse, avec les traits et la coiffe des deux statues de la fin du XVe siècle, à la cathédrale. Il pose son bras droit sur les épaules de Sabine, accroupie à ses pieds, avec les mains qui cachent son visage, probablement pour cacher ses larmes. Derrière Sabine est représenté la statue de l'Ecclésia qu'elle semble juste avoir achevé. La scène se déroule dans une maison en face de la cathédrale. Derrière Erwin une fenêtre est ouverte et laisse entrevoir la rosace de la cathédrale achevée, et la galerie des apôtres en cours de réalisation.

[2214] SPACH Louis, *Der Munsterbau*, oratorio en quatre parties, 1865. Roland Recht en donne une description dans : « Le mythe romantique d'Erwin de Steinbach », in *Formation d'Histoire de l'Art*, 1970, n°1, p. 43. Reprise par M. J. Geyer qui insiste sur les motifs de l'épreuve et de l'intervention surnaturelle, in « Le Mythe d'Erwin de Steinbach », *op. cit.*, p. 328. Également dans RECHT Roland, *Penser le patrimoine II, op. cit*., p. 118-119, et du même auteur : « l'Architecture », dans *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.,* p. 14-22.

[2215] Une photographie de ce tableau est visible dans GEYER Marie Jeanne, *op. cit*., p. 474 ou dans *La Grâce d'une Cathédrale,* Mgr DORÉ Joseph (dir.), éditions La Nuée Bleue, Strasbourg, 2007, p. 95.

[2216] *Erwin von Steinbach – Die Erfindung der Gotik, Ein Bild von August von Kreling*, Monatsanzeiger, p. 3-4. Cf. file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/27094-Artikeltext-77935-1-10-20160120.pdf

les mains croisées au niveau de la taille, contemple les branches au-dessus de sa tête, qui semblent lui inspirer sont travail d'architecte pour ériger sa cathédrale. Erwin porte également une coiffe, mais qui s'apparente davantage à celle de la statue de Sabine par Grass, qu'à celle des autres représentations du Maître. Cette peinture nous montre que Krelingen devait penser, à la suite des romantiques anglais au XVIIIe siècle, puis de Schelling[2217], Chateaubriand[2218], Michelet[2219] et Rodin[2220], que la nef gothique avec la croisée d'ogive est directement inspirée de la nature.

En dehors du type du visage d'Erwin, reproduit d'après les traits des statues du gothique tardif, les maquettes et bas-reliefs que Grass a produits, témoignent d'un projet d'ériger un monument à la mémoire d'Erwin et sa famille. Sur ce point, le musée des Arts Décoratifs conserve deux maquettes de monuments ou groupes sculptés en terre cuite. Sur la première qui est patinée, sont représentés Erwin, assis le compas dans une main appuyée sur le cœur, et un parchemin dans l'autre, Sabine et Jean accroupis à ses côtés. Cette composition pleine de vie et de sentiments est construite en pyramide ; les deux enfants semblent regarder leur père avec admiration, alors qu'Erwin est représenté regardant vers le haut, sans doute en direction de la flèche de la cathédrale (fig. 452, cat. 318).

[2217] *Cf.* LOVEJOY A. O. – BARIDON Michel, *Le gothique des Lumières*, *op. cit.,* p. 34.

[2218] Dans son ouvrage apologétique, Le *Génie du Christianisme*, publié en 1802, Chateaubriand établit en effet une relation entre le gothique et la nature : « L'ordre gothique, au milieu de ses proportions barbares, à toutefois une beauté qui lui est particulière. Les forêts ont été les premiers temples de la divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecturale. […] Ces voûtes ciselées en feuillage, ces jambages qui appuient sur les murs, et finissent brusquement comme des troncs brisés, les fraîcheurs des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique », cité dans RODIN Auguste, *Les cathédrales de France*, *op. cit.,* p. 18.

[2219] *Cf.* BARIDON Laurent, « "Voir c'est savoir". Pratique de la description chez Viollet-le-Duc », in *Le texte de l'œuvre d'art : La description*, études réunis par RECHT Roland, Presses Universitaires de Strasbourg, Musée d'Unterlinden, Colmar, 1998, p. 85. Laurent Baridon précise en outre que « Viollet-le-Duc va encore plus loin en identifiant l'édifice gothique à un organisme dont les différents éléments seraient les membres, le décor son épiderme ou sa physionomie. », cf. *ibid*.

[2220] Rodin reprend en effet la comparaison du gothique et de la nature à son compte : « Le gothique a fait entrer les jardins, les vergers, les espaliers, après la forêt et le rocher, et tous les légumes amis de la chaumière. […] Et il ne s'est pas contenté d'emprunter partout à la nature, par un labeur constant, humble et passionné, des beautés pour en compenser la fête des jours : il s'est assimilé aussi, pour renouveler cette fête, pour l'entretenir en la variant, les lois qui président aux créations naturelles », *cf.* RODIN Auguste, *Les cathédrales de France*, *op. cit*., p. 18 et p. 36.

La seconde maquette, mieux travaillée, représente à nouveau la famille d'Erwin, mais avec des variantes qui se trouvent essentiellement au niveau de Jean, cette fois, debout la main droite posée sur l'épaule de son père, dans une autre tenue vestimentaire d'inspiration davantage troubadour. Malheureusement, la tête des trois personnages sont brisées, mais seule celle d'Erwin a disparu. Cette dernière devait également regarder en direction de la flèche. Cette composition est aussi construite en pyramide, mais comporte un socle en forme de gradin à trois niveaux (fig. 453, cat. 319).

Cela laisse présumer que Grass prévoyait, avec ces maquettes et celles qui suivent, un monument à la mémoire de la famille de Steinbach, à proximité de la cathédrale. En effet, depuis 1846 le Conseil municipal a décidé l'embellissement de la place du Château. À cet effet, dans un rapport du 7 novembre 1853, les architectes de la ville Fries et Conrath envisagent de démolir l'îlot des maisons[2221] existantes sur la place du Château, et proposent l'érection d'un groupe représentant Erwin et Sabine regardant vers la flèche, au milieu de la place[2222], suivant une idée remontant au moins à 1844[2223]. Les modèles que le statuaire réalise correspondent tout à fait à ce projet. Cependant, bien que ce dernier n'aboutisse pas, nous remarquons qu'à cette époque le buste d'Erwin, par Grass, est posé sur le transept sud. Cela, peut-être, en attendant que la place du Château ne prenne sa forme définitive ? Finalement, une École de Médecine Militaire, dessinée par Klotz, remplace l'îlot des maisons de la place du Château, achevée pour Pâques en 1861[2224] et le monument n'est pas dressé au milieu de la place du Château. C'est peut-être suite à la déception de notre statuaire, qui a fait une étude

[2221] L'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Gustave Klotz, fait construire un immeuble de rapport (qui abrite aujourd'hui le bureau de poste, le Cabinet des Estampes et des dessins et le 5e lieu) à l'emplacement de l'îlot des maisons de la place du Château qui appartenait à l'Œuvre Notre-Dame.
[2222] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1827-1880 », *op. cit.*, p. 36.
[2223] Klotz précise, en effet, dans un *Projet de suppression des boutiques et de transformation de leur façade en un mur d'enceinte*, datant du 29 octobre 1844, que « dans le centre de la place du Château « serait placé un monument que depuis quelques années déjà M. le maire à projeter d'élever au premier architecte connu de notre belle cathédrale : ERWIN dont le nom inséparable de son œuvre est dans la mémoire de tous ses habitants de la ville. Le monument d'Erwin ne saurait en effet être plus convenablement placé qu'en face du portail qui est resté son œuvre et presque en regard de celles des tours dont il a jeté les fondements ; des deux autres côtés il se détacherait sur le Collège et le Château », *cf.* KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz, d'après ses notes..., op. cit.,* p. 231-232.
[2224] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1827-1880 », *op. cit.*, p. 39-40.

afin de proposer des maquettes à l'effigie d'Erwin et ses deux enfants, que l'année d'après, l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame lui propose de faire une nouvelle statue pour remplacer celle de Kirstein.

Sur ce sujet, Frédéric Piton, qui voit la statue de *Sabine* seule sur le parvis du transept sud, décrit le projet d'un groupe sculpté de la famille d'Erwin avec ces mots : « Elle est complètement abandonnée (Sabine) et elle aurait une place plus intime dans le groupe de famille que l'on dit devoir être élevé par l'art statuaire sur la place du Château, où jadis se déployait le prodigieux mouvement de cette armée de travailleurs qui se succédèrent pendant des siècles pour l'édification de ce temple[2225] ». C'est également lors de la décision de démolition de l'îlot de maisons de la place du Château, en 1854, qu'est décidée « la construction de maison et d'atelier de sculpteur sur le terrain de la Halle aux Poissons, face au château impérial...[2226] », Atelier que notre statuaire, comme nous l'avons vu, rejoint plus tard.

Quoi qu'il en soit, une troisième maquette en plâtre, une ébauche à peine esquissée, conservée par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, représente une fois de plus cette scène. Cette maquette n'est pas signée mais peut être attribuée à Grass. Les personnages de cette ébauche, de plus petite taille, ont aussi perdu leur tête (fig. 454, cat. 320). Cette dernière a cependant l'avantage de présenter le groupe sculpté sur un socle ouvragé, avec des figures situées aux quatre coins de ce socle (peut-être des muses ?), ce qui n'est pas le cas des deux précédentes.

Ajoutons encore une statuette en plâtre patiné, conservée au musée des Arts Décoratifs de Strasbourg, qui représente Erwin, avec un *contrapposto*, portant un manteau ouvert qui laisse dépasser son genou droit. Il tient dans ses mains la cathédrale de Strasbourg. Le Maître d'Œuvre regarde vers le haut, probablement en direction de la flèche de la cathédrale, à côté de laquelle il devait se trouver. Cette statuette, ainsi que les deux maquettes de monuments, représentent, une fois de plus, Erwin avec les traits et la coiffe de l'*Homme accoudé* de la galerie des chantres. Nous allons voir qu'il reste dans la même ligne de conduite pour ses bas-

[2225] PITON Frédéric, *Strasbourg Illustré…, op. cit.*, p. 343
[2226] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz, d'après ses notes..., op. cit.,* p. 198-199.

reliefs, sans doute prévus pour figurer sur le socle du groupe sculpté (fig. 455, cat. 321).

Nous lui devons également une jolie petite statue toute romantique, représentant *Jean*[2227], ou *Erwin jeune*, chevauchant une gargouille et portant un chapeau légèrement différent. Celle-ci est conservée au musée des Arts Décoratifs de Strasbourg. (Fig. 456, cat. 322) Cette représentation qui semble sortir du cadre du monument à ériger sur la place du Château, peut être perçue comme une allégorie de la domination des penchants et des instincts animal, c'est-à-dire dompter les vices et les attraits pour le monde matériel. Comme l'écrit Victor Hugo dans un passage des *Misérables* : « Les animaux ne sont autre chose que les figures de nos vertus et de nos vices errants devant nos yeux, les fantômes visibles de nos âmes. Dieu nous les montres pour nous faire réfléchir.[2228] »

Par ailleurs, au même titre que Schuler dans ses peintures et Friedrich dans son grand bas-relief, Grass modèle encore d'autres compositions en bas-relief, qui figurent la vie d'Erwin et sa famille de manière narrative. Ces derniers sont certainement imaginés pour figurer sur le piédestal du monument.

Parmi les bas-reliefs conservés au musée des Arts Décoratifs, il en est un en plâtre, représentant Erwin assis avec un air grave, montrant un plan avec la cathédrale à son fils Jean qui est accroupi devant lui ainsi qu'à tout un ensemble d'ouvriers, cependant que sa fille Sabine se tient derrière lui, dans une posture qui dénote une attention particulière, faite de contemplation méditative. Des traces de dessin au crayon son également visibles sur ce relief. (Fig. 457, cat. 324)

Un deuxième bas-relief en plâtre, moins bien travaillé, met à nouveau en scène Erwin montrant un plan à Jean son fils, et Sabine la main sur le cœur, pleine de respect pour son père. En arrière-plan de Sabine, tenant son maillet à la main, est visible la statue de la Synagogue. Cela justifie l'idée que Grass considère la fille

[2227] La tradition attribue à Jean, fils putatif d'Erwin de Steinbach, la suite des travaux de la cathédrale. Schneegans réfutait cette idée, *cf.* SCHNEEGANS Louis ss« L'Épitaphe d'Erwin de Steinbach.. », *op. cit*, p. 1-15.
[2228] Cité dans BÉNICHOU Paul, *Les mages romantiques*, éd. Gallimard, Paris, 1988, p. 321.

du maître comme l'auteur de cette statue. L'inventaire date ce bas-relief vers 1850. (Fig. 458, cat. 323)

L'esquisse d'un troisième bas-relief en plâtre appuie encore cette idée. Il met en scène Sabine sculptant une statue posée sur un piédestal, sous le regard admiratif de son père Erwin, qui est assis derrière elle. Erwin et Sabine semblent converser, car cette dernière se retourne vers son père, peut-être pour suivre ses conseils avisés. Jean est placé debout, derrière son Erwin, et semble également admirer le travail de sa sœur. L'esquisse d'un compagnon qui montre du doigt le travail de Sabine, est perceptible derrière Jean, sur un autre plan (fig. 459, cat. 325).

Ajoutons encore un quatrième bas-relief en plâtre, à peine esquissé et entouré d'un cadre en bois. Ce relief en mauvais état de conservation est difficilement manipulable. Il s'agit encore d'une scène présentant Erwin au centre, avec un plan de la cathédrale qu'il montre à ses ouvriers. (Fig. 460, cat. 326) La fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve l'esquisse d'un cinquième tout petit bas-relief qui représente une scène un peu similaire, c'est-à-dire Erwin au centre de la scène, qui montre son plan de la cathédrale à ses deux enfants et à douze de ses compagnons. Sabine est située derrière lui, et pose tendrement sa tête sur l'épaule de son père, alors que Jean est agenouillé à ses pieds, afin de mieux observer le plan que présente le Maître d'œuvre (fig. 461, cat. 327).

Le musée des Arts Décoratifs, ainsi que la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame possèdent un sixième bas-relief, touchant d'intimité, qui n'était certainement pas prévu pour figurer sur le monument d'Erwin, sachant qu'il est plus tardif. On y voit la statue d'*Erwin* par Grass, avec l'artiste lui-même dans une attitude mélancolique, assis en avant plan sur un bloc de pierre, avec ses outils et un livre à ses pieds. Nous pouvons y lire la date de 1850, pourtant, Grass n'avait pas encore réalisé sa statue monumentale d'*Erwin* (fig. 462, cat. 330). Cela s'explique par le fait que l'artiste a utilisé la représentation à son effigie avec les outils à ses pieds, qu'il avait déjà appliquée sur le bas-relief représentant son atelier (fig. 463, cat. 330). Non content, peut-être, de ne pas avoir la représentation d'Erwin sur le bas-relief de son atelier, sur lequel il a représenté toutes ses œuvres majeures, sauf Erwin qu'il n'avait pas encore réalisé. Il a donc fait le choix de produire un

nouveau bas-relief, sur lequel il a appliqué son effigie utilisée sur la représentation de son atelier, afin de la placer devant son Erwin. Cela nous indique que Grass accorde une grande importance à cette statue dans sa carrière artistique, et nous verrons, dans ce sens, qu'il a voulu figurer avec celle-ci l'union des contraires.

Pour terminer, attardons-nous un peu plus longuement sur le septième et dernier bas-relief conservé au musée des Arts Décoratifs. Il s'agit des *Funérailles d'Erwin de Steinbach*.

Ce bas-relief, de style troubadour, présente les bâtisseurs de cathédrale entourant la dépouille mortelle du maître d'Œuvre, allongé au centre de la scène. Sabine est représentée en avant plan, agenouillée devant son père. Tout autour sont représentés onze ou douze ouvriers, plus Jean, le fils du Maître (fig. 464, cat. 328). On remarque que la scène est composée de la même façon que le tympan de la *Dormition de la Vierge (Κοίμησης της Παναγίας)* du croisillon sud de la cathédrale (fig. 465). Les onze compagnons d'Erwin, accompagnés de Jean, correspondent aux douze apôtres de la *Dormition*, et Sabine à la femme agenouillée devant la Vierge, qui représente certainement Marie-Madeleine pénitente[2229]. C'est Erwin qui prend la place de la Sainte Vierge. Les compagnons d'Erwin ont une expression de douleur, et Sabine, en prière a le regard tourné vers le ciel, exprimant de la vénération. Deux personnages, placés au premier plan comme Sabine, se démarquent des autres par leur attitude. Ils prennent les places qui incombent à saint Pierre et saint Paul dans la *Dormition de la Vierge*. Ces deux figures tiennent chacune ce qui s'apparente à deux couronnes de lauriers. Il s'agit probablement des couronnes de l'immortalité. Ils portent les mêmes vêtements, typique du style troubadour, qui se différentient de ceux des autres ouvriers, et que Grass applique à toutes ses représentations de Jean. Il semble, avec cette scène, que le statuaire ait voulu doubler la figure du fils du maître d'œuvre. On remarque, de plus, que les ouvriers ou les compagnons d'Erwin sont au nombre de douze, au lieu de onze comme évoqué plus haute, correspondant

[2229] Selon Gérard Cames, la « servante » agenouillée devant la Vierge, sur le tympan de la *Dormition de la Vierge* du croisillon sud, serait Marie-Madeleine, *cf.* CAMES Gérard, « Qui est la servante de la Dormition au portail sud de la cathédrale de Strasbourg ? », in Bulletin *de la cathédrale de Strasbourg*, 1972, p. 51-56. C'est ce qu'avait déjà affirmé L. Schneegans en 1850, cf. SCHNEEGANS Louis, « La Statuaire Sabine et les statues et sculptures de la cathédrale de Strasbourg », in *Revue d'Alsace* 1850, p. 280. Michel Zehnacker, quant à lui, émet l'hypothèse que ce personnage serait la figure de la *Synagogue* ayant relevé son bandeau, cf. ZEHNACKER Michel, *La Cathédrale de Strasbourg., op. cit.*, p. 302.

aux douze apôtres ; cinq au niveau de la tête du maître d'œuvre, et sept de l'autre côté, auxquels sont ajoutés Sabine et les deux Jean sur le premier plan de la scène. Il peut s'agir d'une référence à la légende des deux ouvriers qui se sont disputés, entraînant la mort de l'un d'eux, au commencement du chantier d'Erwin[2230]. On peut également y voir une allusion au meurtre rituel du maître d'œuvre, par référence à celui de maître Hiram dans la franc-maçonnerie. Au-delà de cet aspect, il est étonnant de voir que ces deux personnages s'apparentent à la figure de Jean, le fils d'Erwin. Celui placé au niveau de la tête du défunt maître d'œuvre, ne paraît pas affecté par la mort du maître et du père. Il est appuyé nonchalamment sur la tête du lit, croise les pieds et pose sa main droite sur la hanche. Il tourne néanmoins sa tête et son regard du côté de la dépouille mortelle. Les couronnes de lauriers (couronne de l'immortalité – victoire de la mort dans l'au-delà – qui devra remplacer la coiffe du maître d'œuvre, de l'initié aux mystères antiques et chrétiens), qu'il tient de la main gauche, sont posées le long de sa jambe du même côté. L'autre semble davantage affecté, ce que manifeste l'attitude (l'élan dynamique) de son corps. Il est rendu de manière dynamique, élançant ses deux bras en avant, en direction de la dépouille d'Erwin, avec les couronnes de lauriers tenues à bout de bras. La dynamique générale de cette figure, et la position de ses bras élancés en avant nous rappelle l'élan dynamique du *Prisonnier de Chillon*. Grass a-t-il voulu présenter l'incarnation de la raison et la passion avec ses deux figures ? La raison placée au niveau de la tête et la passion au niveau des pieds et le long du corps avec les bras de Jean étendus en avant. La question reste ouverte, mais il semble que ce sont deux tendances qui s'opposent, tendance qui doivent s'unir dans la figure d'Erwin qui incarne la synthèse idéale.

Nous pouvons peut-être y voir, de manière plus juste, avec ces deux représentations de Jean, une analogie avec les deux saint Jean, c'est-à-dire avec la volonté d'unir les deux tendances contraires, ou les oppositions que sont la saint Jean d'été et la saint Jean d'hiver, qui marquent les solstices d'été et solstices

[2230] *Cf*. GRANDIDIER Philippe-André, *Essais Historique et Topographique .., op. cit.*, p. 40, 420-421, HERMANN Jean-Frédéric, *Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg,* t. II, *op. cit.*, p. 46-47, *Le Magasin Pittoresque*, « les maçons de la cathédrale de Strasbourg », n° 34, 01/08/1846, p. 265, et SCHNEEGANS Louis, « Essai historique sur la cathédrale de Strasbourg », (extrait de la *Revue d'Alsace*), Strasbourg, 1836, p. 104-105.

d'hiver. Saint Jean-Baptiste qui annonce la personne du Christ à son commencement et saint Jean l'évangéliste qui est témoin de sa crucifixion et de sa résurrection, étant également l'auteur du Jugement dernier et de l'Apocalypse, c'est-à-dire de la fin des temps. Il peut également, avec ces deux figures opposées, vouloir représenter la passion et la raison qui se doivent unir, mais aussi la vie et la mort, le passé et l'avenir, l'action et le repos. Saint Jean l'évangéliste et saint Jean le baptiste sont deux aspects contraires d'une même fonction, et le premier est l'apôtre du Verbe[2231] ; le Verbe qui est, pour Schelling et Ravaisson, la puissance médiatrice[2232]. Entre ces deux figures se trouve la présence de Sabine en prière, qui peut être apparentée, ici, à la Sainte Sagesse *(Αγία Σοφία)* permettant d'unir ces personnifications antithétiques. C'est, en effet, avec la sagesse humaine (Salomon), puis la sagesse divine (Vierge Marie – Sainte Sophie) qu'il est possible d'unir ces deux oppositions, comme cela est signifié au sommet du grand gable du massif occidental de la cathédrale de Strasbourg, après avoir gravit les sept échelons initiatiques.

Nous pouvons de plus y voir une certaine résonnance avec le fronton de la Madeleine[2233] d'Henri Lemaire (1798-1880), à Paris, qui représente *Le Christ pardonnant à Madeleine lors du Jugement dernier*. Sur ce fronton, réalisé en 1833, Lemaire, qui a concouru face à Grass pour la réalisation de la statue de Kléber à Strasbourg, choisit en effet de montrer la Madeleine au pied du Christ lors du Jugement dernier. Il représente une Madeleine pénitente, qui adopte à peu près la même posture que la Sabine du bas-relief de Grass, et, par conséquent, que la Madeleine de la *Dormition de la Vierge* du tympan du croisillon sud du transept de la cathédrale de Strasbourg. Lemaire représente également, de part et d'autre de la figure du Christ[2234], situé au milieu de la scène, les Vertus conduisant les

[2231] JACQ Christian, *Le voyage initiatique. Les trente-trois degrés de la sagesse*, éd. Pocket, Paris, 1996, p. 135.
[2232] GUIBERT Gaëll, *Félix Ravaisson…, op. cit*., p. 106-107.
[2233] Il est également intéressant d'indiquer, ici, que Goethe voyait la volonté française de fusionner les contraires dans l'église de la Madeleine, achevée en 1842, église qui allie, selon lui, à merveille l'esprit gothique et l'esprit antique, *cf.* GOETHE, *Écrits sur l'art, op. cit.,* p. 85,
[2234] Le Christ de Lemaire était perçu comme étant stylistiquement trop proche de celui de Thorvaldsen, et la critique lui reprochait surtout d'avoir prit pour modèle le visage du saint-simonien, le père Enfantin, pour celui de son Christ, cf. *La sculpture française au XIXe siècle, op. cit.*, p. 201. Précisons que Lemaire était le maître du sculpteur et saint-simonien Etienne Suc, à Paris, et que ce dernier, ami d'Émile Souvestre, a certainement fréquenté Philippe Grass, comme nous l'avons déjà relevé.

élus à la droite du Christ, et les Vices foudroyés par l'archange saint Michel à sa gauche. Lemaire oppose l'agitation des vices à la foi calme et tranquille des vertus[2235]. Ainsi, il y a une analogie avec le bas-relief de Grass, ou se trouve sur la droite de la scène la figure tranquille de Jean, qui contraste avec la figure agitée de l'autre Jean, situé sur la gauche. Enfin, si nous considérons le fait que Grass positionne les deux Jean à la place qu'occupent saint Pierre et saint Paul sur la *Dormition de la Vierge*, nous pouvons songer à Schelling, d'après lequel « Pierre symbolise l'autorité législative, Paul l'action médiatrice, Jean l'esprit réconciliateur »[2236]. Félix Ravaisson, l'un des plus éminent représentant de la philosophie spiritualiste française, influencé notamment par Schelling comme nous l'avons vu, estime, comme l'ami de Grass, le Dr Coze, que le Christianisme johannique est le plus accompli, et qu'il est « le plus philosophique des évangiles »[2237]. Grass a donc pu vouloir passer un message évident de réconciliation des contraires en faisant une analogie avec la figure de Jean, fils d'Erwin, et les deux saint Jean, et également avec celle de saint Jean l'évangéliste qui figure le point d'union entre saint Paul et Saint Pierre, que le sculpteur Théophile Bra représente en prenant sans nul doute modèle sur les figures d'Aristote et Platon de *L'École d'Athènes* de Raphaël[2238]. Erwin, à l'instar de saint Jean réconcilie les polarités de saint Pierre et saint Paul. Ainsi, il peut être perçu comme le trait d'union entre les pôles contraires que représentent Platon et Aristote, saint Pierre et saint Paul, les deux saints Jean, Jean et Sabine, la vie active et la vie contemplative, ou encore comme Michel-Ange, entre Raphaël et Léonard de Vinci, entre le technicien et l'artiste, entre l'architecte et le sculpteur… Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.

Par ailleurs, ce bas-relief témoigne du vif intérêt que Grass porte à ce magnifique tympan de la cathédrale, qu'il doit attribuer à Sabine.

[2235] *La sculpture française au XIXe siècle, op. cit.*, p. 201.
[2236] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. op. cit.*, 96.
[2237] *Ibid*.
[2238] Nous constatons, avec évidence, que Théophile Bra prend également modèle sur la *Madone de saint Sixte* de Raphaël (conservée à la Gemäldegalerie Alte Meister à Dresde), pour réaliser sa statue du *Christ enfant dans les bras de la Vierge*, pour l'église Saint-Pierre de Douai, présentée au Salon de 1833. Nous pouvons trouver une illustration de cette statue en plâtre dans BRA Théophile, *L'Évangile Rouge*, Édition de Jacques de Caso, éd. Gallimard, Paris, 2000, p. 306.

D'ailleurs, selon Gaston Save[2239], Grass lui aurait voué un culte : « Le sculpteur Grass, dont la mémoire n'est pas moins chère à Strasbourg qu'à l'Alsace, en faisait du reste un si grand cas, qu'il avait depuis longtemps copié ce bas-relief pour lequel il professait une sorte de culte[2240] ». Il ajoute que Grass aurait reproduit ce tympan[2241], s'efforçant surtout de reproduire avec le plus de soins les drapés, dignes des plus beaux ouvrages de l'Antiquité. Cette copie du sculpteur aurait été encore visible aux ateliers de l'Œuvre Notre-Dame en 1877.

Ce qui est certain c'est, qu'en plus de ce bas-relief, le musée des Beaux-Arts de Strasbourg conserve un petit bas-relief de Grass qui est justement une copie réduite de la *Dormition de la Vierge* du croisillon sud de la cathédrale (fig. 466, cat. 329). On remarque encore, que ce tympan figure également sur le bas-relief représentant l'atelier de l'artiste (fig. 5, cat. 71). Il y est représenté, fixé sur le mur à l'arrière, et semble avoir été de grande dimension. Nous n'avons, aujourd'hui, plus aucune trace de la copie de ce tympan par Grass. À moins qu'il ne s'agisse en réalité d'un moulage en plâtre de ce fameux tympan, comme en conserve encore deux anciens tirages la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, dans sa gypsothèque, dont l'un d'entre eux aurait pu être disposé dans l'atelier du statuaire.
Quoiqu'il en soit, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il reproduise ce tympan, car le style de celui-ci peut se rapprocher de celui de Grass, dont la référence stylistique est principalement la statuaire hellénistique. On y retrouve justement le style antiquisant des années 1200 dans la sculpture de ce relief ; mais surtout les expressions pathétiques des apôtres et de la femme agenouillée devant la Vierge,

[2239] Le peintre Gaston Save (1844-1901) écrivit une étude artistique sur le tympan de la *Dormition de la Vierge,* suite à son séjour à Strasbourg durant les années 1874-1876, dans laquelle il tente de démontrer la supériorité de ce tympan sur les autres sculptures du transept méridional. De plus, il considère que ce tympan est d'inspiration byzantine, argumentant que ce type de représentation de la *Dormition de la Vierge* nous vient du monde byzantin. Il accrédite encore ses arguments en se basant également sur l'aspect stylistique. C'est probablement à ce moment-là qu'il peignit un tableau très romantique, représentant Sabine, sculptant le pilier du Jugement Dernier, observée par un jeune homme accoudé qui pourrait être son frère Jean. *Cf.* RECHT Roland, « Le mythe romantique d'Erwin de Steinbach », *op. cit.*, p. 43-44.
[2240] SAVE Gaston*, La Panagia du Dôme de Strasbourg*, Étude artistique, Strasbourg Imprimerie E. Hubert & E. Haberer 1877, p. 12.
[2241] Avant G. Save, un autre auteur nous indiquait également que Grass aurait sculpté ce magnifique tympan, il s'agit d'Albert Dumont. Il l'évoque en disant que ce bas-relief n'a pas été étudié correctement par les archéologues, mais « *Les artistes, au contraire, en ont toujours fait le plus grand cas. Le sculpteur Grass, dont le nom n'est pas moins cher à la France qu'à l'Alsace, l'avait copié depuis longtemps.* » Il termine en disant que Delacroix avait aussi une sorte de culte pour ce bas-relief. *Cf.* DUMONT A., *La cathédrale de Strasbourg*, remarques archéologiques, Paris, Librairie Académique - Didier et Cie, quai des Augustins, 35, 1871, p. 6, note (2).

sont précisément le type d'affliction que Grass aime appliquer à ses personnages. On pense notamment à son *Icare essayant ses ailes*, son *Prisonnier de Chillon* et aux angelots de la chapelle Saint-Laurent, parmi tant d'autres encore. Il semble, en effet, que l'artiste a une prédilection pour ce type de *Pathos* qu'il imprime dans ses visages empreints d'une douleur indicible.

En définitive, tous ces bas-reliefs de Grass, à l'instar du tableau de Théophile Schuler, nous montrent que l'artiste veut probablement indiquer que la cathédrale n'a pas pu se faire par un seul homme, aussi génial soit-il. Sur ce sujet, Roland Recht écrit justement que, « lorsque le romantisme alsacien s'est emparé du nom d'Erwin pour en faire un *Pater Familias*, il a fait de la création artistique au Moyen Âge un phénomène social. La famille des Steinbach est alors le symbole d'une famille plus grande, le peuple, qui a contribué à la construction des grandes cathédrales, comme le montre le dessin de Théophile Schuler[2242] ». Dans le même esprit, en 1872 à propos de l'architecture gothique, Carl Schnaase déclare que « l'œuvre d'art ne naît pas dans l'esprit d'un seul homme[2243] ».

Pour finir, nous constatons sans aucun doute que les esquisses et bas-reliefs que Grass réalise font parties du projet d'élever un monument au mythe d'Erwin sur la place du Château. Notre statuaire prévoit visiblement de présenter la vie du maître d'œuvre accompagné de ses deux enfants par des bas-reliefs à poser sur le piédestal de la statue. Cela explique la raison pour laquelle il a produit autant de bas-relief narratif sur la vie d'Erwin.

- Représentations d'Erwin et sa famille, par Friedrich

Comme nous l'avons vu, un autre statuaire alsacien, André Friedrich, représente Erwin avec les traits et la coiffe des deux statues de la cathédrale. Il réalise en effet, en 1844[2244] une statue monumentale de Maître Erwin, destinée non plus à la

[2242] RECHT Roland, *Penser le patrimoine II, op. cit*., p. 120, et RECHT Roland, « l'Architecture », dans *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.,* p. 22.
[2243] Cité dans RECHT Roland, *Penser le patrimoine II, op. cit*., p. 119, et RECHT Roland, « l'Architecture », dans *La cathédrale de Strasbourg, op. cit.,* p.21.
[2244] Il s'agit de la date que l'artiste a gravée sur le socle de la statue, en ces termes : A. FRIEDERICH FECIT ET EREXIT 1844. Pourtant, Oscar Dick nous dit qu'« en 1842, on inaugure

cathédrale, mais à la ville natale présumée du Maître, à Steinbach en Allemagne[2245] (fig. 467). Cette statue monumentale, posée sur un socle de grès, surplombe la petite ville de Steinbach à côté du cimetière. La statue d'Erwin, orienté vers l'église de la ville, tourne son regard à l'horizon en direction de la cathédrale de Strasbourg. Le Maître d'Œuvre a les bras croisés et tient de la main gauche le plan de la cathédrale représentée avec deux tours[2246]. À côté de son pied droit se trouve un chapiteau ornementé, à moitié recouvert par son manteau.

Jos. Garand, admirateur de l'œuvre de Grass, semble pourtant avoir une préférence pour la statue d'Erwin par Friedrich : « Avant de porter notre jugement sur l'une de ses œuvres capitales (de Friedrich), nous avons demandé à de patientes recherches le véritable type de ce hardi constructeur que le ciseau de l'artiste venait de placer sous nos yeux.

Nous ne craignons point de le dire, et cette assertion ne peut être que confirmée par la bonne foi et l'équité, la statue d'Erwin, de M. Friedrich, nous a paru l'image la plus parfaite qui ait été de ce grand homme.

La conception, guidée par les lumières traditionnelles, répond à la hauteur du sujet. Physionomie, maintien, costume, attribut, tout est saisi, exprimé avec vérité historique allant au-devant des moindres objections. L'exécution ne le cède en rien à l'œuvre de la pensée. Cette délicatesse de ciseau, l'une des perfections de l'artiste, se remarque dans les plus petites parties, dans celles mêmes paraissant rebelles et inabordables à l'instrument.

Nous regrettons que cette belle et grande figure, transplantée dans une bourgade voisine, et qui devait faire sentinelle, qu'on nous passe l'expression, au pied de

---

à Steinbach (Bade) la statue d'Erwin, dont Friedrich a fait don au village natal (présumé) du grand architecte. Cette générosité valut à l'artiste une véritable ovation, et le grand-duc Léopold lui conféra l'ordre du Lion de Zähringen ». *Cf.* DICK Oscar, « Biographie Alsacienne … », *op. cit*., p. 81.

[2245] Louis Schneegans critique cette initiative car, dans un premier temps, il n'accepte pas l'idée qu'Erwin soit originaire de cette ville et il ne comprend pas qu'on reproduise la figure de l'*Homme accoudé* sur celle d'Erwin. D'ailleurs, Schneegans ne prétend pas que ce dernier représente Erwin, il le qualifie de « l'Hommelet » ou de « paysan » à la face ignoble. *Cf.* SCHNEEGANS Louis, « La Statuaire Sabine », *op. cit.*, p. 261.

[2246] Un tirage en bronze du modèle de cette statue, mesurant 50 cm de haut, est exposé au musée Historique de Strasbourg. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en conserve également un moulage en plâtre patiné en couleur grès, ainsi que le moule à pièce en plâtre. Il s'agit vraisemblablement d'un modèle à échelle 1/5e, que Friedrich réalisa avant d'entreprendre sa statue monumentale.

notre cathédrale, ait été prise de nostalgie[2247] ». Nous reviendrons un peu plus loin sur le contexte de l'installation de cette statue dans la ville de Steinbach.

Cela étant, une médaille en cuivre a été réalisé au XIXe siècle, probablement peu de temps après la réalisation de la statue érigée à Steinbach, représentant sur une face la cathédrale (fig. 469), admirablement bien ciselée, et sur l'autre la statue d'Erwin par Friedrich (fig. 468). À droite des pieds de la statue est gravé « FRIEDERICH STATUAIRE », et à gauche « ALTORFFER GRAVEUR ». Sur le pourtour de la médaille est écrit : « ERWIN ARCHITECTE, NÉ A STRASBOURG », et à l'envers : « CATHÉDRALE DE STRASBOURG ». Cette médaille a probablement été réalisée lors d'une commémoration à la cathédrale, mais aucune date n'est gravée dessus.

Ajoutons à cela le grand bas-relief représentant la famille d'Erwin, signé et daté en 1852[2248] (fig. 470). Le maître d'œuvre y est présent, toujours avec les traits des deux statues de la cathédrale censées le représenter. À ses côtés, figure Jean, son fils, qui prend la relève des travaux de construction de la cathédrale, ce que montrent ici le plan de la rosace et le compas tout comme le jeu des regards entre le père et le fils. Les deux hommes portent la coiffe attribuée au Maître d'Œuvre, et Erwin a l'attitude du penseur. Nous y voyons aussi sa fille Sabine, représentée comme étant la fameuse sculptrice, observant le travail qu'elle vient de réaliser, c'est-à-dire la statue de l'*Église*, avec la massette à la main et les autres outils à ses pieds. Cela nous montre que Friedrich considère également Sabine comme étant la sculptrice de cette statue, ou du moins qu'il s'attache à traduire fidèlement la légende. D'ailleurs, sur ce bas-relief on peut aussi apercevoir la *Synagogue* qui y est juste engravée en arrière-plan.

Ce bas-relief, taillé dans le grès, est certainement la copie réalisée par mise au point du bas-relief en plâtre, *Erwin de Steinbach, architecte de la cathédrale de Strasbourg, présenté par Friedrich au Salon de 1842 (n° 1950)*[2249]. Il est écrit, dans

[2247] GARAND Jos., *op. cit.*, p. 14.
[2248] De nos jours, ce bas-relief est conservé aux ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.
[2249] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 2, D-F, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 423. Régis J. Spiegel écrit que Friedrich aurait présenté ce bas-relief en marbre, au Salon de 1842, *cf.* J. SPIEGEL Régis, *Strasbourg*

une notice du Salon de 1842 : « Erwin Steinbach, architecte de la cathédrale de Strasbourg ; bas-relief en plâtre. Il contemple son fils et sa fille qui sculptent en pierre la religion chrétienne[2250] ». Cette petite description suffit à nous faire penser qu'il s'agit bien de la même représentation. Quoi qu'il en soit, ce bas-relief exposé au Salon de 1842, nous informe que Friedrich avait déjà réalisé une sculpture représentant Erwin et ses enfants avant 1844, l'année où il fait sa statue pour la ville de Steinbach.

Pour conclure avec les représentations d'Erwin par Friedrich, mentionnons que ce dernier dessine, en 1845, un portrait du Maître, où les traits copiés sur les statues médiévales sont atténués. Toutefois, Erwin y porte toujours la coiffe du Maître d'Œuvre. (Fig. 471)

- La statue de *Jean Hültz*, par Friedrich

Il est également éloquent de voir que Friedrich garde l'image des statues de la fin du XV^e^ pour la réalisation de sa statue de Jean Hültz, l'architecte de la flèche de la cathédrale. Bien que celui-ci ne porte pas la coiffe d'Erwin, les traits de son visage sont assez similaires (fig. 472). Il apparaît, néanmoins, qu'il se soit inspiré d'une autre statue de la fin du XV^e^ siècle, qui se trouve à côté de l'*Homme au cadran solaire* sur la haute tour octogonale ; il s'agit du *Pèlerin* qui scrute la voûte céleste, dont Piton dit qu'il représente également un architecte (fig. 473). On remarque, en outre, que Friedrich se contente de reproduire la physionomie de cette statue, mais nullement le traitement du drapé, préférant rester dans un canon néo-classique. C'est d'ailleurs, de cette façon que les trois sculpteurs alsaciens ont procédé pour les réalisations de leur statue d'Erwin. Aucun d'entre eux n'a voulu en effet reproduire des draperies amples et très refouillées, avec des cassures, spécifiques à cette fin du XV^e^ siècle. Ainsi, cela nous porte à penser que Friedrich, et sans doute également ses contemporains imaginent que ce personnage représente Jean

romantique, au siècle des peintres et des écrivains voyageurs, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2010, p. 86. Il s'agit probablement d'une erreur. Ce bas-relief en plâtre se trouvait visiblement au musée de Strasbourg, avant qu'il ne soit détruit en 1870, *cf. Revue d'Alsace*, 1884, p. 341.

[2250] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Royal...*, Salon, Paris, 1842, p. 227-228.

Hültz observant la flèche qu'il a érigée. D'ailleurs, Piton fait clairement allusion à Hültz et Erwin en décrivant ces deux statues : « À droite et à gauche de la porte d'entrée dans la tour, nous voyons encore quatre statues. Dans l'une des deux, à droite, on reconnaît l'architecte, au tablier dont il est revêtu et au plan qu'il tient d'une main ; il y a beaucoup de ressemblance entre cette figure et celle qui est appuyée sur la balustrade, à côté de l'horloge astronomique, dans l'intérieur de l'église. L'autre tient un compas en main et semble mesurer du regard une hauteur, en garantissant l'œil avec une main contre les rayons du soleil. Est-ce le portrait du maître qui arriva dans sa construction jusqu'à cette hauteur, et celui de son successeur qui mesure de l'œil la tâche qui lui reste à accomplir pour achever son œuvre ? C'est au moins ce que le caractère de ces deux figures semble nous enseigner, mais il nous serait impossible de dire avec certitude qui elles représentent[2251] ». Cela aurait été un bel hommage de la part des sculpteurs de la fin du XV^{e} siècle, qui auraient représenté Erwin et Hültz côte à côte. Il n'y avait nul besoin d'y ajouter Ulrich d'Ensingen, celui-ci étant déjà représenté presque au sommet de son œuvre magistrale, la haute tour octogonale. De la sorte, on pouvait se représenter l'apparence physique des trois « principaux » maîtres d'œuvre de la cathédrale de Strasbourg, que l'imagination des romantiques avait bien voulu imprimer dans la pierre.

Cette statue de Jean Hültz est exposée au quai Zorn depuis les années 1990[2252], après avoir été entreposée dans la cour du musée de l'Œuvre Notre-Dame (attesté par une photographie ancienne, vers 1900), puis dans celle des ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame à la Meinau[2253]. Elle est façonnée en 1847 (elle est signée et datée) afin d'être exposée à proximité de la cathédrale de Cologne[2254], sa ville natale, qu'elle ne rejoindra finalement jamais[2255].

[2251] PITON Frédéric, *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit*., p. 115-116
[2252] Nous devons cette information à Rolf Fournier, sculpteur retraité de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, qui a participé à l'installation de cette statue.
[2253] Ces informations sont attestées par des photographies anciennes.
[2254] Le chantier de la cathédrale de Cologne avait commencé le 4 septembre 1842. En août 1848, eut lieu une cérémonie religieuse, préparée de longue date, de consécration de la nef et des collatéraux voûtés, à l'occasion du six centièmes anniversaires de la cathédrale. *Cf*. HARDERING Klaus, « La Cathédrale de Cologne, "un édifice qui n'a pas son pareil au monde" », *Cathédrales, 1789-1914 un mythe moderne*, Somogy éditions d'art, musées de Rouen, 2014, p. 107.
[2255] PULS M*., Kölner Domblatt*, *(Jahbuch des Zentral Dombau-Vereins)*, 2002, dir. B. Schock-Werner und R. Lauer, p. 223-384.

Jos. Garand qui regrette que la statue d'Erwin par Friedrich soit si loin de la cathédrale, écrit également ces quelques lignes au sujet de la statue de Jean Hültz : « L'amour du sol natal menace-t-il également ce pauvre Jean Hültz, gardien forcé de l'atelier, celui qui osa asseoir sur notre dôme, il y a quatre siècles, cette pyramide aérienne ?[2256] ».

La fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve, depuis peu, les moules à pièces en plâtres, des *bozzetti* des statues d'Erwin et de Jean-Hültz de Friedrich[2257]. La « maquette » ou le modèle de son Erwin a été plusieurs fois dupliqué, ainsi nous pouvons en trouver des exemplaires en bronze, comme celui qui est exposé au musée Historique de Strasbourg, où encore plusieurs tirages en plâtre, dont la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en conserve un de longue date. Nous n'avons, du reste, aucune connaissance d'un tirage du Jean Hültz, ce qui rend ce moule à pièce d'autant plus précieux.

- Mise en œuvre de la statue d'*Erwin* par Grass

Mais revenons à Grass. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame est en possession du modèle en plâtre qu'il imagine pour la réalisation de sa statue d'*Erwin,* et qui est posé un temps à la place de la statue en pierre, sur le parvis du croisillon sud. En observant cette sculpture réalisée à échelle réelle, patinée dans une couleur qui imite celle du grès, on remarque que des modifications ont été apportées dans la réalisation en pierre, par rapport au modèle de l'artiste. En effet, le modèle de ce dernier est difficilement réalisable dans du grès. Il a fallu que le praticien, chargé d'en effectuer la copie, prolonge le drapé de l'architecte, afin de lui assurer une meilleure stabilité. (Fig. 474, cat. 310)

[2256] GARAND Jos., *op. cit.*, p. 14.
[2257] Ces moules à pièces ont été offerts à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, en janvier 2017, par la marbrerie Gradwold, qui était située à l'entrée de Schiltigheim, à côté du cimetière principal. Dans cette donation se trouvait également un moule à pièces de la maquette de l'amiral Francis Drake, dont la statue monumentale figurait à Offenbourg (1853), ainsi que celle de l'évêque Martin Dunin, dont la statue monumentale se trouve dans la cathédrale de Posen (1846). À cela s'ajoute deux bas-reliefs en plâtre du même artiste. L'un d'eux est signé et daté, et le second, qui ne porte aucune signature, a pu être identifié dans le cimetière de Sélestat où la copie est signée par l'artiste.

À cette époque, Grass a deux ouvriers, sculpteurs praticiens et artistes[2258], qui travaillent à reproduire ses créations dans la pierre. Il s'agit de Louis Stienne et Eugène Wehrlin (Werling). Ce dernier se charge d'effectuer par mise au point la copie conforme de la statue d'*Erwin*, dans le grès[2259]. Cependant, bien que Grass laisse ces deux praticiens sculpter ses statues, d'après ses modèles, il finit le visage des personnages pour lui donner « l'empreinte de son idéal »[2260], ce que témoigne une lettre du D[r] Hergott[2261], amis de Grass. En effet, après être passé dans l'atelier de l'artiste, alors que Wehrlin se charge de la mise au point de la statue d'*Erwin*, le docteur écrit, le 24 juin 1864 : « Erwin m'a semblé plus pensif que d'habitude... J'ai compris qu'il regrettait le *maëstro*, qu'il aspirait à cette suprême caresse qui lui permettra de songer à l'aise à la grande œuvre qu'il médite de construire... En attendant on fait la toilette du vêtement tout en lui laissant sur les mains et le visage une épaisse couche dans laquelle il y a une ample marge pour de futures caresses[2262]. »

- Aspect stylistique et gestuelle d'Erwin, par Grass

Pour sa statue d'Erwin posée sur le parvis du croisillon sud du transept de la cathédrale, on constate que Grass s'est éloigné des premières représentations du Maître d'Œuvre, en imaginant cette statue. Il lui fait des traits moins marqués, et se tourne à nouveau vers le style néo-classique qu'il pratique en dehors de ses restaurations de la cathédrale. En témoignent les ressemblances avec son *Penseur*, dont l'attitude est très proche (fig. 46, cat. 186). *Erwin* porte un manteau qui recouvre son corps, laissant apparaître le genou droit, dont la rotule bien marquée crée des tensions dans le drapé. Les plis légèrement aplatis et peu volumineux, tombent sur ses épaules. Seul le genou avancé et les bras croisés cassent les lignes droites de son vêtement. L'artiste, en refusant d'exagérer les mouvements, a cherché à représenter la vie dans le calme et le repos. Le *Penseur*, pour sa part, est dénudé , mais la position du corps est très semblable. Cependant, le *chiasme*

[2258] RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 730.
[2259] *Ibid.*
[2260] *Ibid.*
[2261] Philippe Grass réalise également un buste du Dr Hergott, que Wehrlin (Werling) reproduit dans le marbre. Ce buste en marbre n'a pas été retrouvé à ce jour. *Cf. Ibid*.
[2262] *Ibid.*

provoqué par le déhanché est légèrement plus prononcé sur le *Penseur* qui appuie son pied droit sur un rocher. Le bras droit d'*Erwin*, portant un plan de la cathédrale, est davantage redressé sur le corps, mais le bras gauche est presque dans la même position que celui du *Penseur*. L'index de ses deux statues est relevé de la même façon vers le menton, et leur tête s'inclinent vers l'avant, afin de faire ressortir le front derrière lequel siège la pensée[2263]. Une même expression de recueillement intérieur se lit sur leur visage, mais celle d'*Erwin* semble plus contemplative. Bien que le *Penseur* s'inscrive davantage dans un style classique, les traits de son visage se retrouvent dans celui d'*Erwin*. Le regard de ces deux « penseurs » est grave et sérieux, et on y perçoit quelque peu l'influence de son ancien maître de Paris, F. J. Bosio. L'expression rappelle en effet, celle d'*Aristée* que réalise Bosio en 1812. Cela contredit Michel Zehnacker qui pense que Grass s'est inspiré des traits du troisième prophète du flanc nord du portail central, que nous avons déjà évoqué plus haut[2264]. Dans cette représentation d'Erwin par Grass, on n'y retrouve, en effet aucunes des caractéristiques propres à la statuaire du XIII^{e} siècle, et l'expression du visage est tout à fait différente de celle du prophète.

Néanmoins, pour sa statue du *Penseur*, Grass a déjà pris modèle chez d'autres artistes. À une époque où le *Penseur* de Rodin n'existe pas encore, notre artiste semble s'être inspiré, en partie, du *Laurent de Médicis* par Michel-Ange (XVI^{e}), statue dont il possède un modèle réduit[2265]. Le positionnement de la main gauche,

[2263] Cela nous fait songer à une description donnée par Johann Gottfried Herder, dans *La Plastique* (*Plastik*), publiée en 1778 : « […] La beauté n'est donc jamais que reflet, *forme*, *expression sensible de la perfection dans un but précis*, vie bouillonnante, vitalité humaine. Plus un membre signifie ce qu'il est censé signifier, plus il est beau ; et seule la *sympathi*e intérieure, c'est-à-dire le *sentiment* et la *projection de tout notre moi humain* dans la figure palpée, nous instruit et nous met en mesure de manier la beauté. C'est pourquoi il nous semble qu'à chaque fois qu'*une* forme, qu'*un* membre sont investis d'une signification privilégiée, ils se détachent naturellement par rapport aux autres. […] Soit un personnage en train de *penser*, de *méditer*. Aussitôt *sa tête s'incline*, autrement dit les parties inférieures du visage se retirent pour ainsi dire dans l'ombre, et c'est le *front* qui devient la *partie principale*. Même sans doigt sur le nez, la figure dit : "je pense". […] *La forme du membre en action* dit toujours : "je suis là, j'agis". Et si cela s'exprime sur le fin *visage* de cette figure, c'est davantage encore le cas à travers la totalité du *corps*. », *Cf.* HERDER Johann Gottfried, *Plastique*, retranscrit en annexe de WINCKELMANN Johann Joachim, *De la description*, introduction, traduction et notes de Décultot Élisabeth, Éditions Macula, Paris, 2006, p. 175-177. On pourra voir une autre traduction dans HERDER Johann Gottfried, *La Plastique*, traduction et commentaire de Pénisson Pierre, préface de jacqueline Lichtenstein, Éditions du Cerf, Paris, 2010, p. 90-92.

[2264] ZEHNACKER Michel, *op. cit.*, p. 185.

[2265] *Catalogue des Objets d'Art*, *dépendant de la succession de M. Philippe Grass, artiste sculpteur à Strasbourg*, imprimerie de FISCHBACH Gustave, 1876, p 6, n° 103. « Petite statuette en plâtre, sur console, *Le Penseur*, de Michel-Ange ».

avec l'index relevé vers le menton, ainsi que la main droite prenant appui sur la hanche du même côté ne sont, effectivement, pas sans rappeler la statue du puissant Michel-Ange (fig. 475) ; dont E. Panofsky dit qu'il représente la *vita contemplativa* avec son geste qui évoque le silence saturnien[2266]. Mais on remarque surtout des analogies avec le *Phidias* en marbre de son congénère James Pradier. Grass s'est probablement inspiré de ce *Phidias* qu'il n'a pu ignorer au Salon, de 1835, œuvre qui était déjà finie en 1832[2267]. En effet, cette statue représentant l'un des maîtres de la sculpture grecque classique, semble avoir inspiré à l'artiste alsacien la statue de son *Penseur* et par là même, celle de son *Erwin*. Sur son *Phidias*[2268], Pradier avait déjà utilisé cette gestuelle de penseur reproduite par Grass. Effectivement, la statue du sculpteur grec plie le bras gauche qu'il porte à son visage en tenant son manteau, et sa tête est également penchée vers l'avant (fig. 476). *Phidias* est plongé dans ses pensées profondes, recherchant l'inspiration afin d'incorporer ses idées dans le marbre. Dans la main droite, il tient son maillet, alors qu'*Erwin* tient son plan de la cathédrale[2269]. Cela nous montre peut-être aussi que le statuaire Grass devait, toute proportion gardée, s'identifier avec le Maître d'Œuvre à qui la tradition attribue également un certain nombre de sculptures à la cathédrale[2270]. De plus, notre artiste ne peut ignorer que les maîtres d'œuvre médiévaux, d'abord tailleurs de pierre, pratiquaient aussi la sculpture.

Cette sculpture nous indique que Grass est avant tout, toujours très imprégné de la sculpture grecque, et qu'il doit éprouver le besoin de faire de nouvelles créations de forme classique, même si le sujet est éminemment romantique, à côté de son activité pour la cathédrale de Strasbourg. Nous pouvons d'ailleurs encore observer

[2266] En effet, Erwin Panofsky, voit le *Laurent de Médicis*, par Michel-Ange, comme la personnification de la *Vita contemplativa ;* « l'index de sa main gauche est appliqué sur sa bouche, dans le geste du silence saturnien ». *Cf.* PANOWSKY Erwin, *Essai d'Iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Bibliothèques des Sciences Humaines, nrf, éd. Gallimard, 1987, p. 294.

[2267] Cette statue avait trouvé place au Jardin des Tuileries en 1835. Elle y resta jusqu'en 1993, date à laquelle elle rejoignit le musée du Louvre, où elle est encore exposée de nos jours. *Cf.* BOURGUET-VIC Monique, *op. cit.,* p. 30-31.

[2268] De plus Phidias aurait les traits de Pradier, *cf.* LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique*, catalogue raisonné, SIK-ISEA, Zurich/Lausanne, 2010, p. 271-272.

[2269] On retrouve également quelques similitudes entre les gestuelles d'Erwin de Grass et celui de Friedrich, représenté sur son bas-relief. En effet, Friedrich avait déjà donné une attitude de penseur à son Erwin, qui tient également un plan de la main droite, alors que la main gauche, fermée, prend appui sous le menton.

[2270] *Cf.* LEHNI Roger, in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 1998, p. 101, et GÉRARD Charles, *op.cit.*, p. 221.

le même type de posture avec une représentation de la *Sagesse*, sous les traits d'*Athéna*, réalisée vers 1835 par Chaponnière. Celle-ci s'apparente en effet également à celle du *Penseur* de Grass. Cette figure en bronze est placée à l'angle de l'un des avant-corps du Vase offert au général de la Fayette[2271]. Cette posture que Grass applique à sa statue monumentale d'Erwin est finalement assez courante et peut paraitre *a priori* assez commune. Elle nous rappelle, en effet, également celle de la statue en bronze à l'effigie *Mathieu de Dombasle*, par David d'Angers, installée sur une place publique de Nancy en 1850. Le vêtement et la figure ne sont pas du tout les mêmes, sachant que Mathieu de Dombasle porte un habit de son époque ; mais celui-ci a également un bras replié sur le ventre, avec un parchemin semi-enroulé dans la main, alors que l'autre bras est remonté vers le visage, avec un stylo dans la main. L'agronome penche également légèrement la tête vers l'avant. David d'Angers à voulu présenter un homme « qui se complaisait dans les travaux intellectuels »[2272].

Quoi qu'il en soit, Grass a voulu représenter un homme en pleine contemplation, mais qui n'en reste pas moins un homme d'action, car ces deux qualités sont utiles à la construction d'un tel édifice. À l'observer, on a le sentiment qu'il vient de s'arrêter afin de prendre un peu de recul et de méditer sur son œuvre. Néanmoins, l'instant d'après nous le représenterait déjà en action pour donner forme à ses idées.

Il est difficile de définir précisément ce que Grass a voulu signifier avec cette gestuelle ; le silence saturnien, lié à la contemplation mélancolique, qui est, selon Aristote, l'humeur de l'homme de génie[2273], ou le *signum harpocraticum*[2274] lié aux mystères hermétiques ?

[2271] RHODES Luba, *« Un romantisme mitigé » ...*, p. 473.
[2272] *Cf.* HEUZÉ Gustave, *Journal d'agriculture pratique*, 1894.
[2273] ARISTOTE, *L'homme de génie et la Mélancolie*, traduction, présentation et notes de J. Pigeaud, éd. Rivages poche / Petite bibliothèque, 1998.
[2274] Sur ce sujet, voir CHASTEL André, *Le geste dans l'art*, éd. Liana Levi, 2008, p. 32-36 et p. 65-86. « L'Harpocrate grec, index sur les lèvres, revoie au contrôle de la parole et exhorte au silence à l'entrée des sanctuaires », *cf.* PASQUINELLI Barbara, *Le Geste et l'Expression, repères iconographiques*, éd. Hazan, p. 29. Pour autant, Erwin ne pose pas son doigt sur les lèvres, comme cela est le plus souvent représenté. Nous pouvons d'ailleurs penser au *Silence* d'Auguste Préault, réalisé pour la tombe de Jacob Roblès, et présenté au Salon de 1849. Il s'agit d'un masque en médaillon, très romantique, ou l'on voit un visage avec « le doigt sur la bouche, retenant le secret terrible : figure sublime, évoquée par un Dante de la sculpture », selon Bataille, cf. *Auguste*

La posture d'*Erwin* s'apparente, au demeurant, davantage à l'autorité du signal qu'à la détente du rêveur mélancolique, telle que le suggère l'inflexion molle du doigt du *Laurent de Médicis*. En effet, la pause du Maître est rigoureuse et sûre, et son visage exprime une grande concentration, qui n'est pas celle du rêveur ou du poète, mais celle d'un travailleur acharné, confronté à des problèmes architectoniques et structurels régis par les lois de la nature, que révèle la géométrie.

Il est soucieux ... arrivera-t-il à mener à bien son projet ? Le plan est déjà dessiné, mais cette fois il doit concrétiser ses idées et les accomplir dans la pierre. C'est une autre énergie qu'il est nécessaire de déployer à présent ; après l'énergie créatrice dressée sur le parchemin, il faut donner corps à l'idée. Il cherche son inspiration dans le monde Intelligible tout en restant très présent pour accomplir son œuvre dans la dureté de la pierre. Il se pose un instant et réfléchit à la suite des événements en observant l'avancée des travaux.

Ainsi, le geste d'Erwin peut être considéré à la fois comme symbole de réflexion, mais également comme une invitation à garder le silence sur les profonds mystères accessibles aux seuls initiés. De la sorte, Grass nous montre qu'il considère peut-être, à l'instar de Friedrich, Erwin comme étant le père de la franc-maçonnerie, mais aussi le détenteur du secret des bâtisseurs qui ne peut être dévoilé aux profanes. Pour cela, il les invite au silence avec ce *signum harpocraticum*, par référence aux cultes à mystère antique[2275].

Grass semble avoir voulu insister principalement sur le caractère mystérieux et initiatique du Maître d'Œuvre, plutôt que sur le génie individuel du bâtisseur de la cathédrale, telle que la fin du XVIII[e] siècle depuis Goethe[2276] voulait le

---

Préault. Sculpteur romantique (1809-1879), op. cit., p. 155-157. La posture d'Erwin s'apparente donc davantage à celle d'un penseur.

[2275] Harpocrate, le dieu du silence, est confondu avec Horus, fils d'Isis et Osiris à l'époque Hellénistique. Il est communément représenté un doigt devant la bouche, afin de recommander aux initiés de garder le silence sur les profonds mystères qu'on leur a révélés.

[2276] GOETHE Johann Wolfgang (von), *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 75-86. Goethe parle du génie d'Erwin von Steinbach dans son essai *Von deutscher Baukunst (Sur l'architecture allemande)*, publié en 1772. Il convient cependant de relativiser ici le sens du caractère du génie individuel selon Goethe. Celui-ci, en effet, critique l'individualisme des romantiques, en voulant équilibrer l'objectivité et la subjectivité. Il estime que « l'homme est un être collectif », et que « seule l'humanité peut être pleine, intelligente, parfaite ; l'homme isolé est condamné à l'incomplétude

représenter. De ce fait, il l'inscrit davantage dans un système corporatif, incluant peut-être le fait que le Maître d'Œuvre, parvenu au plus haut grade de l'initiation des mystères, ne peut mener à bien un tel projet sans l'aide de ses compagnons qui doivent garder le secret. Dans ce sens, au même titre que Viollet-le-Duc et Vitet, Grass doit suivre « l'idée selon laquelle la cathédrale gothique serait l'expression d'une collectivité d'hommes que soudent un idéal social et le métier[2277] ». Ainsi, avec cette figure, il a également voulu exprimer l'unité des peuples, sachant qu'Erwin, le génial maître d'œuvre universel ne pouvait pas produire cette œuvre d'art total sans y allier les compétences multiples de tous les compagnons des différents corps de métiers, qui travaillent sous sa direction suivant un processus de production collective comme le définit Leroux au sujet de la philosophie[2278]. Il permet, en somme, de créer une sorte d'art total avec la cathédrale. Grass, qui est proche des saint-simoniens, peut également imaginer qu'Erwin produit une synthèse esthétique avec sa cathédrale, une harmonie totale, en contribuant au progrès social collectif, considérant que l'architecture est « l'art social par excellence »[2279]. Cela ne l'empêche cependant pas de vouloir représenter Erwin comme étant la figure universelle par excellence, qui condense, ou plutôt synthétise en elle toutes les polarités contraires.

En définitive, on remarque également qu'en réalisant cette statue d'*Erwin*, il s'est libéré de l'image des statues médiévales de la cathédrale en laissant libre cours à son imagination. Mais malgré cela, on observe que la coiffe qu'il lui appose reste la même que celle des statues de la cathédrale supposées figurer le Maître

---

[…] si la nature est insondable, c'est parce qu'un homme unique est incapable à lui seul de l'embrasser toute entière, alors que l'humanité envisagée dans son ensemble en est parfaitement capable ». On l'aura compris, Goethe est un homme universel qui prône l'universalisme, cf. *Ibid.,* p. 51-65.

[2277] RECHT Roland, *Revoir le Moyen Âge. La pensée gothique et son héritage*, éd. Picard, Paris, 2016, p. 284.

[2278] REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle. Pierre Leroux contre Victor Cousin*, *op. cit*., p. 360-361.

[2279] Sur ce sujet, Estelle Thibault écrit : « Dès les années 1830, les promoteurs de l'art social envisagent l'architecture comme un vecteur d'harmonie, en tant qu'action édificatrice directement en prise avec l'organisation de la communauté, et en tant que dispositif monumental aux vertus fédératrices. Ces préoccupations s'incarnent au mieux dans deux modèles d'édifices visionnaires, celui du temple, privilégié dans les cercles saint-simoniens, et celui du phalanstère ou palais social, élaboré par les fouriéristes. L'idéal du progrès collectif qui sous-tend de tels projets se conjugue à l'ambition de synthèse esthétique, l'architecture étant présentée comme une matrice particulièrement propice à l'alliance des arts. », *cf*. THIBAULT Estelle, « Le Temple de la Cité harmonique. Deux paradigmes architecturaux entre art social et art total », in *L'art social en France, .., op. cit*., p. 231.

d'Œuvre, ce qui correspond tout à fait à l'idée qu'Erwin serait le père de la Franc-maçonnerie, et permet également de l'identifier suivant la représentation que le XIXe siècle se faisait d'Erwin. Par ailleurs, dans les premières représentations d'Erwin, il est plus âgé et incarne la sagesse. Dans sa statue du croisillon sud, il est la fusion de l'innocence de la jeunesse et de la sagesse liées à l'expérience de l'âge. Il allie donc également ces deux contraires.

Pour aller plus loin, nous pouvons encore remarquer que la posture d'*Erwin* de Grass peut être perçue comme une forme de combinaison entre deux polarités visibles, dans deux autres de ses sculptures : celle de l'architecte *Gustave Klotz*, et celle de l'artiste lui-même, de la façon dont il s'est représenté sur ses bas-reliefs, au pied de sa statue d'Erwin, et devant son atelier. En effet, la première représentation, celle de Klotz, s'apparente à la *vita activa*, et la deuxième, celle de Grass, à la *vita contemplativa*. Ainsi, vu sous cet angle, nous pensons que Grass a voulu représenter Erwin comme étant une figuration synthétique de ces deux états, ou de ses deux pôles. Autrement dit, il a voulu figurer une forme de syncrétisme entre ces deux polarités ; la contemplative qui rejoint certainement la polarité apollinienne, et l'active qui rejoint la dionysiaque. Cela peut également se comprendre du fait qu'Erwin était considéré comme étant un sculpteur, et que le statuaire pouvait s'identifier à lui. Le maître d'œuvre était donc à la fois un technicien confronté à des problèmes architectoniques et structurels, et cherchait ses idées comme les artistes, dans le monde Intelligible. La représentation de la sculptrice Sabine, à ce titre, a une attitude davantage contemplative que celle d'Erwin.

En d'autres termes, nous pouvons estimer que cette représentation d'Erwin, incarne une forme de symbiose entre la *vita contemplativa* et la *vita activa*, c'est-à-dire les deux polarités de la nature humaine[2280]. Ces deux types ou qualités de la nature humaine étant indispensables au maître d'œuvre pour ériger un tel monument. Il doit être à la fois artiste, poète (*ποίησις*) et technicien (*τέχνη*). Il doit être doué de ces deux qualités essentielles à la réalisation d'un tel monument : à une œuvre d'art totale ! Cela rejoint peut-être, au fond, l'attitude que Viollet-le-

[2280] *Cf.* FREUD Sigmund, *Le Moïse de Michel-Ange et autres essais,* LORTHOLARY Bernard (trad.), LEFEBVRE Jean-Pierre (prés.), Éditions du Seuil, Paris, 2016, p. 119-120.

Duc adoptait en tant que maître d'œuvre pour ses chantiers de restauration, suivant l'idée que l'architecte de l'époque gothique était le véritable créateur, garant de la cohésion harmonieuse entre les parties, c'est-à-dire que « la sculpture est la servante de l'architecture », car « il ne suffit pas qu'un ornement soit beau, il faut qu'il participe de l'ensemble, et ne paraisse pas être un fragment posé au hasard sur un édifice »[2281]. Ainsi, les sculpteurs devaient être subordonnés à l'architecte qui était le seul vrai créateur, mais en même temps celui qui savait s'adjoindre et unir les compétences multiples de ses compagnons des différents métiers utiles à l'érection d'une cathédrale. Afin de répondre positivement à cette idée de Viollet-le-Duc, la condition pour Grass devait être que le maître d'œuvre d'une cathédrale gothique unisse en lui les deux qualités utiles à l'érection d'une cathédrale, celle de l'architecte (le technicien), et celle du sculpteur (l'artiste). C'est sans doute ainsi qu'il pouvait imaginer Erwin.

Au demeurant, en unissant la *vita contemplativa* et la *vita activa* dans la seule figure d'Erwin, Grass lui adjoint les deux voies vers Dieu, « les deux ailes par lesquelles l'âme prend essor jusqu'au ciel[2282] », comme le disait l'humaniste du XVe siècle, Cristoforo Landino, néoplatonicien et commentateur de la *Divine Comédie* de Dante. Cela rejoint l'idée des néo-platoniciens de Florence, à la Renaissance, qui associaient, selon Erwin Panofsky, les figures de Moïse et saint Paul, « comme les plus hauts exemples d'hommes qui dès leur vie terrestre ont atteint l'immortalité spirituelle, grâce à une parfaite synthèse d'action et de contemplation[2283] ».

[2281] VIOLLET-LE-DUC Eugène, 1866, « Sculpture », t. VIII, vol. 3, 1866, p. 96-276, (p. 209), également cité dans DELAS Raphaële, *Aimé et Louis Duthoit…, op. cit.,* p. 127 et p. 223. Nous pouvons en effet encore admettre que de façon générale, au Moyen Âge la sculpture est subordonnée à l'architecture, comme les autres arts d'ailleurs. Autrement dit, la sculpture sert de décors à l'architecture. Cependant, lors du gothique finissant (flamboyant), il semble qu'il y ait un renversement de la situation, qui correspond à l'arrivée de l'humanisme de la Renaissance. À la fin du XVe siècle, la sculpture, ou plus exactement la statuaire, n'est plus là pour décorer l'architecture, mais au contraire, c'est l'architecture qui sert de support à la statuaire. L'exemple du portail Saint-Laurent de la cathédrale de Strasbourg nous paraît tout à fait éloquent dans ce sens. Nous y voyons effectivement des statues qui ne cherchent pas réellement à s'intégrer dans le cadre, si bien que pour les mettre en place, il a fallu marteler des moulures dans les niches qui les reçoivent (Soutiennent).

[2282] Cité dans PANOFSKY Erwin, *Essai d'iconologie. Les thèmes humanistes de la Renaissance, op. cit.,* p. 276.

[2283] *Ibid.,* p. 276-277.

Grass aurait pourtant pu faire une sculpture dédoublée, avec les représentations de Sabine et Erwin qui se font face au croisillon sud du transept. Comme Théophile Bra le fait avec ses statues de *saint Pierre* et *saint Paul*, de l'église Saint-Louis en l'Ile à Paris, qui suscitent un dédoublement en étant à la foi distincte l'une de l'autre, tout en formant une symétrie qui les complètent[2284]. Il est de plus assez édifiant d'observer que Bra a sans doute prit modèle sur les représentations dites de Platon et Aristote de la fameuse *École d'Athènes* de Raphaël[2285]. On observe, en effet, que saint Pierre, avec son index levé vers le ciel adopte la même attitude et la même gestuelle que Platon, qui désigne le monde des idées, et qu'il a mis les clefs du Paradis dans sa main gauche à la place du *Timée*. Saint Paul, pour sa part, la paume tournée vers la terre en tenant une épée, reprend l'attitude et la gestuelle d'Aristote. Ce dernier représente le monde sensible et immanent en désignant la terre, et tient son *Éthique à Nicomaque.* Bra qui était synthétiste[2286] a donc volontairement produit une unité à partir d'une dualité, entre l'esprit et la matière, l'idéalisme et le rationalisme. Dans cette perspective de dédoublement, chez Grass, Sabine aurait pu être l'image de l'intériorisation, de la contemplation de l'idéalisme et de l'immobile, comme saint Pierre et, à l'inverse, Erwin l'image de l'extériorisation, de la matérialité et du mouvement, comme saint Paul.

[2284] *Cf.* BIGOTTE André, « Les réalités formelles dans la sculpture de Théophile Bra », in *Sang d'encre. Théophile Bra 1797-1863, un illuminé romantique*, (collectif), Paris musées, musée de la Vie Romantique, 2007, p. 160-161.

[2285] En considérant que Théophile Bra a pris modèle sur *L'École d'Athènes* de Raphaël, pour réaliser ses deux statues, nous pouvons observer une intuition assez proche de celle de Rudolf Steiner au début du XXe siècle. Ce dernier, qui étudie la *Dispute du Saint-Sacrement* avec *L'École d'Athènes*, considère que les deux figures centrales de *L'École d'Athènes* ne sont pas des représentations de Platon et Aristote. Il reconnait cependant un « contraste entre celui qui contemple et celui qui parle ». En comparent ce tableau avec d'autres œuvres de Raphaël, il pense reconnaître les traits de saint Paul dans le personnage qui « parle » et qui « enseigne » avec la paume tournée vers la terre (Aristote), sans se prononcer sur celui qui contemple (Platon), *cf.* STEINER Rudolf, *L'Histoire de l'art. Reflet d'impulsions spirituelles*, Treize conférences avec projections prononcées à Dornach entre le 8 octobre 1916 et le 29 octobre 1917, accompagnées de plus de 700 reproductions, Bideau Henriette et Wagner Gabrielle (trad.), V. I, Centre Triades, Paris, 1989, p. 252-258. Il est donc assez marquant d'observer que Bra et Steiner aient fait un lien entre cette figure et saint Paul, suivant une élaboration « intellectuelle » sans doute assez différente. En outre, lorsque Steiner dit que « … nous avons en saint Paul le trait d'union entre le monde dans lequel on reconnaît le monde des causes, et celui qui n'est accessible qu'à la contemplation accordée par grâce, le monde suprasensible : Paul contemplant et Paul enseignant, le trait d'union entre la passé spirituel et le monde de la cinquième époque poste-atlantéenne (selon Steiner, nous vivons actuellement dans la cinquième époque post-atlantéenne, commencée au XV^{e} siècle. » (Cf. STEINER Rudolf, *L'Histoire de l'art…., op. cit*., p. 257) , il se rapproche visiblement de l'idée énoncée par Panofsky suivant laquelle le couple Moïse et saint Paul incarne une « parfaite synthèse d'action et de contemplation », (*cf.* PANOFSKY Erwin, *Essai d'iconologie…, op. cit.,* p. 276-277.). Voir également KLEIN Robert, *L'Esthétique de la technè, op. cit*., p. 234.

[2286] *cf.* MC WILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, *op. cit.*, p. 180

Cependant, pour imaginer cela il aurait probablement fallu que Grass réalise ces deux œuvres en même temps. Il avait cependant déjà réalisé l'image de Sabine contemplative, qui, avec sa jambe fuyante vers l'arrière, le regard orienté de manière ascendante sur l'horizon, semble avoir presque une apparition divine, ou du moins cherche l'inspiration dans le monde intelligible. Il fait donc le choix de produire, non pas un Erwin uniquement tourné vers les problèmes matériels et techniques de la construction, pour produire une œuvre dédoublée comme Bra, mais choisit plutôt de produire une synthèse entre les deux états, dans la seule figure du Maître d'Œuvre, qui doit être capable à elle seule de produire la synthèse entre l'idée et la matière, afin de créer un tout organique, en dirigeant une équipe pour produire une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*).

La gestuelle d'Erwin nous indique également qu'il est la synthèse métaphysique, comme l'*École d'Athènes*, synthèse entre la philosophie et la théologie, entre Platon (*Timée*) et Aristote (*Éthique*), entre l'esprit et la matière, entre les théoriciens et les empiristes. Erwin lève en effet un doigt vers le haut, celui qu'il le rapproche de la partie la plus divine de l'homme, c'est-à-dire la tête où siège l'esprit, ainsi que vers la bouche qui exprime la pensée discursive et philosophique ou plutôt le *logos*, qui est pour Ravaisson le médiateur, celui qui crée l'harmonie entre les contraires[2287]. L'autre main, comme Aristote, est tournée vers le bas vers la terre, en tenant le parchemin où se trouve le tracé géométrique de la cathédrale, qui renvoie aux forces physiques et matérielles de la nature. Il allie donc parfaitement la philosophie théorique et la philosophie empirique, la théorie et la pratique, autrement dit la tête et les mains ! Faisant fi de cette dichotomie aberrante qui veut séparer ces deux qualités.

En outre, dans l'*École d'Athènes*, il apparait que le philosophe antique qui cherche par excellence à unir les contraires, Héraclite, soit représenté par Raphaël avec les traits de Michel-Ange. Celui-ci, à cet effet, est probablement l'artiste de son temps qui illustre le mieux le conflit entre l'action et la contemplation. On perçoit en effet ce dualisme dans l'art et la vie même de Michel-Ange. On retrouve

[2287] Pour Schelling et Ravaisson, en effet, le *Logos* (Verbe) est Rédemption et puissance médiatrice ente Dieu et les hommes. Selon ces deux philosophes, nous dit Guibert, « ce Verbe sépare et unie ; il est l'harmonie des contraires, il entretient leur juste proportion, il est donc l'organisateur, celui qui met les choses à leur place, dans l'harmonie créée dans le monde. Ce Verbe est le même chez Schelling et Ravaisson, il est emprunté au christianisme », *cf.* GUIBERT Gaëll, *Félix Ravaisson…, op. cit.,* p. 106.

l'opposition de l'idéal et la réalité, la force et l'inertie, le paganisme et le christianisme, l'aspiration infinie et la limitation des forces. « Ce qui travaille Michel-Ange, nous dit Klein, est en quelque sorte un archétype de l'antagonisme comme tel, qui imprime son sceau sur ses actes et ses aspirations »[2288]. Il est aux prises avec un principe extérieur et un principe intérieur, il pense par « couple et par quartet, tout, sous sa main, se scinde en pôles opposés et complémentaires »[2289].
Ce sont « "les deux ailes de l'âme" : volonté et connaissance, désir et amour, vie active et vie contemplative… »[2290].

Dans son ouvrage *Michel-Ange et Rodin*, Georg Simmel, après avoir expliqué que la sculpture gothique nous montre la déchirure béante entre le corps et l'esprit, exprime très bien l'unité de cette dualité entre le corps et l'âme chez Michel-Ange : « mais d'un seul coup, en embrassant dans une unité l'expression artistique totale de notre être, voici que s'offre la solution de toutes ces dualités dues à l'âme dans sa généralité et à l'histoire chrétienne : avec le plafond de la Sixtine, les sculptures du monument de Jules II, les tombeaux des Médicis. L'équilibre et l'unité de vision entre les plus formidables contrastes de la vie sont atteints. Michel-Ange a créé un monde nouveau qu'il a peuplé d'êtres pour lesquels les éléments qui jusqu'à présent étaient simplement en relation, se rapprochant ou s'écartant les uns des autres au gré de l'occasion, constituent d'emblée *une seule et même* vie ; comme s'il y avait eu en eux une quantité jusqu'alors inouïe de *forces* entrainant tous les éléments dans un flot unitaire, sans qu'aucune existence spécifique ne permette de lui résister. On dirait avant tout que l'être physique et l'être spirituel de l'humain, après leur longue séparation imposée par la transcendance de l'âme, se reconnaissent en tant qu'unité. […]. On a atteint ce point mystérieux à partir duquel le corps et l'âme peuvent simplement passer pour deux termes différents désignant une seule et même essence humaine, dont le noyau n'est absolument pas touché par ce partage de sa désignation.[2291]» Plus loin, après avoir fait un premier rapprochement entre l'art de Michel-Ange et la

[2288] KLEIN Robert*, L'esthétique de la technè, op. cit.,* p. 233.
[2289] *Ibid.,* p. 234.
[2290] *Ibid*.
[2291] SIMMEL Georg, *Michel-Ange et Rodin,* traduit de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, éd. Rivages poche/Petite bibliothèque, 1996*,* p. 22-23.

pensée d'Héraclite, Simmel poursuit : « Dans l'éloignement et l'affrontement des parties, vit un événement unitaire ; le fait que la vie soit l'unité du multiple ne peut s'exprimer de façon plus forte, plus intense, plus tragique que lorsque cette unité n'est pas la coopération pacifique d'éléments donnés, mais leur combat et leur volonté de s'abolir mutuellement. Cette unité de la vie, laquelle n'est totalement ressentie que dans une aussi violente tension, revêt une forme métaphysique chez Héraclite pour qui le monde, dans sa totalité, est résolution des contraires et produit de luttes ; elle s'exprime avec Michel-Ange dans une forme artistique, quand il contraint les oppositions entre l'âme aspirant vers le haut et la pesanteur qui attire vers le bas, à s'intégrer dans une image concrète incomparablement close sur elle-même : à telle enseigne que la pesanteur du corps elle-même se relève en tant que moment pénétrant l'*âme* ou plutôt jaillissant en son sein, tandis que le conflit entre l'âme et le corps est un combat entre les intentions opposées de ce *corps*.[2292] »

En revanche, pour en revenir à Grass, le signe qu'il applique à Erwin, qui nous rappelle celui d'Harpocrate, prend tout son sens si on le lie à la franc-maçonnerie, et par conséquent aux cultes à mystères[2293]. Erwin est le maître, l'initié aux mystères, de toute une communauté de bâtisseurs. Il paraît assez évident, du reste, que Grass ait voulu associer son image d'Erwin avec l'idée des mystères antiques et chrétiens que la franc-maçonnerie s'attachait à allier. Ce n'est par ailleurs pas

[2292] *Ibid.,* p. 44-45.

[2293] En dehors de la franc-maçonnerie, les cultes à mystères antiques, notamment ceux de Déméter à Éleusis et ceux de Dionysos (Bacchus), sont déjà connus au début du XIXe siècle par la *Symbolique* de Friedrich Creuzer (1810-1812), et par l'*Essai Sur les Mystères d'Éleusis* d'Ouvaroff, publié à Paris en 1816. Ajoutons qu'un certains nombres d'écrits gnostiques étaient également connus. Nous y trouvons notamment des références nombreuses dans PRAT J.-M., Abbé, *Histoire de l'éclectisme alexandrin, considéré dans sa lutte avec le christianisme*, publié en deux volumes, en 1843. Cousin admettait également que les Alexandrins étaient éclectiques, et se réclamait de l'école éclectique d'Alexandrie, dans *Histoire générale de Philosophie*, Paris, Didier, 1861, p. 192 Il rapporte de plus, dans *Fragments philosophiques* (1826), Reed. Paris, Didier, 1866, t. V, p. 198, qu'il a étudié l'école d'Alexandrie sur le conseil de Hegel (*cf.* FRAISSE Luc, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Sorbonne Université Presses, Paris, 2019, p. 180.) Les gnostiques étaient en effet éclectiques, unissant le néoplatonisme, l'aristotélisme, le pythagorisme, le christianisme, le mazdéisme, etc. Le sculpteur Théophile Bra, ami de Cousin, qui avait certainement acquis des connaissances sur le sujet, écrit vers 1830 : « Les premiers chrétiens ne surent pas discerner ce qu'il y eut de bon dans l'éclectisme de l'école d'Alexandrie, non plus dans l'éclectisme du Christ, et repoussèrent une des voies qui pouvait les conduire à la connaissance du catholicisme véritable », *cf.* BRA Théophile, *L'Évangile rouge*, éd. Gallimard, 2000, p. 51. Par ailleurs, Bra lisait également *Les Religions de l'Antiquité* de Creuze, *cf. ibid.*, p. 92.

un hasard s'il réalise un buste de l'*Abbé Grandidier*[2294], le premier à avoir associé Erwin à la franc-maçonnerie, en même temps que sa statue d'Erwin. Le doigt avancé vers la bouche, par référence aux écrits gnostiques, permet également de signifier qu'Erwin est le détenteur de la connaissance (*γνώσις*) utile pour se préparer à la psychostasie qui se déroulera au-delà des sept planètes (sphères célestes), dans l'ogdoade, qui est la sphère ou demeure de *Sophia*, comme cela est représenté au grand gable de la cathédrale (*cf. infra*, *chapitre 4, Grass et un syncrétisme entre les deux pôles ?)*. Il prépare en somme le pèlerinage céleste des pneumatiques[2295], afin que leurs âmes puissent rejoindre le Plérôme. « Harpocrate-soleil » pouvait, en effet, être « assimilé à Christos par la légende comme, *le soleil à lui*, et indiquant par un doigt sur la bouche le mystère dont était couvert, avant lui, le dieu suprême, le père inconnu[2296] ». Grass devait certainement avoir connaissance du *signum harpocraticum*, et du sens symbolique de cette figure chez les gnostiques. Il est, en effet, fort probable qu'il ait pris connaissance de *l'Histoire Critique Du Gnosticisme*, du théosophe strasbourgeois Jacques Matter[2297], qu'il devait connaître[2298], où de nombreuses références à Harpocrate y figurent[2299].

[2294] RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 731. Cf.

[2295] Les gnostiques, notamment les valentiniens, distinguent trois types d'êtres, ou trois ordres : les hyliques, les psychiques et les pneumatiques (matière, âme, esprit). Au bas de l'échelle se trouve les premiers, qui sont enfoncés dans la matière, les seconds, ils ne possèdent pas la gnose parfaite, mais ont la foi qui leur permet de se dégager de la matière. Certains d'entre eux sont mélangés aux hyliques, ce qui causera leur perdition, alors que d'autres vivent dans l'espérance et pourront accéder à l'ordre pneumatique. Les derniers, esprit vivant, sont les initiés qui peuvent accéder au Plérôme grâce à la gnose et à l'aide du Christ. Pour un résumé, on pourra voir par exemple GILLABERT Émile, *Jésus et la Gnose*, Éditions Dervy, Paris, 2007, p. 95-102.

[2296] MATTER Jacques, *Histoire Critique Du Gnosticisme, et de son influence sur les sectes religieuses et philosophiques des six premiers siècles de l'ère chrétienne*, chez F. G. Levrault, Strasbourg, 1828, p. 60.

[2297] Jacques Matter (1791-1864) est le petit-fils du théosophe Rodolphe Saltzmann, ami de Louis-Claude de Saint-Martin.

[2298] Jacques Matter est en effet ami avec Louis Spach qui est proche de Grass. Spach réalise en outre la biographie de Matter en 1866 (SPACH Louis, *Matterund Swedenborg*, Strasbourg, 1875), et il écrit dans un article que Matter a déposé ses convictions personnelles dans ses ouvrages, « le résultat de ses méditations sur l'histoire de l'Église chrétienne, sur la Société, sur les destinées de l'homme au-delà du tombeau. », *cf.* SPACH Louis, « Matter. Discours tenu dans la Société Littéraire de Strasbourg, le 12 juillet 1864 », in *Mélange d'histoires et de critiques littéraire*, Typographie de G. Silbermann, Strasbourg, 1864, p. 202-212.

[2299] Voir principalement les références aux Planche IIC et III, dans MATTER Jacques, *Histoire Critique Du Gnosticisme, et de son influence sur les sectes religieuses et philosophiques des six premiers siècles de l'ère chrétienne*, chez F. G. Levrault, Strasbourg, 1828, p.44-60. Grass avait peut-être également pris connaissance de la biographie de Louis-Claude de Saint-Martin, par Matter, édité en 1862, ainsi que de l'*Homme de Désir* de Saint-Martin, très connu au XIXe siècle, et qui a inspiré plusieurs artistes. Ajoutons, que Matter a également publié des articles, dans la *Revue d'Alsace*, sur Saint-Martin et ses relations avec des théosophes et mystiques à Strasbourg, pendant son séjour dans cette ville, de 1788 et 1791, *cf.* MATTER Jacques, « M. De Saint-Martin,

Nous pouvons également considérer qu'Erwin indique la connaissance exotérique avec le plan de la cathédrale, et qu'il indique la connaissance ésotérique[2300], accessible aux seuls initiés, ce qui est signifié par son doigt levé vers la bouche.
Il est également tout à fait probable que Grass, lorsqu'il modelait son Erwin avec cette attitude, en imaginant la puissance des mots, est eu connaissance des lignes suivantes de Louis-Claude de Saint-Martin, publiées deux ans avant qu'il ne commence sa statue : « … comment peut-on dire que chaque mot prononcé devient substantiel ? Est-ce à dire qu'il en résulte une substance ? L'émission de nos idées traduites en mouvements qui frappent en l'air y enfante des vibrations, les vibrations produisent des sons, les sons des idées, les idées des sentiments, les sentiments des volitions, les volitions des œuvres, les œuvres sont les unes des créations, les autres des transformations. Il y a là, sans doute, toute une série de choses, les unes matérielles, les autres morales ; les unes, les œuvres matérielles, de véritables substances ; les autres, les œuvres morales, aussi puissantes ou plus puissantes encore que les substances physiques. Et toutes sont nées de nos idées ou de nos paroles prononcées. Cela est vrai mais ce ne sont pas par les mots prononcés par nous que ces substances sont devenues ce qu'elles sont ; car si tous les mots prononcés de l'univers y devenaient substantiels et y agissaient comme des substances, de quelles substances le monde serait plein ! Et de quelles œuvres ces substances seraient les causes ! »[2301].

En d'autres termes, l'attitude d'Erwin est celle d'un homme qui se détourne un instant du monde extérieur, afin de se tourner vers le monde de l'âme. Il se ramène à soi et à l'unité intérieure, et « possède l'unité et la plénitude de son être singulier et distinct »[2302]. Il incarne l'union de cette double attitude, que sont la contemplation intérieure et l'observation des choses extérieures, afin de pouvoir

---

Mme De Boeclin, les deux Saltzmann, Goethe », *Revue d'Alsace*, 1860, p. 520-526, *ibid*., 1861, p. 187-190, et du même auteur, « Saint-Martin à Strasbourg », *Revue d'Alsace*, 1862, p. 278-288. Nous pouvons donc fort bien imaginer que Grass se soit intéressé à cette figure lorsqu'il réalisait sa statue d'Erwin.

[2300] Jacques Matter serait l'inventeur du nom « ésotérique » en français, en 1828 dans son *Histoire Critique du Gnosticisme*, *cf*. https://www.babelio.com/auteur/Jacques-Matter/150730

[2301] MATTER Jacques, *Saint-Martin. Le Philosophe Inconnu*, Diffusion Rosicrucienne, Le Tremblay, 1992 (1er éd. 1862), p. 372. Précisons ici que Matter était affilié à une loge maçonnique à Strasbourg, et que depuis environ 1845 la figure d'Erwin était exploitée dans la franc-maçonnerie strasbourgeoise, avec notamment la statue à son effigie érigée à Steinbach.

[2302] PUECH Henri-Charles, *En quête de la Gnose*, t. I, *La Gnose et le temps*, Éditions Gallimard, 1978, p. XXI.

ériger la cathédrale. Il participe également à l'union sociale entre les bâtisseurs de la cathédrale. Cette concentration de ces deux états est perceptible dans sa figure et sa posture. Erwin est également détenteur de la connaissance des mathématiques et de la géométrie sacrée, lui permettant de tracer les plans de la cathédrale. Erwin allie « le penseur contemplatif et l'homme d'action magnanime [qui] sont, écrit Panofsky, tous deux dignes de l'apothéose néo-platonicienne »[2303]. Il est aussi celui qui donne la voie, dans une perspective eschatologique, avec le message fourni par les images et l'élan dynamique de la cathédrale de manière anagogique, pour rejoindre l'Empyrée : s'unir à Dieu. (Unité divine).

En outre, et dans le même sens, Erwin est aussi celui qui, selon Goethe, a su produire l'harmonie, c'est-à-dire l'unité dans la variété avec sa construction de la cathédrale de Strasbourg. Goethe écrit notamment, dans *Architecture Allemande*, où il se réfère à la cathédrale de Strasbourg comme construction d'Erwin : « elle se composait de mille détails harmonieux[2304] ». Plus loin, alors qu'il est face à la cathédrale, il nous donne ses sensations : « … et avec quelle joie je pouvais avancer mes bras vers elle pour en contempler les grandes masses harmonieuses, vibrantes de vie en d'innombrables petites particules ! À l'instar des œuvres de la nature, tout ici, jusqu'au plus intime filament, et forme et concourt à la finalité du Tout[2305] ». Il poursuit, plus loin : « Cet art caractéristique [le gothique] est le seul art véritable. Lorsqu'il agit à travers un sentiment intime, uni, personnel et autonome, ne tenant aucun compte de tout ce qui lui est étranger, l'ignorant même, il constitue un art vivant et formant une totalité ; peu importe qu'il soit né d'une âpre sauvagerie ou d'une sensibilité cultivée. Lorsque ces conditions sont réunies on découvre des échelons innombrables chez les nations comme chez les individus isolés. Plus l'âme s'élève au sentiment des harmonies qui seules sont belles, qui existent de toute éternité, dont on peut certes démontrer les accords principaux mais dont les secrets, au milieu desquelles seule la vie divine du génie se love en des mélodies bienheureuses, ne peuvent être que sentis ; plus cette beauté pénètre l'essence même de l'esprit, de sorte qu'on dirait que les deux sont

[2303] PANOFSKY Erwin, *Essai d'iconologie. Les thèmes humanistes de la Renaissance, op. cit.,* p. 295.
[2304] GOETHE Johann Wolfgang, *Écrits sur l'art*, *op. cit.,* p. 79.
[2305] *Ibid.,* p. 82.

nées ensemble et qu'elle seule peut le satisfaire, alors que lui n'agit que par elle ; plus l'artiste est heureux et munificent – plus nous nous inclinons devant lui et adorons celui qui est oint par le Seigneur.

Et personne ne précipitera Erwin de la hauteur à laquelle il s'est élevé. Voici son œuvre, approchez afin d'y reconnaître le sentiment le plus profond pour la vérité et beauté des harmonies, un sentiment agissant de l'intérieur d'une âme allemande puissante et rugueuse, sur la scène cléricale, bornée et pleine de ténèbres du Moyen Âge[2306] ».

Goethe voit ainsi le génie Erwinien qui a érigé la cathédrale de Strasbourg, symbole idéal de la cathédrale gothique, l'esprit germanique. Il reconnait ensuite, que son siècle a renoncé au génie Erwinien, mais estime que l'esprit français moderne, a cette capacité à allier la beauté de l'architecture grecque avec celle de l'architecture gothique, dont la synthèse heureuse serait l'église de la Madeleine à Paris : « En notre siècle ? Il a renoncé à son génie, il a envoyé ses fils ailleurs afin qu'ils collectionnent des plantes étrangères pour leur propre perte. Le Français, qui compile encore bien plus, possède au moins dans sa légèreté quelque chose comme l'esprit (*Witz* = « faculté de l'esprit qui permet la synthèse de matériaux hétérogènes », pour les romantiques[2307]), ce qui lui permet de rassembler son butin en une totalité unie. En partant des colonnes grecques et des voûtes allemandes, il est en train de construire un temple miraculeux à sa Madeleine. J'ai vu un de nos artistes, qu'on avait prié d'inventer un portail pour une église allemande ancienne, fabriquer la maquette d'une superbe colonnade antique ». Enfin, Goethe fini son éloge au génie d'Erwin en faisant de lui une figure prométhéenne[2308] : « Salut à toi, mon garçon, toi qui, de naissance, possède des yeux capables de discerner les harmonies et qui te permettent de t'exercer avec facilité sur toutes les figures possibles […] lorsque tu as assez lutté et souffert, que tu as joui et que tu es rassasié de la beauté divine, que tu mérites de te reposer dans les bras de la déesse

[2306] *Ibid.,* p. 84-85.
[2307] *Ibid*., p. 85, note 8.
[2308] On peut noter, à ce titre, que dans la vision du monde d'Édouard Schuré et Margueritte Albana, selon Jenclaude, « la vérité suprême ne peut être saisie que dans la conjonction des deux éléments : l'élément prométhéen, aspiration de l'homme à Dieu, et l'élément éleusinien, descente de la grâce vers l'homme. Et cela, par une grande puissance d'Amour et de Sacrifice. », *cf.* JEANCLAUDE G., *Édouard Schuré, auteur des "Grands Initiés"..., op. cit.,* p. 97.

et d'éprouver au contact de son sein ce qui fit renaître le divin Hercule – alors, ô toi beauté divine, accueille cet homme, toi la médiatrice entre les dieux et les hommes, et fais que, davantage encore que Prométhée, il amène la béatitude des dieux sur terre ».

Erwin forme également le couple opposé féminin-masculin. Ou plutôt, si l'on se réfère aux maquettes de Grass réalisées en vue d'ériger un monument à la famille d'Erwin, sur la place du Château à proximité de la cathédrale, on peut penser qu'Erwin synthétise également ces deux oppositions présentes dans chaque être humain. Ce sont en effet Sabine et Jean, positionnés de chaque côté de leur père, un peu plus bas, qui symbolisent le féminin et le masculin. Les deux se joignent en un point, à leur sommet, dans la figure d'Erwin, avec l'idée peut-être que le parfait équilibre entre la part masculine (raison) et la part féminine (sentiment) lui sont nécessaires. Il marque également l'union de l'architecture et de la sculpture, de la science géométrie et de l'intuition artistique, incarnés par Sabine (sculpture) et Jean (architecture), ou encore de la science et de la poésie comme nous l'avons vu plus haut. Autrement dit, Jean représente la vie active et Sabine la vie contemplative. On observe, à ce titre, que sur les différents bas-reliefs de Grass, Jean est le plus souvent en mouvement, en action, alors que Sabine adopte davantage une posture contemplative et de prosternation, sauf sur celui où elle réalise une statue devant les yeux de Jean et Erwin. Il semble, par ailleurs, assez éloquent de remarquer que ces maquettes, construites en pyramide, forment une triade, faisant peut-être également référence à la Sainte Trinité. Nous pouvons peut-être y voir aussi un lien, avec la tripartition du sentiment établi par Victor Cousin, suivant les facultés de l'âme[2309], c'est-à-dire la sensibilité (Sabine), la volonté (Jean) et l'intelligence (Erwin), ou en se référant à la Triade de Pierre Leroux, le sentiment (Sabine), la sensation (Jean) et la connaissance (Erwin). Cependant, la *statue d'Erwin* du croisillon sud incarne la synthèse triadique[2310].
Par analogie, nous pensons encore à la *Génération divine* du peintre Louis Jeanmot, qui représente en 1845, la Trinité dans une composition pyramidale, entourée d'une cohorte d'anges. Le Père est au centre, à sa droite se trouve le fils,

[2309] MAISONNEUVE Jean, *Les sentiments*, *op. cit.,* p. 9.
[2310] Suivant la conception leroussienne, Erwin serait une parfaite combinaison de la *Sensation*, du *Sentiment* et de la *Connaissance*, autrement dit du *Savant*, de l'*Artiste* et de l'*Industriel*.

et à sa gauche le Saint-Esprit qui a un doux visage aux traits féminins. La différence se situe toutefois dans la présence de l'enfant que serrent les trois personnes trinitaires, et qui se tient au milieu, embrassé par le Saint-Esprit. « Les trois personnes divines, enlacées, sont insérées, nous dit Élisabeth Hardouin-Figier, dans leur triangle symbolique, objet d'une abondante littérature, concernant en particulier le passage du chiffre 3 à 4, grâce à l'enfant »[2311]. Il s'agit du premier « tableau qui annonce le sujet traité par le Poème de l'âme, qui est le périple de l'âme humaine, depuis sa création au sein de la Trinité, jusqu'à sa réincarnation au paradis »[2312]. Le parallèle est plutôt intéressant, car nous pourrions considérer qu'avec ce projet de monument, Grass a voulu annoncer également le sujet traité par l'iconographie et la dynamique architecturale de la cathédrale d'Erwin et ses deux enfants, à savoir le périple de l'âme jusqu'à ce qu'elle rejoigne l'Empyrée.

Ainsi, Erwin, à l'instar de Jésus Christ (*cf. supra, Christ à la colonne*), a pour mission civilisatrice d'amener la connaissance aux hommes, via la beauté divine qui doit se refléter dans l'art.

Il est probable, par ailleurs, que Grass ait cherché à fournir un message analogue avec son *Moissonneur*. Peut-être avait-il déjà pris connaissance de ce texte de Goethe, qui commence en disant : « … Lorsque peu à peu la joie de la vie s'éveille autour de toi et que tu éprouves la jouissance jubilatoire de l'homme, à l'encontre du travail, de l'anxiété et de l'espoir ; lorsque tu ressens la clameur courageuse du vigneron quand la plénitude de l'automne fait déborder les fûts, ainsi que la danse animée du moissonneur dès qu'il a pendu la faucille oisive en haut de la poutre ; lorsque le nerf puissant des désirs et douleurs se meut de manière plus virile dans ton pinceau ; lorsque tu as assez lutté et souffert, que tu as joui et que tu es rassasié de la beauté divine, que tu mérites de te reposer dans les bras de la déesse et d'éprouver au contact de son sein ce qui fit renaître le divin Hercule, … ». Le *Moissonneur* de notre statuaire est peut-être également une référence aux trois grands livres de Virgile qui ont inspirés la *Divine Comédie* de Dante, c'est-à-dire au style moyen des *Géorgiques*, situé entre les *Bucoliques*

[2311] HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Le Poème de l'âme par Louis Janmot (1814-1892)*, *op. cit.,* p. 26-27.
[2312] *Ibid.*

(style bas), et l'*Énéide* (style noble). Autrement-dit, le *Moissonneur* de Grass occupe la voie médiane, dans le *Purgatoire* de Dante, entre le mouvement (domaine de la physique), et le repos (uniquement métaphysique)[2313], avant que son âme ne puisse regagner les sphères supérieures (le monde intelligible). Précisons, ici, que « la première édition se composait des neuf premières bucoliques, harmonieusement disposées en deux groupes de quatre autour de la cinquième pièce (dédiée à Daphnis qui annonce, à la fin, le retour à l'âge d'or), comme autant de planètes gravitant autour d'un astre [2314]». Ainsi, Virgile utilise le nombre neuf, comme c'est également le cas au grand gable de la cathédrale[2315].

Le poète latin utilise également le thème de la descente aux enfers dans le chant VI de l'*Énéide*, comme le fait Dante plus tard, et comme cela est raconté dans de nombreux mythes (Homère, *Odyssée*, chant XI ; Platon, *République*, livre X ; Virgile, *Géorgiques*, IV ; Ovide, *Métamorphoses*, livre X …). Il nous apparaît, à ce titre, que le grand gable de la cathédrale qui indique la voie à suivre vers Dieu, représente également le thème de la descente aux enfers, avec les monstres et êtres hybrides situés dans les écoinçons sous les « marches » du gable où reposent les lionceaux. Il s'agit du revers, après la descente aux Enfers, le passage au Purgatoire, l'ascension peut commencer aux travers des sept sphères célestes. Cela nous renvoie certainement à la symbolique du démembrement d'Orphée et de Dionysos (également Osiris), et à la descente aux enfers du premier…[2316]

Par ailleurs, la posture d'Erwin semble représenter également la synthèse entre les trois parties de l'âme définies par Platon[2317], trois parties de l'âme, ou facultés de l'âme qu'Erwin savait gouverner et maîtriser équitablement. Il s'agit, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut avec la tripartition des sentiments chez Victor Cousin[2318], du désir (*ἐπιθυμία*), de la volonté (*θυμός*) et de la connaissance (*νους*,

[2313] *Cf.* VICO, *De l'antique sagesse de l'Italie, op. cit.,* p. 102-107.
[2314] fr.m.wikipedia.org
[2315] Cela peut-être une référence aux neuf muses, comme chez les pythagoriciens, et au neuf mois de gestation.
[2316] Voir par exemple LACARRIERE Jacques, *Au cœur des mythologies*.
[2317] *Cf.* PLATON, *Timée* 69a-d ; 69d-70b ; 70b-71a ; 71a-d ; 71d-72b, et PLATON, *République* IV 439e-440c ; 440c-441a ; 441a-441c ; 441c-442a ; 442a-442c ; VIII 550b ; IX 581a.
[2318] Nous pouvons sans doute trouver une correspondance également avec la triade anthropologique et psychologique de Pierre Leroux, c'est-à-dire les trois facultés que sont *sensation-sentiment-connaissance*. Voir par exemple REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle…, op. cit*., p. 223-239, 289-297, 304-305, 310… Triade

ou *λογιστκόν*). L'âme désirante, ou sensualité, est logée dans le ventre, et elle « emporte l'âme au bien du corps »[2319]. L'âme volontaire est logée dans le cœur, qui ne sait pas, mais qui veut porter de toutes ses forces, avec enthousiasme, l'âme vers ce qui est bon et beau, et, enfin, l'âme raisonnante est logée dans la tête, partie divine de l'homme, la pensée qui seule est immortelle et qui peut par la dialectique mener l'âme à la connaissance de l'Intelligible et à l'Idée du Bien. Les trois parties sont solidaires et complémentaires. Chacune doit assumer au mieux ses fonctions, selon Platon, dans un harmonieux équilibre sous le haut contrôle de la raison. Il s'agit donc d'harmoniser le tout par l'agencement des parties qui doivent être solidaires, même si elles sont subordonnées les unes aux autres. Platon, appelle également l'harmonisation de ces trois parties la Justice, notamment lorsqu'il l'applique à la Cité, sachant que les trois groupes qui composent la cité entrent en harmonisation par la modération[2320]. Il affirme, en outre, que le mal se trouve dans le désordre des parties, et que pour éviter cela, la rationalité doit dominer[2321], pour parvenir à l'unité.

Ainsi, ces trois parties de l'âme sont localisées dans le ventre (sensualité), le cœur (courage) et la tête (raison). Ces trois régions où siègent ces parties de l'âme sont évoquées par la gestuelle d'Erwin. En effet, son bras droit qui tient le plan (parchemin) de la façade de la cathédrale, est appuyé sur le ventre, et soutient l'autre bras qui est plié au niveau du cœur, et qui se lève vers la tête, avec le doigt vers la bouche, d'où émanent les paroles qui permettent la dialectique, ainsi que le *logos,* créateur de toute chose[2322]. Il semble donc bien que Grass ait voulu

---

inspirée également de la *Formule de Leibniz,* qui est dans la pensée, son *sujet*, son *objet*, et sa *forme*, ou le *moi*, le *non-moi*, et leur *rapport,* mais également de la Trinité du christianisme, le *Père* le *Fils,* le *Saint-Esprit…, cf. ibid.,* p.421-430.

[2319] Cité dans DROZ Geneviève, *Les mythes platoniciens*, Éditions du Seuil, 1992, p. 66.

[2320] Au sujet de la modération, qui se rapproche du juste milieu, Platon écrit notamment : « Parce qu'elle n'est pas comme le courage et la sagesse, qui résident chacune dans une partie particulière, procurant l'une la sagesse à la cité, l'autre le courage. La modération n'agit pas de cette manière, elle s'étend en fait totalement à travers la cité toute entière, faisant chanter le même chant à diapason, à ceux qui sont les plus faibles comme à ceux qui sont les plus forts, et aussi à ceux qui se tiennent au milieu, que tu veuilles les considérer du point de vue de leur sagesse ou du point de vue de leur force, ou encore de leur nombre, de leurs richesses ou de quoi que ce soit de ce genre. De sorte que nous affirmerions tout à fait à bon droit que cette concorde (*armonia*) est la modération, un accord naturel de l'élément meilleur et de l'élément moins bon, ayant pour objet de déterminer celui qui doit commander dans la cité et dans chaque individu en particulier. » cf. PLATON, *République* IV, 431e-432b.

[2321] Pour un résumer, voir DROZ Geneviève, *Les mythes platoniciens*, *op. cit*., p. 63-71.

[2322] Harpocrate, qui est l'équivalent grec du dieu égyptien Horus, était perçu au XIXe siècle, sous l'influence du platonisme, comme le Verbe divin (*logos*), en tant que fils d'Isis, Mère céleste

exprimer l'union de ces trois niveaux, ou facultés de l'âme dans sa figure d'*Erwin*[2323].

Pour finir, à la suite de nos propos nous pouvons encore voir en Erwin celui qui doit réconcilier l'ancienne et la nouvelle Alliance présentées sous les traits de l'Église et la Synagogue qui s'opposent (se font face) au croisillon sud du transept, à côté de l'emplacement où il se trouve.

- Erwin à l'image de Dante ? : Erwin le Dante de l'architecture

À présent, essayons d'aller encore plus loin dans notre analyse de cette figure imaginée par Grass. Nous pouvons voir, en effet, dans les traits de son visage une certaine parenté avec ceux du prestigieux poète italien, Dante Alighieri. Au-delà de la physionomie, c'est toute cette attitude de penseur, que l'on observe chez Erwin, qui s'apparente à certaines représentations de Dante. De la sorte, il semble en effet que Grass ait voulu rapprocher l'architecte Erwin, concepteur de la cathédrale de Strasbourg, du poète Dante, auteur d'une cathédrale littéraire. Remarquons à ce titre, comme l'écrit Roland Recht, que Xavier Marmier, après son passage à Strasbourg, écrit en 1841 qu'Erwin est « le Dante du Moyen Âge »[2324]. Il note également : « Pendant que Dante écrit sa *Divina Comédia,* Cimbabue peint ses têtes de Vierge, Erwin de Steinbach bâtit sa cathédrale[2325] ». Grass avait-il perçu, intuitivement, le lien entre les images de la cathédrale et la *Divine Comédie* ? Avait-il perçu le sens commun ?

---

universelle qui fait le lien entre le Ciel et la terre. Le culte d'Isis, pour les romantiques, « se trouve établi sur la promesse de s'émanciper de la condition humaine, de transcender le monde sensible et de voir révélé la part divine et immortelle de l'existence (Horus), […]. La figure d'Isis apparaît au cœur d'une pensée syncrétique, fondée sur le platonisme mais qui évoque également, par certains côtés – ainsi l'image de la Mère de Dieu – la religion chrétienne. », cf. BRIX Michel, *Platon et le platonisme…, op. cit.,* p. 51. C'est dans le même esprit que les saint-simoniens sont partis en Orient à la recherche d'Isis, perçue comme « Femme essentiel ou Vénérable Mère », cf. *ibid*.

[2323] *Erwin* peut également exprimer l'éclectisme cousinien. Il peut être en effet l'alliance du sensualisme et de l'idéalisme (du fini et de l'infinie), ou du matérialisme et de l'idéalisme ravaissonien.

[2324] RECHT Roland, *Pensée le patrimoine, 2*, éd. Hazan, Paris, 1999, 2008, p. 116, et RECHT Roland, « l'Architecture », in *La cathédrale de Strasbourg, op. cit*., p. 19.

[2325] MARMIER Xavier, *Souvenirs de voyages et traditions populaires*, Paul Masgana, Libraire, Paris, 1841, p. 145, également cité dans Régis J. SPIEGEL, *Strasbourg romantique, au siècle des peintres te des écrivains voyageurs*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2010, p. 86.

À cet effet, nous pouvons remarquer que le *Penseur* de Rodin, réalisé après celui de Grass, en 1881, représente également Dante « contemplant les Enfers et méditant sur son poème »[2326], sur sa porte des enfers[2327] (cela, avant même que cette figure ne soit isolée). Rodin à l'instar de Grass s'inspire aussi du *Laurent de Médicis* de Michel-Ange[2328] pour son *Penseur*, en plus de l'*Ugolin* (1863) de Jean-Baptiste Carpeaux[2329].

Donc, l'*Erwin* de Grass serait son penseur, mais également une sorte de Dante. Ne dit-on pas que le poème de la *Divine Comédie* de Dante est comparable à une immense cathédrale gothique ? Dans ce sens, Erwin face à sa cathédrale peut être comparé par analogie à Dante face à sa *Divine Comédie*. Cela pourrait expliquer pourquoi Grass a sensiblement changé les traits de son Erwin, par rapport à l'image traditionnellement admise. De la sorte, cette statue est encore un renforcement du romantisme de Grass, qui doit estimer que c'est la poésie d'un Maître d'œuvre qui a permis d'ériger un tel édifice. Victor Hugo n'avait-il pas proclamé : « Alors quiconque naissait poète se faisait architecte[2330] ». Grass, à l'instar de Rodin, voit peut-être en Dante un « sculpteur littéraire »[2331]. D'ailleurs, Rodin perçoit en Dante, comme Grass, non pas un rêveur, mais un créateur. En effet, au sujet de son *Penseur*, Rodin dit à un journaliste en 1904 : « Le *Penseur* a une histoire. En des jours lointains déjà, je concevais l'idée de la *Porte des enfers*. Devant cette porte, assis sur un rocher, Dante absorbé dans sa profonde méditation, concevait le plan de son poème […]. Maigre, ascétique, dans sa robe droite, mon Dante, séparé de l'ensemble, eût été sans signification. Guidé par ma première inspiration, je conçus un autre « Penseur », un homme nu, accroupi sur un roc, où ses pieds se crispent. Les poings aux dents, il songe. La pensée féconde s'élabore lentement de son cerveau. Ce n'est pas un rêveur, c'est un créateur »[2332].

[2326] *L'Enfer selon Rodin*, BLA NCHETIÈRE François (dir.), Norma éditions, 2017, p. 104.
[2327] Ajoutons également que le *Penseur* de Rodin est influencé par l'*Ugolin* de Jean-Baptiste Carpeaux, et que ce groupe sculpté est également une scène tirée de la *Divine Comédie*.
[2328] Précisons, ici, que Michel-Ange a souvent été comparé à Dante, *cf.* KLEIN Robert, *L'Esthétique de la technè*, *op. cit*., p. 86 et 110, note 103.
[2329] Pour son Ugolin qui est également une figure de l'*Enfer* de Dante, Carpeaux s'est aussi inspiré du *Laurent de Médicis* de Michel-Ange, ainsi que du fameux *Laocoon*.
[2330] HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, préface Louis Chevalier, éd. Folio Classique, 1995, p. 243. Édition originale, 1831.
[2331] JARRASSÉE Dominique, *Rodin la passion du mouvement*, éd. Terrail, Paris, 1993, p. 56.
[2332] MAYO ROOS Jeanne, *Auguste Rodin*, éd. Phaidon, Paris, 2011, p. 776-77, et *The romantics to Rodin*, (collectif), p. 360.

La première vision de Dante, imaginée par Rodin devait s'apparentée davantage aux représentations traditionnelles du poète. Le changement de représentation a visiblement subi l'influence formelle de l'*Ugolin* de Carpeaux.

Toujours est-il que Grass a représenté Erwin en penseur, de même que Rodin son Dante. Il y a donc là, chez nos deux artistes, une vision (perception), ou une inspiration assez similaire de ces deux créateurs médiévaux.

Autrement dit, il semble y avoir un lien génétique entre le *Laurent de Médicis* et le *Penseur* de Grass et son *Erwin - Dante*, ainsi qu'un lien génétique entre le même *Laurent de Médicis* et le *Penseur* de Rodin qui n'est autre que *Dante*. Ce dernier est toutefois également influencé par l'*Ugolin* de Carpeaux, lui-même inspiré du même *Médicis* en plus du fameux *Laocoon*. Quoi qu'il en soit, il semblerait qu'il y est un lien génétique ou une concordance d'idée entre l'*Erwin-Penseur-Dante* de Grass et le *Penseur-Dante* de Rodin.

Au-delà de cet aspect, nous savons que les romantiques se sont inspirés des thèmes tirés de la littérature italienne ancienne (Le *Roland furieux* de Duseigneur, par exemple, est inspiré par l'Arioste), et surtout de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri. Les romantiques se sont également emparés de la figure emblématique de Dante, et nombreux artistes l'ont représenté surtout dès les années 1830[2333]. Songeons notamment à Eugène Delacroix qui se fait connaître en 1822 avec sa *Barque de Dante*, à Hippolyte Flandrin avec son *Dante, conduit par Virgile,qui offre des consolations aux âmes des envieux*, en 1835[2334] à Ary Scheffer[2335] avec *Dante et Béatric*e, en 1846, et surtout *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile*, en 1835, transcrit en bas-relief en marbre, par Auguste Bartholdi en 1855[2336]. On y voit notamment Dante, à côté de Virgile qui a une attitude pensive, la main droite relevée et appuyée sur le menton. Nous pensons aussi à l'esquisse d'Auguste Préault (1809-1879) intitulée

[2333] CHEVILLOT Catherine, « L'Enfer et la sculpture au XIXe siècle. Mutations », in *L'Enfer selon Rodin*, BLA NCHETIÈRE François (dir.), Norma éditions, 2017, p. 22-27.
[2334] *Le Guide du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Fage éditions, Lyon, 2014, p. 206.
[2335] *The romantics to Rodin*, (collectif), p. 360.
[2336] BELOT Robert, *Bartholdi. Portrait intime du sculpteur*, I.D. l'Édition, Bernardswiller, 2016, p. 34

Dante et Virgile aux enfers[2337], et au sculpteur néogothique Henri de Triqueti (1803-1874), qui réalise notamment un bas-relief représentant *Dante aux enfers présenté par Virgile à Homère* en 1860[2338], ainsi qu'un *Dante et Virgile*, en 1861, coulé en bronze l'année suivante[2339]. Nous pouvons remarquer que la gestuelle de son *Dante* se rapproche de celle de l'*Erwin* par Grass. En effet, Dante remonte sa cape de la main gauche, à hauteur du menton, et tient de sa main droite dont il replie le bras, un parchemin. Son expression est grave et sérieuse, un peu comme celle de l'*Erwin*. Nous pouvons encore évoquer la statue de *Dante* de Paul Aubé (1837-1916), réalisée en 1865, dans une attitude pensive en croisant les bras et portant une longue toge, en pendant au *Virgile* de Léon Cugnot (1835-1894), pour l'escalier de l'hôtel Païva[2340]. Nous pensons, cependant, surtout à la statue de *Dante*, en marbre de carrare, érigée à Vérone par Ugo Zannoni (1836-1919) en 1865, dont l'attitude du penseur est également très proche de celle de l'*Erwin* par Grass.

À ce titre, remarquons que Jean-Jacques Meyfroid, dans son petit livre symbolique sur la cathédrale de Strasbourg, perçoit déjà une parenté entre la position de l'*Erwin* de Grass et du *Dante* de Vérone. Il observe également cela avec le maître d'œuvre de la maison des Corporations de Bruges. En guise de conclusion, il pose cette question : Peut-il s'agir d'une position caractéristique aux « grands initiés »[2341].

Peu après 1850, Paul Dubois (1829-1905) réalise déjà une esquisse pour Dante représenté avec une attitude de penseur[2342]. Nous pouvons encore y voir une certaine ressemblance avec l'une des représentations de Dante, par Carrier-Belleuse (1824-1887), le maître de Rodin, qui rend en 1868 une figurine

---

[2337] JARRASSÉE Dominique, *Rodin la passion du mouvement*, *op. cit*., p. 60.
[2338] *Henri de Triqueti 1803-1874, le sculpteur des princes*, collectif, éd. Hazan, 2008, p. 13 et 16.
[2339] *The romantics to Rodin*, (collectif), p. 359. Préault réalise également un grand portrait en médaillon de *Dante*, et un second de *Virgile*, présentés au Salon de 1852. Le sculpteur choisit de présenter un Dante âgé et tourmenté opposé à une figure de Virgile plus jeune et plus sereine, cf. *Auguste Préault sculpteur romantique, op. cit*., p. 181-182, 187-188.
[2340] Paul Aubé réalise une autre statue, *Dante aux enfers*, en 1879, beaucoup plus torturée et mouvementée, *cf.* LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Sculpture française au XIXe siècle*, (Collectif), Paris, 1982, p. 1.
[2341] MEYFROID Jean-Jacques, *Notre-Dame de Strasbourg, le chemin de lumière,* éditions Coprur, Strasbourg, 1998, p. 24.
[2342] CHEVILLOT Catherine, *L'Enfer selon Rodin*, *op. cit*., p. 26, fig. 4.

représentent Dante avec une posture un peu similaire, quoique rendue avec plus de souplesse, et avec la tête davantage penchée vers l'avant. Celui-ci semble en effet bien plus intériorisé que ne l'est le *Erwin* de Grass. Ce qui différencie toutefois ces deux figures de Dante, de celle d'Erwin, c'est la position de l'index, symbole du *signum harpocraticum*, qui n'y est pas présent. Il s'agit certainement davantage d'un Dante rêveur et mélancolique, plutôt qu'un garant des mystères. Cette posture d'*Erwin*, avec le bras et l'index redressé en direction du visage, que l'on retrouve sur plusieurs représentations de Dante, mais également avec le *Phidias* de Pradier, est peut-être une figure archétypique du penseur, en référence au silence saturnien, comme l'exprime Panofsky. Cette attitude d'homme plongé dans ses pensées profondes se retrouve d'ailleurs aussi dans la statue de Léonard de Vinci, réalisée par Pietro Magni[2343] en 1872, pour la *Piazza della Scala* à Milan, bien que la main avec l'index relevé se rapproche moins du visage.

Ces différentes représentations sculptées de Dante sont, en outre, probablement influencées par celle du sculpteur florentin Stefano Ricci (1765-1837), qui réalise, en 1829, les sculptures du *Cénotaphe de Dante Alighieri,* monument funéraire dans la basilique Santa Croce de Florence[2344]. Cet artiste néoclassique sculpte un Dante pensif, mélancolique, assis, le torse nu, portant sa main droite vers le visage en pliant l'autre bras sur le ventre, appuyé sur un livre fermé. À sa suite, Paolo Emilio Demi (1798-1863) réalise également une sculpture d'un *Dante Alighieri* en marbre, en 1842, située dans la cour des offices de Florence[2345]. Celui-ci, drapé à l'antique, tient un livre de la main gauche, et plie le bras droit en direction du visage, tenant un livre fermé dans la main, avec l'index relevé vers le menton.

Remarquons, d'ailleurs, que l'année 1865 était, en Italie, l' « année dantesque ». L'Italie commémorait, en effet, les 600 ans de la naissance de Dante, du 14 au 16 mai 1865. Pour cette occasion Florence organise une commémoration avec des discours politiques, des célébrations littéraires et savantes, et des jeux populaires.

[2343] PiedroMagni (1817-1877), est un sculpteur italien formé dans l'atelier de Lorenzo Bartolini. Il a exécuté beaucoup de statues d'hommes illustres, et fait quelques statues pour le Dôme de Milan, de 1855 à 1867.
[2344] LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Sculpture française au XIXe siècle*, *op. cit*., p. 1.
[2345] LAPAIRE Claude, *Renouveau médiéval et sculpture romantique. Le retour du Moyen Âge dans la sculpture européenne entre 1750 et 1900*, éd. Mare& martin, 2017, p. 84-85, fig. 27, et GHEERARDYN Claire, « Les monuments à la gloire de Dante à travers le monde, 19e – 21e siècles », in *La Revue de la BNU*, « Dante 1321-2021 », Strasbourg, 2021, p. 90.

La ville profite de cette occasion pour fêter sa proclamation comme capitale de l'Italie unifiée. Victor Hugo, qui est invité pour cette occasion par le maire de Florence, observe que c'est l'Italie toute entière qui doit être unifiée le jour anniversaire de la naissance de Dante[2346]. Ainsi, le poète italien faisait figure d'unificateur d'une nation[2347]. Il est évident que Grass, qui a fait le modèle de sa statue d'Erwin l'année précédente, était au courant de ces évènements. C'est d'ailleurs à cette occasion qu'est inaugurée la statue de Dante, sur le parvis de la basilique Santa Croce à Florence, par le sculpteur Enrico Pazzi (1818-1899)[2348]. En revanche, Grass veut figurer avec l'image de son Erwin, non pas l'union d'une nation, mais l'union des contraires et l'union universelle !

En 1861, juste avant que Grass ne commence à modeler son Erwin, est publié l'*Enfer de Dante,* richement et magnifiquement illustrée par Gustave Doré[2349]. Celui-ci expose d'ailleurs la même année trois grandes gravures en lien avec cette illustration, que Grass n'a pas pu ignorer.

Il peut être intéressant de noter, par ailleurs, que N. Gramaccini a vu dans la statue du prophète imberbe du portail central au massif occidental, traditionnellement considéré comme étant un portrait d'Erwin, et dont Michel Zehnacker estime que Grass se serait inspiré pour sa statue d'Erwin, un portrait de Virgile[2350]. Cette idée, si nous la suivions, nous inviterait également à faire un lien indirect entre Dante (à travers la figure de Virgile) et Erwin (la statue de Grass qui serait alors plutôt un Erwin-Virgile). Cette intuition, nous semble assez intéressante, mais décalée par rapport à l'idée que nous venons d'exprimer, c'est-à-dire que même si Grass ne s'est vraisemblablement pas inspiré de ce prophète (soi-disant Erwin ou Virgile), pour créer sa figure d'Erwin, il a probablement souhaité faire un lien entre Erwin (1244-1318) et Dante (1265-1321) son contemporain, entre la cathédrale de pierre et la cathédrale littéraire (la *Divine Comédie* est composée entre 1303 et 1321), en façonnant son maître d'œuvre avec une attitude et des

[2346] *Cf*. GHEERARDYN Claire, « Les monuments à la gloire de Dante… », *op. cit*., p. 90.
[2347] « Dante, le génie de l'Italie », *L'Histoire*, n° 332, juin 2008, p. 64-65.
[2348] *Ibid*., p. 65.
[2349] *Cf*. MAYO ROOS Jeanne, *Auguste Rodin*, *op. cit*., p. 69.
[2350] VAN DEN BOSSHE Benoît, *La cathédrale de Strasbourg, sculptures des portails occidentaux, op. cit.*, p. 80.

traits qui rappellent les représentations de Dante à l'époque romantique, comme nous venons de le voir.

Cependant, ne pouvons-nous pas faire également un lien entre la statue d'*Erwin* et des représentations de Virgile ? Dans ce sens, nous savons qu'au Salon de 1861, auquel Grass est présent avec deux bustes, le sculpteur Gabriel Thomas (1824-1905), présente une statue en marbre représentant Virgile, avec le même *contrapposto* que la statue d'*Erwin*, et des draperies qui se combinent un peu de la même façon, sur la partie basse. On observe également un positionnement très proche des bras qui se croisent, sauf que la main gauche de Virgile au lieu de se diriger vers le visage, avec l'index relevé, s'éloigne vers l'extérieur et tient un manuscrit : « le poète d'ailleurs et pensif, et non pas triste, et légèrement détourné d'un manuscrit qu'il tient à demi déroulé dans sa main gauche, il semble écouter, chercher peut-être[2351] ». L'attitude générale du poète latin est cependant beaucoup plus souple et nonchalante que celle de l'architecte Erwin, et la ressemblance s'arrête là. Il nous semble toutefois intéressant de retranscrire ici la très belle description, fort élogieuse, qu'en donne Théophile Gautier qui la remarque lors de sa présentation au Salon de 1861 : « le Virgile de M. G.-J. Thomas est une des meilleures figures que la statuaire moderne ait produites. C'est bien là, tel que l'imagination se le représente à l'aide de quelques vestiges incertains, la chaste poète qu'on appelait la vierge, le timide […], le trop modeste écrivain qui, par testament, livrait l'*Énéide* aux flammes. – Une mélancolie inconnue des anciens attendrit son regard, et, sur son front penché luit comme un rayon du christianisme près de naître et qu'il semble annoncer dans sa fameuse églogue […] N'est-il pas prophète ? Et, né quelques années plus tard, n'eût-il pas embrassé avec ferveur la religion nouvelle qu'il avait pressentie par une ferveur particulière de Dieu ? – Le farouche Dante, qu'il appelle son maître et son auteur, le prend pour guide dans son voyage au monde souterrain, où il erre exempt de supplice. […].

L'artiste nous montre Virgile debout dans l'attitude de la méditation ; la draperie qui se rythme autour de son corps, à plis élégants et nobles, lui laisse les bras libres. D'une main il tient un rouleau de papyrus sur lequelil semble relire

[2351] Exposition Universelle de Paris 1867. Agriculture, Industrie et Beaux-Arts, 1er avril 1867 – 3 novembre 1867, Statue de Virgile.
https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=3&pavillon_id=3655

l'hexamètre qu'il vient de tracer ; de l'autre, le stylé dont il note ses pensées. À ses pieds, un pipeau, une gerbe et une épée symbolisant les *Bucoliques*, les *Géorgiques* et l'*Énéide*, les trois genres de poèmes où il a excellé. […] Une certaine langueur qui n'altère pas la pureté des lignes, indique bien la nature valétudinaire de Virgile et la supériorité chez lui de l'homme moral sur l'homme physique. Les bras, bien que suffisamment pleins, ne sont pas ceux d'un athlète ou d'un travailleur. Les mains ont la délicatesse élégante, nerveuse et fine de mains littéraires dont tout le labeur est de fixer les paroles ailées, les vers immortels destinés à voltiger sur les lèvres des générations.

Toute la figure s'ajuste avec une rare élégance ; le bras replié sur la poitrine comme pour indiquer que l'inspiration prend sa source dans le cœur, discipline la draperie, empêche les plis de flotter au hasard, et la force à serrer le corps. Cette disposition heureuse dégage la statue et lui prête une sveltesse sans maigreur.

Une pure forme antique, animée par un sentiment moderne comme les vers d'André Chénier, tel est le Virgile de M. G. Thomas »[2352]. Si nous prenons le temps de retranscrire ici une partie de la description de cette statue de *Virgile*, c'est parce qu'il nous semble que Grass a pu vouloir allier les caractéristiques du poète perceptible dans cette statue, avec d'autres, plus mâles de Dante. Il voyait peut-être une concordance entre la figure de Virgile et celle de Dante, que l'on peut retrouver dans son Erwin.

La statue de *Virgile*, très remarquée, est également présentée à l'Exposition universelle de 1867, alors que Grass présentait l'*Amour désarmé par l'Innocence*. La critique écrit notamment à son sujet : « Une statue de Virgile, vraiment digne de cet incomparable poète, commande le goût suprême et le sentiment de toutes les décences de l'inspiration et de l'art. Il convient que le portrait de l'homme rappelle l'œuvre, et l'œuvre de Virgile est restée à travers les âges comme un de ces types de la perfection au-delà desquels on n'ose rien soupçonner ou rêver. Virgile est le Raphaël de la poésie, Raphaël est le Virgile de la peinture. Tous les deux ont compris, chacun à sa manière, mais au même degré, les harmonies de la beauté supérieure, et ils se sont appliqués à traduire, l'un par la pureté ineffable des lignes et des contours où se mêlent et se marient les gammes de tons et de couleurs ; l'autre par l'accord mystérieux des belles paroles et du rythme sonore

[2352] GAUTIER Théophile, *ABÉCÉDAIRE du Salon de 1861*, E. Dentu Éditeur, Paris, 1861, p. 399-402.

où elles se groupent en chantant, pendant qu'elles éveillent du même coup, dans l'esprit attentif, mille perspectives et mille tableaux[2353] ». Il nous semble intéressant de reproduire ici ces lignes, car des analogies peuvent se faire avec la statue d'Erwin et son rapport avec Dante.

Nous pouvons, de même, estimer que Dante est l'Erwin de la poésie, et Erwin le Dante de l'architecture. Mais Grass veut aller encore plus loin, en faisant un Erwin qui est les deux à la fois : architecte et poète ! C'est-à-dire qui allie l'imagination et l'action, ou, suivant Gaston Bachelard, l'imagination est la volonté qui donne la puissance de transformer[2354], comme doit le faire le statuaire. Un peu dans le même esprit, Kant écrit que le sentiment esthétique réside dans l'harmonie de l'entendement et de l'imagination. « Cette harmonie, écrit-il, étant indépendante, non seulement du contenu empirique de la représentation, mais aussi de toute contingence individuelle, le sentiment du beau existe donc *a priori* et fonde, en tant que tel, la validité universelle et nécessaire des jugements esthétiques[2355] ». Kant cherche en outre l'unité entre liberté et nature, raison et imagination, science et art, unité qui est le maître mot des romantiques[2356]. En effet, selon l'acceptation des romantiques, comme Schelling, suivant laquelle l'œuvre d'art est la réalisation de l'unité des contraires, comme l'unité de la raison et de l'imagination, Erwin est également l'unification du poète et du philosophe (imagination et raison)[2357]. Il a pour mission, d'un point de vue romantique, de résoudre les contradictions dans une harmonie supérieure[2358], ce que cherche finalement également à produire Grass dans sa restauration de la cathédrale et dans son œuvre de manière générale.

[2353] Exposition Universelle de Paris 1867. Agriculture, Industrie et Beaux-Arts, 1er avril 1867 – 3 novembre 1867, Statue de Virgile.
https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=3&pavillon_id=3655

[2354] Voir par exemple PUTHOMME Barbara, « La volonté comme imagination des forces », *Philosophique,* 6 | 2003, 45-60. Référence électronique : **Barbara** Puthomme, « La volonté comme imagination des forces », *Philosophique* [En ligne], 6 | 2003, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 23 octobre 2021. URL : http://journals.openedition.org/philosophique/185 ; DOI : https://doi.org/10.4000/philosophique.185

[2355] *Cf.* HUISMAN Denis, *L'esthétique*, Presses universitaire de France, Paris, 1983 (1er éd. 1954), p. 31.

[2356] ABENSOUR Alexandre, *La philosophie de l'art*, Éditions Ellipses, 2016, p. 128.

[2357] Sur cette notion, voir par exemple ABENSOUR Alexandre, *La philosophie de l'art*, Éditions Ellipses, 2016, p. 128.

[2358] *cf. ibid.,* p. 133-134.

Au demeurant, la statue d'Erwin doit être la manifestions de *l'unité dans la variété,* ici l'unité des contraires*,* comme Erwin lui-même doit produire *l'unité dans la variété*, au sens néo-platonicien, en bâtissant sa cathédrale, afin de « "produire quelque chose de ressemblant aux ouvrages de Dieu, quoi qu'en petit", par la grâce de l'harmonie universelle dans l'acte esthétique »[2359].

Le poète et l'artiste parviennent à la connaissance de la vérité par intuition, le scientifique parvient à la connaissance de la réalité par l'analyse, l'observation, l'empirisme, les mathématiques et la géométrie. Erwin unie c'est deux qualités. Schelling estime que « de même que l'art vrai n'est pas l'expression d'un moment mais la représentation de la vie infinie, l'intuition transcendantale devenue objective, ainsi l'Absolu est l'objet de l'art comme de la philosophie : mais l'art représente l'absolu dans l'idée, l'autre dans son reflet »[2360]. L'artiste est donc une sorte de philosophe, ou du moins on rejoint ici l'idée de Ravaisson qui estime que c'est la même intuition qui se manifeste chez l'artiste et le philosophe.

En revanche, c'est peut-être avec l'idée de faire ressembler Erwin à Dante, que Grass s'éloigne de la représentation traditionnelle du maître d'œuvre, copiée sur les deux statues de la fin du XV ^{e} siècle, en ne préservant que sa coiffe spécifique. Nous avons observé en effet, que cette figuration d'Erwin est plus jeune avec des traits moins marqués que ses représentations antérieures qui étaient largement inspirées des deux statues du gothique finissant à la cathédrale de Strasbourg. Peut-être Grass a-t-il voulu, de la sorte, unifier Virgile et Dante dans sa figure ultime du maître d'œuvre ? On peut, probablement trouver une idée analogue dans le fameux *Char de la mort* de Théophile Schuler, dont « le haut de la pyramide est occupé par la poésie, les beaux-arts, les sciences et le génie militaire sous les traits du général Bonaparte »[2361]. La figure de la poésie qui est au sommet de la pyramide est apparentée, suivant les auteurs, à Dante ou à Virgile[2362]. Il pourrait s'agir, en réalité, dans cette figure d'une fusion de Dante et Virgile. Ce tableau,

[2359] HUISMAN Denis, *L'esthétique*, *op. cit*., p. 24.
[2360] Cité dans *ibid*., p. 36.
[2361] HONEGGER Emmanuel, *Le Char de la mort, Jules-Théophile Schuler (1821-1878),* préface de VALLÉJO Rémy et BISCHOFF Georges, Le Verger Éditeur, 2020, p. 17.
[2362] *Ibid.,* p. 31.

peint entre 1848 et 1851, est offert au musée Unterlinden en 1862, l'année à laquelle Grass commence à modeler son Erwin pour le croisillon sud du transept.

Pour pousser encore plus loin l'analogie entre Dante et Erwin, Sabine pourrait être perçue comme la représentation de l'Eternel Féminin, la femme idéalisée par le plus pur et le plus désintéressé des amours, à l'instar de Béatrice dans la *Divine Comédie*. Ainsi, nous aurions Erwin comme équivalent de Dante et Sabine de Béatrice. Suivant cette idée, nous relevons que la Sabine de Grass regarde vers l'empyrée, comme la Béatrice d'Ary Scheffer, et la position d'Erwin avec sa main vers le menton rappelle celle du Virgile d'Ary Scheffer sur une autre représentation de la *Divine Comédie*.

Dans la *Divine Comédie*, Virgile est le symbole de la science humaine, et Béatrice celui de la science divine. Virgile est païen (quatre vertus cardinales), et Béatrice chrétienne (trois vertus théologales). Dante, guidé par la science humaine, la philosophie et la mythologie païenne, puis par la science divine et chrétienne, marque en quelque sorte la transition entre le paganisme et le christianisme. Plus que la transition, c'est peut-être la synthèse entre les deux que la figure de Dante peut représenter, comme Grass cherche à le faire avec ses restaurations de la cathédrale ; synthèse entre le bel idéal de la statuaire grecque et la spiritualité chrétienne.

Dante avec sa *Divine Comédie* et Erwin avec sa cathédrale expliquent que l'âme doit se purifier, établir une *catharsis* au Purgatoire pour pouvoir s'élever vers le Paradis. Le roi Salomon d'Erwin peut être perçu comme l'équivalent du Virgile de Dante, et la Vierge Marie correspondre à la Béatrice : sagesse terrestre pour Salomon/Virgile et sagesse divine pour Vierge Marie/Béatrice. Aux yeux des romantiques et de Grass, Erwin, comme Dante, obtient l'intuition de l'Unité de l'Univers en Dieu !

Nous savons, par ailleurs, qu'une vision ésotérique de la figure de Dante est fortement élaborée au XIX^{e} siècle. Il est alors perçu comme ayant appartenu à une société secrète, et son œuvre est considérée avoir un sens caché. Les humanistes et néoplatoniciens de la Renaissance, comme Cristoforo Landino et Marsile Ficin, y

voient déjà une réminiscence de la *Sophia* et des hiérarchies célestes que l'on trouve dans la gnose antique. Au XIX[e] siècle, Dante est vu comme un initié, auteur d'une œuvre à mystères, dans la continuité des gnostiques et de leurs successeurs comme les Templiers et d'autres sociétés secrètes. Ces thèses sont élaborées par Gabriele Rossetti (1783-1854), puis reprises en France par Eugène Aroux (1793-1859), dans une série d'études comme *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste* (1854) ou *Le Paradis de Dante, dénouement tout maçonnique de sa comédie albigeoise* (1857)[2363].

Ainsi, à l'instar de la figure d'Erwin, la franc-maçonnerie du XIX[e] siècle voit en celle de Dante une personnalité marquante de leurs sociétés secrètes. Alors qu'Erwin est considéré comme le père de la maçonnerie germanique, Dante doit former le jalon manquant entre les Templiers et les francs-maçons. Grass qui fréquente des francs-maçons, notamment à Strasbourg, a certainement connaissance de ces intuitions ésotériques maçonniques, qui peuvent, par ailleurs, aboutir à des corrélations assez évidentes entre le sens de certaines images de la cathédrale, augmenté par sa dynamique architecturale, et les chants de la *Divine Comédie*, qui présentent l'ascension vers l'Empyrée, au même titre que la cathédrale dont le point culminant est sa flèche qui pointe vers les sphères célestes.

3. *La statuaire Sabine et le prolongement du mythe d'Erwin de Steinbach*

Le mythe d'Erwin est amplifié par celui de sa fille Sabine qui aurait été une sculptrice de génie à qui on attribua, entre autre, les réalisations de l'*Ecclésia* et de la *Synagogue*, du transept sud de la cathédrale. La légende raconte que lorsqu'elle touchait la pierre, elle devenait molle et malléable comme de la terre glaise, si bien qu'elle pouvait lui donner la forme qu'elle désirait[2364].

Ainsi, le milieu du XIX[e] siècle retient les noms des architectes de la cathédrale ; Erwin, son fils Jean et Jean Hültz, et ajoute la sculptrice Sabine, fille de l'illustre

[2363] « Dante, le génie de l'Italie », *L'Histoire*, n° 332, Juin 2008, p. 54.
[2364] *Cf.* Pierre SCHMITT Pierre, *Contes de la vieille Alsace*, éd. Kogan, 1969, p. 269 et BLONDEL Jean-François, *La mystique des tailleurs de pierre*, éd. Du Rocher, 1998, p. 109.

Erwin. Dans son *Souvenirs de voyages et traditions populaires*, édité en 1841, Xavier Marmier écrit : « Erwin avait commencé le travail en 1227 ; il mourut en 1318, laissant à son fils Jean la glorieuse tâche qu'il avait entreprise. Vingt ans après, son fils mourut aussi. Mais toute la famille d'Erwin était dévouée à l'art. Le génie du père passait comme un héritage dans l'âme de ses enfants. Après lui, après Jean, ce fut sa fille Sabine qui se mit à la tête des tailleurs de pierres, des ouvriers, et continua ce plan gigantesque dont on commençait à comprendre les merveilleux détails. C'est elle qui a sculpté cette statue de la Vierge que l'on aperçoit sur le portail, avec une couronne sur la tête, un calice dans la main droite et une croix dans la main gauche. […] Après eux vint l'architecte Jean Hültz de Cologne, qui conduisit la flèche jusqu'à la couronne. Enfin, l'édifice fut terminé en 1439, c'est-à-dire quatre cent vingt-quatre ans après qu'il avait été commencé[2365] ».

Sabine est effectivement considérée comme la sculptrice de plusieurs statues du croisillon sud de la cathédrale. Lisons également Louis Schneegans à ce sujet : « Sabine, la fille d'Erwin, concourut aussi comme statuaire à orner la cathédrale, Specklin et la tradition lui attribuent les deux statues féminines qu'on voit encore au portail de la croisée méridionale et qui représentent le judaïsme vaincu par le christianisme. Les statues des douze apôtres et du roi Salomon, qui se trouvaient anciennement au même portail, et qui ont été abattues pendant la terreur, étaient aussi dues au ciseau de Sabine d'après une inscription sculptée sur un rouleau que tenait saint Jean[2366] ». Cependant, une quinzaine d'années plus tard, comme nous allons le voir, Schneegans revient sur ses propos au sujet du prétendu lien entre Sabine et Erwin.

Comme la majorité de ses contemporains, Grass pense peut-être que Sabine est réellement l'auteur des deux magnifiques statues de *l'Église* et la *Synagogue,* symbolisant la suprématie de la Foi sur la Loi[2367], et probablement aussi des deux tympans dont celui de la *Dormition de la Vierge*, qu'il affectionne tant. Cela peut expliquer la vive admiration qu'il doit éprouver pour l'artiste qui a sculpté ces

[2365] MARMIER Xavier, *Souvenirs de voyages et traditions populaires*, *op. cit*., p. 146.
[2366] SCHNEEGANS Louis, « Essai historique sur la cathédrale de Strasbourg », *op. cit.*, p. 136, septième note.
[2367] *Cf.* SCHNEEGANS Louis, « La Statuaire Sabine. », *op. cit.,* p. 255-291.

œuvres attribuées à Sabine de Steinbach. Il en est de même pour Klotz qui l'explique de la manière suivante : « Je partage pour cela, avec tous les chroniqueurs, parmi lesquels M. Sch… se révèle si noblement, la croyance à Sabine, fille d'Erwin, comme auteur des statues qui nous ont été transmises au portail méridional[2368] », ainsi que pour les nombreux artistes qui la représentèrent (Friedrich, Schuler, Schwind...).

L'idée que Sabine est la fille d'un *« Werckmeister »* semble avoir été émise pour la première fois en 1521, par l'humaniste Jérôme de Gebwiller[2369]. En 1617, Schadeus, dans sa description de la cathédrale, prétend qu'Erwin, en 1277 commence la tour avec l'aide de sa fille Sabine qui aurait été une adroite sculptrice. À la suite de ce dernier, Specklin prétend également que Sabine est la fille de Maître Erwin, ainsi que l'abbé Grandidier[2370]. Toutefois, il semblerait que ce mythe d'une femme sculptrice, qui fait complément et pendant à celui de l'architecte Erwin[2371], soit développé par Sophie von La Roche en 1783. Cette dernière va jusqu'à prétendre que Sabine se serait elle-même prise pour modèle pour sculpter *l'Église* et la *Synagogue*[2372].

Alors que de nombreux auteurs s'accordent à voir en Sabine la fille de l'architecte Erwin et à lui attribuer plusieurs statues du croisillon sud de la cathédrale, Louis Schneegans s'efforce de démontrer qu'elle ne peut être la fille de l'illustre Maître d'Œuvre. Cependant, ce dernier continue à penser que l'ensemble des statues du XIII^{e} siècle, du croisillon sud, sont des œuvres d'une statuaire qui se prénommait Sabine. Il va jusqu'à émettre l'idée qu'elle aurait était la fille d'un autre Maître d'Œuvre, antérieur à Erwin, qui se nommait Hermannus Auriga (Germain

[2368]KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880), », op.cit.,* p. 353.
[2369] WILL Robert, « La plus ancienne description monumentale de la cathédrale de Strasbourg tirée de la chronique de l'humaniste Jérôme de Gebwiller, rédigée en 1521 », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 1992, p. 81.
[2370] Sabine de Steinbach, fille de l'architecte, fit pour la décoration de ce dernier [croisillon sud du transept], plusieurs pièces de sculptures. », cf. « GRANDIDIER Philippe-André, *Essai Historique et Topographie..., op. cit.*, p. 41.
[2371] « … et comme la sculpture et fille de l'architecture, on lui a donné Ervin pour père. », cf. SCHURÉ Édouard, *Les Grandes Légendes de France, l'Âme Celtique*, Perrin et Cie, Librairie-Éditeurs, 35, quai des grands-augustins, 35, Paris, 1924, p. 42.
[2372] *Cf.* LEHNI Roger, *op. cit.*, 1998, p. 101-102 et LEHNI Roger, « Sophie von La Roche et le mythe de Sabine », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg,* 1996, p. 43-52.

Wagenmann)[2373]. Pourtant, Schneegans connait l'origine erronée de l'attribution de ces statues à une artiste nommée Sabine. Il s'agit d'une mauvaise traduction de l'inscription que l'un des douze apôtres (probablement Saint Jean)[2374] portait sur son phylactère. Il y était écrit :

« Gratis divinæ pietatis adesto Savinæ
« De petra dura, per quam sum facta figura.[2375] *»*

Même si Schneegans réfute la traduction de *petra dura* par Steinbach, il ne veut pas pour autant admettre que Sabine ait pu être une donatrice et non une statuaire[2376]. Malgré l'énergie qu'il déploie pour prouver que les statues du croisillon sud sont dues à une statuaire qui se nommait Sabine, les savants font de cette dernière la donatrice de la statue qui tient le phylactère, au grand dam d'Édouard Schuré[2377]. C'est d'ailleurs l'explication qui est encore retenue de nos jours, nonobstant la tradition mythique.

De plus, Schneegans date les statues attribuées à Sabine entre 1190 et 1202, faisant de la statuaire présumée une contemporaine d'une autre artiste alsacienne, l'abbesse Herrade de Landsberg[2378]. Idée que le frère du célèbre sculpteur colmarien, Auguste Bartholdi (1834-1904), partage[2379]. Il est fort probable que Grass abonde dans ce sens. Prenons pour témoins ses deux petites esquisses en terre cuite, conservées au musée des Arts Décoratifs de Strasbourg[2380], représentant la fameuse abbesse (fig. 81, cat. 9 et fig. 82, cat. 10) qui nous a laissé

[2373] *Cf.* SCHNEEGANS Louis, « La Statuaire Sabine. », *op. cit.,* p. 255-291. Cette idée est largement soutenue par GÉRARD Charles, *op.cit.*, p. 100-117.
[2374] Schneegans émet l'hypothèse que ce serait plutôt Saint Paul, cf. SCHNEEGANS louis, « La Statuaire Sabine. », *op. cit.,* p. 276.
[2375] « Que la grâce de la miséricorde divine assiste Savine, grâce à laquelle je fus faite statue à partir d'une roche dure », traduction reprise dans LEHNI Roger, *op. cit.*, 1996, p. 45.
[2376] *Cf.* SCHNEEGANS Louis, « La Statuaire Sabine... », *op. cit.*, p. 282.
[2377] *Cf.* SCHURÉ Édouard, *Les Grandes Légendes de France, ..., op. cit.,* p. 42-43.
[2378] *Cf.* SCHNEEGANS Louis, « La Statuaire Sabine... », *op. cit.,* p. 285.
[2379] *Cf.* BARTHOLDI Charles, in *Curiosités d'Alsace*, t I, 1861, p. 313. Remarquons que Gaston Save attribue malencontreusement les écrits sur Sabine au statuaire Frédéric-Auguste Bartholdi, et non à son frère Charles, cf. SAVE Gaston, *op. cit*., p. 55. D'ailleurs, il est fort probable que Save n'ait pas lu le texte de Ch. Bartholdi, et se soit référé uniquement à la note de Charles Gérard, ce qui pourrait expliquer sa confusion. Cf. GÉRARD Charles, *op. cit.,* p. 115.
[2380] Ces deux petites esquisses ne sont ni datées ni signées, néanmoins l'ancien recollement du musée les attribue à Grass.

son magnifique manuscrit illustré ; l'*Hortus Deliciarum*[2381]. Bien qu'aujourd'hui il soit généralement admis que les statues du croisillon sud soient commencées entre 1220 et 1225[2382], plusieurs auteurs s'accordent à penser que l'*Hortus Deliciarum* a influencé l'iconographie de cette partie de la cathédrale[2383].

Par ailleurs, les savants du XIX e siècle estiment que trois figures féminines dominent l'histoire de l'Alsace : « Odile, qui représente la Foi et la Bonté ; Herrade de Landsberg, qui représente la Science ; et Sabine, qui représente l'Art[2384] ».

Cela étant, comme nous l'avons vu plus haut, la commande d'une statue à l'effigie de Sabine est passée à Grass dès l'année 1840, au même titre que les statues d'*Erwin* et de *Werner*, à deux autres artistes strasbourgeois. Notre artiste ne remet la statue de *Sabine* qu'en 1843[2385], et elle est posée l'année suivante en face de la statue d'*Erwin* par Kirstein. Quel honneur pour lui d'avoir pu créer la statue de cette illustre statuaire qu'il ne pouvait qu'admirer !

- *Sabine* et l'alliance du gothique et de l'antique

La statue de l'« *idéal Sabine »*[2386]*,* pour reprendre l'expression de Fischbach*,* est représentée avec une coiffe sans doute à la mode au Moyen Âge. Il s'agit probablement, avec ses bas-reliefs et maquettes pour le monument à Erwin, de la manifestation la plus éloquente du style troubadour dans l'œuvre de Philippe Grass. Sa main droite, qui tient le maillet et le ciseau du sculpteur, est appuyée sur

[2381] Au sujet d'Herrade de Landsberg (Hohenbourg) et de l'*HortusDeliciarum*, voir par exemple WEY Jean-Claude (préface BEYER Victor), « Herrade de Hohenbourg », *Hortus Deliciarum le Jardin des Délices,* éd. Les Petites Vagues, p. 1-190.
[2382] À ce sujet, voir en dernier lieu : MEYER Jean-Philippe, in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2010, p. 29-50 et BENGEL Sabine, *Das Strasßbuger Münster, Seine Ostteilund die Südquerhauswerstatt*, Michael Imhof Verlag, 2011, p. 1-336.
[2383] *Cf.* MEYER Jean-Philippe et KURMANN-SCHWARZ Brigitte, *La Cathédrale de Strasbourg, Chœur et Transept : De l'Art Roman au Gothique (vers 1180-1240)*, Strasbourg, 2010, Supplément au t. XXVIII du *B.C.S*, p. 199-204.
[2384] SIEBECKER Édouard, *L'Alsace, récits historiques d'un patriote*, illustration de F. LIX, F. Polo, Librairies-Éditeurs, Paris, 1873, p. 169.
[2385] AVES, 3 OND, 144. Budget de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, Exercice 1842, chapitre 2, dépenses extraordinaires. Reconstitution en vente sur l'état, 50 – commande d'une statue de Madone.
[2386] FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 14.

son cœur alors que la main gauche tient un livre ouvert, symbole de la connaissance. Il s'agit probablement de la *Sainte Bible*, ou des écrits apocryphes chrétiens qui lui indiquent le thème à représenter, alors que les outils dans l'autre main lui servent à façonner la pierre afin de représenter le thème évoqué dans le livre. Elle semble également chercher l'inspiration formelle dans le monde des idées, vers lequel elle porte son regard. Ainsi, Sabine nous semble incarner la pensée platonicienne. Erwin, qui lui fait face, incarne, nous l'avons vu, en plus de la pensée platonicienne, la pensée aristotélicienne. Il se pose et réfléchit à l'action à mener, en incarnant l'exacte expression synthétique de l'action et la pensée. Sabine prend appui sur sa jambe gauche, alors que la droite est légèrement pliée vers l'avant. Son visage, de style antiquisant, est doux. Sa tête tournée vers l'horizon avec les yeux légèrement levés au ciel nous montre qu'elle cherche en effet son inspiration dans le monde idéal, hors des choses apparentes. Son expression s'apparente en outre à celle de la vénération, décrite par Charles Le Brun. Ce dernier, en effet, après avoir signifié que de l'estime s'engendre la vénération, écrit que, « les sourcils seront baissés en la même situation que nous venons de dire [« les sourcils paraîtront avancés sur les yeux et pressés du côté du nez »], et le visage sera aussi incliné, mais les prunelles paraîtront plus élevées sous le sourcil, la bouche sera entrouverte et les coins retirés, mais un peu plus tirés en bas que dans la précédente action. Cet abaissement des sourcils et la bouche marquent la soumission et le respect que l'âme a pour l'objet qu'elle croit au-dessus d'elle ; la prunelle élevée semble marquer l'élévation à l'objet qu'elle considère, et qu'elle connaît être digne de vénération.[2387] » (fig. 478, cat. 313).

Quoi qu'il en soit, Frédéric Piton, en parlant de la « gracieuse statue de Sabine », malgré son aspect classique, prétend, non sans raison, que l'artiste s'est inspiré des statues du transept sud pour la réaliser : « M. Grass, le sculpteur de la cathédrale, fut inspiré par celles que la fille du grand architecte doit avoir légué à la postérité il y a bientôt six siècles[2388] ». Bien que la parenté stylistique avec les statues de l'*Ecclésia* et la *Synagogue* ne soit pas évidente au premier regard, nous observons, en effet, que Grass a repris la combinaison des plis de ces deux statues sur la

[2387] LE BRUN Charles, *L'expression des passions & autres conférences. Correspondance*, présentation par PHILIPPE Julien, Editions Dédale Maisonneuve et Larose, 1994, p. 70.
[2388] PITON Frédéric, *Strasbourg Illustré …, op. cit.*, p. 343.

partie basse de sa *Sabine*, ainsi que les nombreux petits plis formés par la ceinture. Il lui fait également porter une cape posée sur les épaules, retenue par une broche au-dessus de la poitrine, comme la statue de l'*Ecclésia*. La broche de *Sabine* s'apparente également beaucoup à celle de l'*Ecclésia*. Il y a donc une concordance stylistique, ou plutôt esthétique, évidente entre la statue de Sabine et les deux statues quelle est censée avoir sculpté. Nous constatons que le style de la *Sabine* allie heureusement le gothique de cette partie de la cathédrale et le néoclassicisme. Il semblerait également, toute proportion gardée, que Grass se soit inspiré de leurs visages, surtout celui de l'*Ecclésia*, pour façonner celui de *Sabine*, avec des traits un peu plus réalistes. Quelques similitudes se retrouvent effectivement au niveau du nez, de la bouche et du menton. Seule la forme des yeux s'éloigne foncièrement de celle de la statue médiévale. Cela explique certainement la raison pour laquelle le type du visage de Sabine est si éloigné de celui qu'il impose d'ordinaire à ses figures féminines. Nous pouvons estimer, du reste, que l'apport de ses connaissances de la statuaire grecque à la statuaire gothique produit une certaine concordance avec la statuaire des années 1220 de cette partie de la cathédrale, qui est justement caractéristique du style gothique antiquisant[2389].

Néanmoins, il est peu probable que cette représentation de Sabine soit du goût de Schneegans. L'inspiration de cette statue doit être trop imprégnée du classicisme de son époque pour ce dernier, si l'on se réfère à sa très belle analyse stylistique des statues de *l'Église* et la *Synagogue*. En effet, il décrit ces deux magnifiques sculptures en mettant leurs « défauts » en avant, dans un premier temps, afin de pouvoir mieux évaluer leur idéale beauté. Pour lui, ces statues, qu'il attribue à Sabine, ont des défauts anatomiques, mais ceux-ci ne nuisent nullement à leur idéalisation qui tend vers le spirituel. Il continue en disant que leur contemplation nous élève vers l'idéal qui les a inspirées. Dans cette analyse, il regrette également que les sculptures contemporaines soient loin d'atteindre une telle perfection[2390]. Cela n'est qu'une supposition, en revanche, la *Revue d'Alsace* qui a reproduit un dessin de la statue de *Sabine* par Grass, (fig. 479), en 1845, afin d'illustrer une

[2389] Sur ce sujet, on pourra voir par exemple, TERRIER ALIFERIS Laurence, « Le style 1200 et ses sources antiques », in *Strasbourg 1200-1230, la révolution gothique,* Catalogue d'exposition, Éditions des Musées de Strasbourg, 2015, p. 118-125.

[2390] SCHNEEGANS Louis, « Les Statues du Christianisme et du Judaïsme, addition à l'article sur la statuaire Sabine et ses sculptures aux portails du transept méridional de la cathédrale de Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, 1851, p. 97-107.

légende populaire de la fille d'Erwin, en donne une description qui nous semble assez juste : « La statue reproduite par notre dessin représente Sabine au moment d'entreprendre un nouveau travail. Une de ses mains est posée sur le livre saint, source de ses inspirations ; l'autre tient l'instrument avec lequel elle doit traduire *ce que Dieu lui aura dit*. Cette œuvre remarquable, dans laquelle l'artiste nous semble avoir heureusement allié la naïveté gothique à l'expression de la statuaire moderne, est due à Grass, sculpteur de la cathédrale de Strasbourg[2391] ».

Du reste, contrairement à *Sabine*, son père *Erwin,* comme nous l'avons vu, a une expression plus grave ; fronçant légèrement les sourcils, sa pensée paraît davantage centralisée, ce qu'exprime la contraction de son visage. Bien qu'il soit aussi pris dans une profonde méditation, celle-ci est moins contemplative que celle de *Sabine*. Sa pensée est davantage tournée vers des problèmes architectoniques, régis par les lois de la nature. *Sabine*, au contraire, oriente sa vision sur le monde du vivant, sur les passions de l'âme. C'est le monde organique, celui de la vie, qu'elle doit matérialiser dans la pierre. Pour cela, elle doit puiser son imagination dans le monde des idées. Grass a, en effet, certainement voulu représenter cette statuaire qui cherche l'inspiration dans le monde des idées, vers lequel elle oriente son regard et son esprit, guidée par la connaissance que lui donne le livre sacré, mais sans oublier qu'elle doit concrétiser ses idées dans la pierre, à l'aide des outils qu'elle tient dans l'autre main. Il semble, cependant, que ce soit la vie contemplative qui domine dans cette figure, alors que dans celle d'Erwin, Grass synthétise parfaitement les deux états. Selon Camille Schneider, ces deux statues de Grass sont admirées « aujourd'hui comme les témoins d'une ancienne spiritualité ressuscitée et d'une foi éloquente.[2392] »

[2391] *Revue d'Alsace*, t. XIII, - Mai 1845, p. 171. Notons que cette louange a été reprise presque mot par mot dans « Philippe Grass sculpteur (1801-1876) », in *Revue d'Alsace,* 1884, p. 345 : « Grass a représenté Sabine au moment où elle va entreprendre une nouvelle œuvre ; de la main gauche elle tient le livre sacré, source de ses belles inspirations ; de la droite, le maillet avec lequel elle traduit sur la pierre ce que Dieu lui a dit. Dans cette œuvre l'artiste a su allier heureusement la naïveté gothique à l'expression de la statuaire moderne ».

[2392] SCHNEIDER Camille, « Philippe Grass, auteur du monument Kléber, et les vicissitudes de ce monument », in *Kléber fils d'Alsace, hommage collectif à l'occasion du 2ème centenaire*, éd. Alsatia Paris, 1953, p. 201-202. Camille Schneider, professeur de littérature, est un ami commun d'Édouard Schuré et de Rudolf Steiner. Schuré demande d'ailleurs au jeune Schneider, suite à sa rupture avec Steiner, d'œuvrer en vue de la réconciliation. En 1930, Camille Schneider publie : *Édouard Schuré seine lebensbegegnungen mit Rudolf Steiner und Richard Wagner*. Cf. JEANCLAUDE G. *Édouard Schuré, auteur des « grands initiés », op. cit.*, p. 176, 181.

En outre, la représentation de ces deux personnages mythiques attachés à la cathédrale, a fait perdurer la légende pendant encore quelque temps, résistant à l'analyse des savants. Nous pensons notamment à ce qu'écrit Édouard Schuré à leur sujet, au début du XX^{e} siècle : « Heureusement que la Légende n'écoute pas les savants. Elle a ses raisons de croire, ses documents à elle, sa logique propre […] L'âme alsacienne a rêvé la vierge laborieuse, infatigable, absorbée dans son monde de pierre en rendant son dernier soupir aux pieds des statues auxquelles elles avaient donné le meilleur de son âme et de sa vie. […] Voilà pourquoi l'ombre charmante et fière qu'un coup de ciseau a fait sortir de la pierre ne mourra point. Elle s'est promenée dans toutes les imaginations et sa statue s'élève maintenant devant le portail sud. N'essayez pas de nous persuader que la colonne des anges n'est pas de la fille d'Ervin. Bien des filles d'Alsace se sont reconnues dans Sabine qui a travaillé et qui a crû sans laisser faillir son espérance. Elle vit et vivra autant que le dôme[2393] ». Cette idée est encore renforcée par deux poèmes que Schuré consacre à Erwin et Sabine en 1884[2394]. Il contribue, de la sorte, à faire d'Erwin et sa fille Sabine, deux artistes légendaires incontournables dans la tradition alsacienne. Avant lui, Adrien Morpain a sans doute déjà contribué à enrichir le mythe, en écrivant, en 1857, *Sabina la sculptrice,* texte très romantique qu'il dédie à Sabine[2395], ainsi qu'Édouard Siebecker dans *L'Alsace, récits historiques d'un patriote*, en 1873[2396]. Cela étant, quelques années plus tard, Paul Vitry qui regrette également que le mythe se soit évanoui au profit de la critique rigoureuse de son temps, qualifie la statue de *Sabine* d'« un peu ridicule »[2397]. Roland Recht écrit, pour sa part que « ce qui est remarquable, c'est que le mythe familial des Steinbach est une création du romantisme alsacien qui s'est greffé sur le mythe erwinien de Goethe[2398] ».

[2393] SCHURÉ Édouard, Les *Grandes Légendes de France., op. cit.*, p. 37-49.
[2394] SCHURÉÉdouard, *La Légende de l'Alsace*, éd. G. Charpentier et Cie, Paris, 1884, p. 181-190. (*Cf.* Annexes, 3.).
[2395] MORPAIN Adrien, (sous le pseudo. C. des Trois-Ponts), *Sabina la sculptrice. Épisode strasbourgeois du XVe siècle*, types archéologiques, imprimerie Dannbach, Strasbourg, 1857, p. 1-36.
[2396] SIEBECKER Édouard, *L'Alsace, récits historiques d'un patriote*, *op. cit.,* p. 180-189.
[2397] VITRY Paul, « Les Sculptures de la Cathédrale au XIIIe siècle », in *La Cathédrale de Strasbourg 1439-1939,* éditions du Point, 6, rue Rapp, Colmar, 1939, p. 10-23.
[2398] RECHT Roland, *Penser le patrimoine II, op. cit*., p. 117.

Cependant, en 1842, alors que Grass vient juste de terminer sa statue de *Sabine*, posée en place, la dixième session du grand congrès scientifique se tient à Strasbourg. « Avant de se séparer, est-il écrit dans l'*Artiste*, les membres du congrès ont été invités à visiter la statue de Sabine de Steinbach, exécutée tout récemment par M. Grass, l'auteur du buste d'Ohmacht, que nous avons publié[2399].

Les savants et les artistes ont vivement félicité le statuaire alsacien de ce nouveau travail, empreint d'une inspiration sainte, comme celle qui devait animer Sabine, la pure et noble fille d'Erwin, le grand architecte.

Les chroniques et les nombreuses histoires de la cathédrale de Strasbourg disent peu de chose touchant Sabine de Steinbach. Elle succéda à son père, mort en 1319, et fit achever conjointement avec son frère Jean, les projets composés par Erwin ; elle se livrait à la sculpture, et on doit lui attribuer une partie des statues du portail du midi, d'après une inscription latine gravée sur une légende, aux mains d'un saint Jean :

[…]

La statue de M. Grass a été placée devant le portail du midi, à côté des ouvrages à jamais admirés de Sabine[2400] ».

- Projet d'enlèvement des statues de *Sabine*, *Erwin* et *Jean Hültz*

Pourtant, l'emplacement des statues d'*Erwin* et de *Sabine* est remis en question à partir de 1935[2401]. Il semblerait que ces statues sculptées dans une veine romantique ne soit plus du goût des amateurs et spécialistes de la cathédrale. Du moins, ceux-ci pensent probablement qu'elles ne sont pas assez en accord avec le style du transept sud. Pour cela, la *Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg* proposa d'enlever ces deux statues de Grass. Lors de leur Assemblée

[2399] Il s'agit de la lithographie de Prosper Saint-Germain, d'après le buste en marbre de Grass.
[2400] *L'Artiste, Beaux-Arts et Belles-Lettres*, 3e série, t. II, Paris, 1842, p. 269.
[2401] WALTER Joseph, « Chronique de la Société, 1935-1937 », in *Bulletin de la Société des Amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2e série n° 4, 1937, p. 31.

Générale de 1936, la société charge le président de faire les démarches nécessaires pour que les statues d'*Erwin* et de *Sabine* soient déplacées, ainsi que la statue de *Werner* par Friedrich, qui se dresse en face de l'horloge[2402].

Lors de l'Assemblée Générale de 1937, Joseph Walter indique à l'assemblée que le « président a adressé, après avoir eu l'assentiment de principe du Service des Monuments Historiques, une lettre au président de la fabrique de la cathédrale », dont il transmet la réponse du trésorier Keller, qui est favorable au déplacement de ces trois statues dans le cloître de la cathédrale. Cependant, il reste encore à régler la question financière de leur déplacement, et Walter ajoute : « … je crains que ni l'évêque Wernher, ni Erwin et Sabine ne se laisseront déloger de sitôt »[2403].

- État actuel de la statue de *Sabine*

Pour en revenir aux créations de Grass, trois petits modèles qu'il a réalisés sont conservés au musée des Arts Décoratifs. Deux en terre cuite, dont une n'est qu'une esquisse (fig. 480, cat. 331, et fig. 482, cat. 331), et une autre en plâtre qui sont déjà bien finies et représente la statue sous son aspect final (fig. 481,483, cat. 333). Il s'agit vraisemblablement de modèles préparatoires, parmi lesquels pourrait se trouver le *bozzetto*. À cela, nous pouvons encore ajouter une très belle statuette de *Sabine* en marbre blanc, d'une hauteur de 54 cm, avec la signature monogrammée et la date 1868, vraisemblablement réalisée d'après les modèles en plâtre. Cette statuette est conservée chez un collectionneur strasbourgeois, qui l'a achetée chez un antiquaire du quartier de la cathédrale. Sa provenance antérieure reste inconnue. Quoi qu'il en soit, elle est mentionnée dans le *Catalogue des objets d'art dépendant de la succession de M. Philippe Grass*[2404]. Dans ce catalogue se trouve également une statuette en bois de « *Sabine de Steinbach*, réduction de la statue en pierre placée à gauche du portail de l'Horloge, à la cathédrale »[2405], dont nous n'avons pas retrouvé de trace à ce jour.

[2402] *Ibid.*, p. 36.
[2403] *Ibid.*, p. 37.
[2404] *Cf. Catalogue des objets d'art …, op. cit.,* p. 6, n° 104.
[2405] *Ibid.*, p. 4, n° 61.

À la suite des petites maquettes, Grass modèle la statue à échelle réelle. Le moulage en plâtre de cette statue, qui a servi de modèle, est conservé à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame (fig. 485, cat. 316). Nous pouvons encore y voir les traces de mise au point, relative à la copie conforme du praticien.

La statue de *Sabine* de 1844 est déjà remplacée une première fois par une copie conforme en 1920[2406], car la première exécution de l'époque de Grass était déjà très dégradée (fig. 486). Cette copie conforme est à nouveau remplacée, pour les mêmes raisons, par une nouvelle copie conforme en 1988. Ces copies sont effectuées par les ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame[2407]. Nous constatons cependant que la seconde copie est façonnée en grès vosgien, alors que les deux premières sont en grès bigarré (également appelé grès à Voltzia, ou grès à meule), qui permet une bien meilleure finesse d'exécution.
La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve les deux premiers modèles, ce qui permet de les observer et de se rendre compte de la vitesse à laquelle elles se sont dégradées (fig. 487,cat. 313, 314). La première copie a notamment perdu sa tête à cause du délitement de la pierre. D'ailleurs, en 1912, Secker relève déjà la dégradation très avancée de la statue de *Sabine*, proche de la ruine, et attribue cet état à la mauvaise qualité de la pierre, dont l'usage serait lié à l'insouciance du sculpteur. Il estime, de plus, que la jeune fille manque de personnalité et son visage est dépourvu d'intelligence[2408].

Pour finir, notons que la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve encore un grand médaillon ovale, recouvert de gomme laque, où est représenté le buste de la statue de *Sabine*, vu de profil (fig. 184, cat. 317). Ce travail, de bonne qualité, n'est pas signé mais nous savons que c'est Grass qui l'a réalisé car il l'avait taillé

[2406] Les *Livres Journaliers,* conservés par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, nous indiquent que la copie a été exécutée par le sculpteur praticien Bidermann.
[2407] C'est le sculpteur praticien Dominique Singer qui s'en est chargé. La date de la copie est gravée sur le socle de la statue actuellement en place. Les *Livres Journaliers* de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame nous apprennent, en outre, que Singer passe 1720 heures de travail pour copier cette statue ; soit du 23 mars 1987, au 8 juillet 1988. En août la statue est posée, alors que la place est restée vacante depuis deux ans. De plus, un article de presse attribue la statue de *Sabine,* lors de sa pose, à Friedrich, cf. « Le retour de Sabine », *DNA, Bas-Rhin,* 5 août 1988.
[2408] *Cf.* SECKER Hans Friedrich, *Die Skulturen des Strassburger Münsters …, op. cit.,* p. 51. « *Der Stein, aus dem die Sabine gehauen wurde, ist so schlecht, daß das Bildwerk bereits jetzt beinahe dem Verfall nahe ist. Ueber die charakterlose Mädchenfigur und ihr geistloses Gesicht sind weiter keine Worte zu verlieren* ».

dans le marbre. Ce dernier figurait en effet dans son atelier à proximité des modèles en plâtres des statues de Sabine et d'Erwin, après 1870[2409].

4. *Les représentations d'Erwin et la franc-maçonnerie*

Le mythe d'Erwin est intrinsèquement lié à la franc-maçonnerie. En effet, Erwin était considéré comme étant à l'origine d'un système proche de celui de la franc-maçonnerie. Bien que cette idée se soit surtout développée au cours du XIX^{e} siècle, elle serait née au XVIII^{e}siècle. L'un des premiers, d'ailleurs, qui semble avoir présenté Maître Erwin comme le fondateur d'une loge opérative, ancêtre de la franc-maçonnerie spéculative, en 1275, sur le modèle anglais et ne prenant ses ordres que du roi et de l'empereur, n'est autre que l'abbé Grandidier,[2410] dans son *Essai Historique et Topographie sur l'Église Cathédrale de Strasbourg,* publié en 1782[2411]. Cette idée est reprise par différents auteurs, comme dans : *Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg* (1817-1819), par J.-F. Hermann[2412], dans la *Description de la Cathédrale de Strasbourg* (1817) par G. L. Schuler, ou encore par F. Piton[2413], dans son *Strasbourg Illustré*[2414](1855),

[2409] BNUS, « Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873 », dans *Recueille de pièces sur Philippe Grass*. Avant de découvrir cette notice sur l'atelier de Grass, il nous avait déjà paru évident que ce portrait en médaillon de Sabine était l'œuvre de Grass, voir par exemple COUSQUER Vincent, « Philippe Grass, statuaire Alsacien du XIXe siècle. Un artiste au service de la cathédrale pendant une quarantaine d'année - première partie », *BCS*, XXXI, 2014, p. 196, 198, fig. n° 23.

[2410] Le premier cependant qui a fait l'hypothèse d'un lien entre l'atelier de l'Œuvre Notre-Dame et la franc-maçonnerie, serait Schöpflin en 1761. Il l'exprime de la façon suivante : « *Vulgata per Europam sodalitas a lapidariorum societae* (en note : Freimauer, francs-maçons) *hac originem et formam suam cepisse novimus. Eadem ordinis in Collegia* (loges) *collegiorum in magistros, sodales et tirones divisio ; leges tesseraeque secretae...* ». *Cf.* SCHÖPFLIN. Als. Illustr., Colmar, 1761. I. 338. Cité dans PARISET François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale de Strasbourg entre 1681 et 1789 », in Cahiers *alsaciens d'histoire de l'art*, 1929, p. 201, note 2.

[2411] GRANDIDIER Philippe-André, *Essais Historique et Topographique .., op. cit.*, p. 415, 419-422, 427-428. Grandidier écrit notamment : « Votre société de franc-maçon n'est qu'une imitation d'une ancienne et utile société de vrai maçons, établie autrefois en Allemagne, et dont le chef-lieu fut Strasbourg », *ibid.*, p.419. Cela est également cité dans MARTIN SAINT-LÉON Étienne, *Le compagnonnage et la franc-maçonnerie*, Maison de Vie Éditeur, Clamecy, 2010, p. 30.

[2412] HERMANN Jean-Frédéric, *Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg,* t. II, *op. cit.*, p. 44-47, 469. Hermann mentionne l'opinion de Grandidier. Dans une note, page 469 du second volume, il met en avant l'opinion de M. Hammer, célèbre orientaliste, qui estime que la franc-maçonnerie trouverait ses origines chez les Templiers.

[2413] F. Piton était franc-maçon, affilié à la loge des Frère-Réunis, cf. BURST Éric, in *Les Frères Réunis à Strasbourg au XIX^{e} siècle, une loge maçonnique engagée*, publication des musées de la ville de Strasbourg, collectif, catalogue d'exposition 15 octobre 2011 - 5 février 2012. p. 7-28.

[2414] « Maître Erwin, maître Jean et Sabine, ses enfants, ce sont les premiers noms qui soient arrivés à nous après que l'art de bâtir fut sorti des mains des religieux, qui dirigeaient au paravent ces

Charles Gérard dans *Les Artistes de l'Alsace pendant le Moyen Âge* (1872)[2415], et A. Seyboth dans son *Strasbourg Historique et Pittoresque* (1894)[2416]. On trouve encore une allusion, sans toutefois nommer clairement la franc-maçonnerie, chez É. Siebecker, dans *L'Alsace. Récits historiques d'un patriote* (1873)[2417], et avant lui chez C. F. Schmidt et J. C. Grucker dans *Notice sur la cathédrale de Strasbourg* (1844).

Dans sa monographie, Grandidier va jusqu'à associer la cathédrale de Strasbourg au temple de Salomon. Il avance l'idée que la cathédrale devait être composée de deux tours qui auraient symbolisé les colonnes maçonniques, Jakin et Booz, tirées de l'Écriture Sainte, et continue en faisant une analogie avec le nom d'Erwin et celui de Jakin. De plus, il fait une analogie entre une légende de meurtre dans l'équipe de Maître Erwin avec celle du meurtre de Maître Hiram[2418], répondant

---

majestueuses constructions, […], Avec elle (l'architecture ogivale), paraissent des noms d'architectes profanes […]. Maître Erwin, maître Wentzla, les frères Entzinger, Jean Weckerlin, Jean de Nusdorf, qui bâtirent celles de Strasbourg, de Vienne, d'Ulm, de Mayence, de Bâle, etc. Ces maîtres formèrent école, et autour d'eux vinrent se grouper leurs élèves et l'association des architectes-tailleurs de pierre se forma, avec ses statuts, ses lois d'intérieur, dont les sages dispositions sauvegardaient réciproquement leur honneur, leur propriété intellectuelle, leurs intérêts et ceux des constructeurs, tous se prêtant fraternellement aide et secours et surveillant leur conduite religieuse et morale. C'était une franc-maçonnerie qui s'étendait partout où s'élevait des temples à Dieu. Déjà, depuis deux siècles, ces associations s'étaient formées et des statuts les régissaient, quand arriva le grand jour de l'achèvement de notre cathédrale par maître Jean Hültz de Cologne, le jour de la Saint-Jean-Baptiste 1439. […] L'atelier de Strasbourg devint le grand chapitre, et l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame le grand-maître de l'association, jusqu'à ce que cette ville, ayant passée sous la domination française, les autres ateliers furent déclarés indépendants de sa juridiction par décision impériale, et l'architecte de l'Œuvre-de-Saint-Étienne de Vienne en fut nommé grand-maître ; mais déjà alors l'art s'était transformé en métier par la cessation même des constructions grandioses qui lui avaient donné vie et à qui il devait son immense relief. », *cf.* PITON Frédéric, *Strasbourg illustré, op. cit*., vol. I, p. 343-346.

[2415] Celui-ci écrit notamment les mots suivants : « … une organisation vigoureuse de ses forces dans laquelle on rencontre tous les éléments qui font la puissance des conjurations, le lien de la solidarité, la savante hiérarchie des capacités, la défiance, le secret, le charme des rites sacrés, l'initiation, la poésie des symboles, le langage voilé et mystique, le dévouement et le devoir portés jusqu'aux abnégations suprêmes. ». *Cf.* GÉRARD Charles, *op. cit.*, p. 233-234.

[2416] « Une curieuse institution se rattache aux temps de la construction de la cathédrale, c'est celle du *Hüttengericht*, ou juridiction de la Loge principale des architectes du monument. Ceux-ci formaient une véritable confrérie avec les compagnons tailleurs de pierre et les apprentis, et avaient établi entre eux des mots de ralliement et des signes particuliers de reconnaissances. L'on a cru trouver dans cette organisation fort ancienne l'origine de la franc-maçonnerie », *cf.* SEYBOTH Adolphe, *Strasbourg Historique et Pittoresque*, t. II, *op. cit.*, p. 557.

[2417] Siebecker l'écrit en ces termes : « … la puissante corporation des Ouvriers de cathédrales, à laquelle tous ceux qui travaillaient pour les églises s'empressaient de faire affilier, et qui, fondée par Erwin de Steinbach, constituait une puissante société internationale, dont tous les membres étaient solidaires les uns des autres ». *Cf.* SIEBECKER Édouard, *L'Alsace, récits historiques d'un patriote*, *op. cit*., p. 173.

[2418] *Cf.* GRANDIDIER Philippe-André, *Essais Historique et Topographique .., op. cit.*, p. 420-421. Ceci est repris dans HERMANN Jean-Frédéric, *Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg,* t. II, *op. cit.*, p. 46-47.

ainsi, à une longue tradition mythique qui associe la mort d'un bâtisseur ou d'une autre personne, à la construction d'un édifice[2419]. La légende, associée à la cathédrale de Strasbourg, relate la dispute de deux ouvriers qui veulent avoir l'honneur de mettre le premier la main à l'ouvrage, alors que l'évêque Conrad de Lichtenberg vient tout juste de retirer la première pelletée de terre sur l'emplacement de la future tour. À l'issue de cette dispute, l'un des maîtres maçons est tué à coups de pelle par son camarade. L'évêque Conrad purifie par ses prières le lieu du crime, pendant neuf jours, avant que les travaux ne reprennent[2420].

Selon Albert Mackey (1807-1881)[2421], franc-maçon américain, le début de la construction du massif occidental de la cathédrale de Strasbourg serait l'événement fondateur de la franc-maçonnerie, en 1275. Même si la date de 1681 marque la fin de la loge de Strasbourg en tant que grande loge suprême du Saint Empire Germanique, les loges allemandes auraient encore rendu hommage à la loge de Strasbourg jusqu'en 1773[2422].

La cathédrale de Strasbourg, avec l'Œuvre Notre-Dame qui y est rattachée, offrait une belle ascendance à la franc-maçonnerie spéculative, celle-ci estimant descendre de ladite maçonnerie opérative. Cette confrérie de bâtisseurs de la cathédrale de Strasbourg dont l'Œuvre Notre-Dame est la descendante directe, permettait une filiation à la franc-maçonnerie, dont le point marquant pour la loge[2423] de Strasbourg (l'Œuvre Notre-Dame) se situe lors du rassemblement de

[2419] Nous pensons notamment à la « mort rituel » de Renaud de Montauband sur le chantier de Cologne, dans la *Chanson des Quatre fils Aymon.,* datant du XIIIe siècle. À ce sujet, voir par exemple BLONDEL Jean-François, *Des Tailleurs de pierre aux Francs-Maçons, mythe ou réalité ?* éd. Jean-Cyrille Godefroy, 2013, p. 122-129. Dans le même ordre d'idée, nous pouvons également penser à la mort des Quatre Couronnés, cf. *Ibid.*, p. 113-122.

[2420] *Le Magasin Pittoresque*, « les maçons de la cathédrale de Strasbourg », n° 34, 01/08/1846, p. 265. L'article est accompagné d'une gravure, d'après un dessin à la plume de Théophile Schuler exposé au Salon de 1845, représentant la *Construction de la cathédrale de Strasbourg,* GRANDIDIER Philippe-André, *Essai Historique et Topographie..., op. cit.*, p. 40, et SCHNEEGANS Louis, « Essai Historique.. », *op. cit*., p. 104-105.

[2421] *Encyclopedia of Freemasonry,* Vol I (1873) & Vol II (1878)

[2422] CHÂTELET-LANGE Liliane, « L'Œuvre Notre-Dame sous le signe de Mars. Architecture, distribution et décor aux XVe et XVIe siècle », *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2012, p. 70.

[2423] Au sujet de l'organisation des loges au Moyen Âge et d'un éventuel lien avec la franc-maçonnerie, voir par exemple GIMPEL Jean, *Les Bâtisseurs de Cathédrale*, éd. Seuil (revue et augmentée), 1980, p. 63-72. L'auteur traduit également le terme franc-maçon de l'anglais *freemason*. Expression qui, selon lui, désignait les tailleurs de pierre et sculpteurs qui travaillaient la pierre fine (*freestone masons*) pour réaliser des travaux délicats, telle que des statues.

Ratisbonne, en 1459[2424], qui fait de celle-ci la loge maîtresse du Saint Empire romain germanique (*haupthütte*). En effet, cette assemblée générale fixa les règlements[2425] et choisit pour grands maîtres les architectes de Strasbourg[2426]. Dans ces règlements, justement, il est fait mention de signes secrets[2427] que les membres de cette corporation à part[2428]utilisaient pour se reconnaître[2429]. Il est généralement admis que les ouvriers de la loge de Strasbourg perdirent les usages et traditions de l'ancienne confraternité, lorsque la loge perdit son autorité sur ses consœurs germaniques[2430]. Pourtant, certains historiens pensent que ces usages étaient encore bien présents de manière clandestine à la toute fin du XIX[e] siècle[2431].

[2424] D'aucuns feront remonter au 24 juin 1439 les débuts de la franc-maçonnerie, date de l'achèvement de la tour. Cf. *Description de la Cathédrale de Strasbourg*, (nouvelle édition entièrement refondue et augmentée ; ornée de six nouvelles gravures), G. L. Schuler, Treuttel et Würtz, Levrault, Strasbourg, 1817, p. 19-21. Il est d'ailleurs assez étonnant de remarquer que la franc-maçonnerie spéculative voit également le jour, à la saint Jean-Baptiste, (24 juin 1717), à Londres. Nous pouvons de même observer le fait que *Les Noces Chimiques de Christian Rosenkreutz, en l'an 1459,* publiées pour la première fois en 1616 à Strasbourg, sont censées se dérouler en 1459. Ajoutons que la franc-maçonnerie est aussi considérée comme ayant un lien avec le rosicrucianisme. Sur ce lien éventuel, voir par exemple AMBELAIN Robert, *Symbolique maçonnique des outils*, éditions maçonniques de France, Paris, 2002, p. 15-36, EDIGHOFFER Roland, *Les Rose-Croix*, éd. Que sais-je, Presse Universitaire de France, Paris, 1982, p. 80-84, et ETCHEGOIN Marie-France et LENOIR Frédéric, *La saga des Francs-maçons, l'enquête définitive*, éd. Robert Laffont, Paris, 2009, p. 199-205.

[2425] Dans les statuts de Ratisbonne sont fixés leurs devoirs et droits, leurs terminologies, leurs insignes et leurs privilèges.

[2426] Ainsi, lors du rassemblement à Ratisbonne, Josse Dotzinger, architecte de la cathédrale de Strasbourg, aurait été nommé grand maître perpétuel de la confrérie des maçons libres d'Allemagne, cf. *Le Magasin Pittoresque,* « Les maçons de la cathédrale de Strasbourg », *op. cit.*, p. 266.

[2427] Terme employé dans : *Notice sur la Cathédrale de Strasbourg*, huitième édition, Strasbourg, C. F. SCHMIDT et J. G. GRUCKER, 1867, p. 34.

[2428] Dès le XIV[e] siècle, les tailleurs de pierre de la cathédrale seront exempts de l'affiliation à la corporation des maçons. C'est à partir de ce moment qu'ils vont constituer une association autonome, nommée « Loge », « Hütte » en allemand. L'équerre, le niveau et le compas seraient devenus leurs attributs. *Cf.* FUCHS François Joseph, « Les membres de la confrérie des tailleurs de pierre de la cathédrale de Strasbourg de 1623 à 1718, in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XXI, 1994, p. 35-44. Cela était déjà précisé en 1846 dans : *Le Magasin Pittoresque,* « Les maçons de la cathédrale de Strasbourg », *op. cit.*, p. 266.

[2429] *Cf.* SCHIMPF Anselme, « Les Tailleurs de Pierre Strasbourgeois », (tirage à part extrait de l'ouvrage *Artisans et Ouvriers d'Alsace*), Librairie Istra, Strasbourg, vers 1960, p. 97-126.

[2430] « Le 13 mai 1727, la diète décide que Strasbourg cesse d'être la *Haupthütte*. L'atelier cesse définitivement d'être la loge », *cf.* PARISET François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale... », *op. cit.*, p. 200. En 1707, déjà, un arrêté impérial aurait retiré les droits du tribunal suprême de la Grande Loge (*Haupthütte*), car, étant en territoire ennemi, elle ne pouvait plus exercer sa juridiction sur les autres loges. À partir de 1727, les tailleurs de pierre de Strasbourg sont incorporés à la communauté des métiers de maçon et de tailleurs de pierre de Strasbourg. *Cf.* BERTON Hugues et IMBERT Christelle, *Les Enfants de Salomon, approches historiques et rituelles sur les compagnonnages et la franc-maçonnerie*, préface de MOLLIER Pierre et MATHONNIÈRE Jean-Michel, éd. Dervy, Paris, 2015, p. 110.

[2431] BLONDEL Jean-François, *Des Tailleurs de pierre aux Franc-Maçons,, op. cit.,* p. 136-137. Quoi qu'il en soit, nous pouvons affirmer que de nos jours le personnel de la Fondation de l'Œuvre

Pourtant, de nos jours, il est généralement admis que si la franc-maçonnerie spéculative a un lien avec la « maçonnerie » opérative, cela se situe en Grande-Bretagne, dont nous ne pouvons affirmer historiquement une filiation antérieure au XVI[e] siècle[2432]. Cela étant, la franc-maçonnerie spéculative n'apparaît réellement, dans ce pays, qu'en 1717[2433].

Il est cependant certain que la franc-maçonnerie moderne utilise des symboles des bâtisseurs de cathédrale[2434]. Néanmoins, le seul lien que nous pouvons effectivement reconnaître, ce sont des connaissances puisées aux mêmes sources. Car, force est de reconnaître que les sculpteurs et tailleurs de pierre du Moyen Âge possédaient aussi bien des connaissances théoriques que pratiques et

---

Notre-Dame a perdu et oublié tous les liens éventuels que l'Œuvre Notre-Dame aurait pu avoir avec les loges maçonniques et compagnonniques par le passé. De plus, les ateliers ont perdu tout rapport avec les traditions anciennes et les dits « codes secrets », même s'ils accueillent chaque année un nouvel aspirant compagnon du devoir lors de son du tour de France. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame a actuellement davantage l'allure d'un service municipal dirigé par des principes bureaucratiques et par un fonctionnement managérial qui a tendance à cloisonner les disciplines, en y apportant une vision réductrice et simplificatrice, en n'ayant plus aucunes connaissances des cultures des métiers des bâtisseurs de cathédrale et des restaurateurs actuels. L'architecte en chef des monuments historiques n'a pour sa part plus son mot à dire sur l'organisation des ateliers. Il n'y a donc plus de référence dite emblématique et respectable pour les dits « compagnons ». Cela, nonobstant une certaine persistance fantasmagorique, ou un désir mégalomaniaque, suivant l'idée que la « loge » de Strasbourg pourrait encore être la loge suprême du saint empire romain germanique. Ce temps, s'il a existé, est pourtant bel et bien résolu ! Et il n'aurait surtout pas intérêt à recouvrer un caractère et une organisation similaire à celle du Moyen Âge.

[2432] *Cf.* QUÉRUEL Alain, *Découvrir la franc-maçonnerie,* éd. Eyrolles, 2008, p. 17.

[2433] *Cf. Ibid.*, p. 20.

[2434] Ce que font également les compagnons. Au sujet d'un tronc commun entre la franc-maçonnerie et le compagnonnage, voir par exemple : MATHONIÈRE Jean-Michel, *Le Serpent Compatissant, iconographie et symbolique du blason des compagnons tailleurs de pierre*, éd. La Nef de Salomon, Dieulefit, 2001, p. 87-101. Ou encore GUÉNON René, *Études sur la Franc-maçonnerie et le Compagnonnage*, tome I, éd. Traditionnelles, Paris, 2000 (1ère édition en 1964), p. 1-315. Concernant un lien éventuel entre les bâtisseurs de cathédrale, les compagnons et les franc-maçon, voir par exemple BAYARD Jean-Pierre, *La tradition cachée des cathédrales, symboles, messages et connaissances secrètes*, Éditions Dangles, Paris, 2009, p. 376, qui l'exprime en ces termes : «… en dehors des organisations corporatives parfaitement acceptées existaient d'autres groupements indépendants, fort fraternels et secrets, sur lesquels les pères conciliaires n'ont eu que des renseignements fragmentaires. Ces ouvriers du bâtiment défendaient leurs intérêts qui étaient différents de ceux des corporations urbaines, [...] Ces groupes qui font intervenir un secret (secret de métier, secret initiatique comme dans les sociétés antiques), sont par la suite nommés compagnonnages, franc-maçonnerie opérative. […] ces groupes n'en formaient qu'un ; ce n'est qu'au moment de l'essor architectural, lorsque « ces ouvriers passants » sont devenus plus nombreux, que les loges – ces abris de chantier où l'on étalait les plans – ont été trop exiguës, qu'il y a eu césure. Le compagnonnage conserve ses ouvriers opératifs alors que la franc-maçonnerie opérative reçoit maîtres d'œuvre, architectes, patrons d'entreprises, sculpteurs, propriétaires de forêts, carriers, transporteurs. Deux classes sociales où la franc-maçonnerie opérative admet de plus en plus des hommes importants mais qui n'appartiennent pas au métier, que l'on « accepte » pour des raisons diverses. Les deux groupes pratiquent les mêmes rituels, les mêmes invocations, les mêmes symboles ; peu d'altérations dans le temps : malgré les modifications apportées, on retrouve dans les rituels actuels la même pensée initiatique ».

cultivaient un certain attrait pour les secrets et les mystères. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer une cathédrale et de voir toute la somme de savoir et de connaissance qui y figure. On peut observer, par ailleurs, la représentation du roi Salomon comme figure majeure, positionnée à plusieurs emplacements de la cathédrale de Strasbourg. Salomon, qui est justement perçu comme étant l'un des pères de la franc-maçonnerie spéculative et du compagnonnage[2435], était sans doute considéré au Moyen Âge comme un des pères fondateurs des bâtisseurs de cathédrale, comme « l'idéal des bâtisseurs de cathédrales »[2436], par référence à la construction du temple de Salomon[2437]. Cela pourrait-il démontrer un lien, une source commune entre ces deux derniers et les bâtisseurs de la cathédrale de Strasbourg ? C'est du moins ainsi que l'Abbé Grandidier semble l'avoir perçu : « Un nouveau temple de Salomon s'élève au milieu de nous. Ce temple, tourné à l'orient, dont les colonnes sont fondées sur la sagesse, la force et la beauté, est l'église cathédrale de Strasbourg, dont la tour forme un des chefs-d'œuvre de l'architecture gothique[2438] ». Au-delà de cet aspect, il nous apparaît, en cherchant à comprendre le sens iconographique de la cathédrale, qu'il peut y avoir une intention chez les bâtisseurs d'opérer une sorte de synthèse entres les mystères chrétiens et les mystères antiques, en se référant à des analogies existantes entre les deux. Cela pouvait en effet donner lieu à des initiations qui se rapprochent de celles de l'antiquité, et que les francs-maçons ont repris plus tard à leur compte. Cela ne signifie pas pour autant qu'il y ait une filiation transmise à travers les âges.

À cet égard, nous retrouvons encore l'idée, au début du XX^{e} siècle, selon laquelle les ouvriers de la cathédrale de Strasbourg forment une corporation particulière,

[2435] Précisons, ici, que dans les récits bibliques il n'est nullement fait mention du meurtre d'Hiram (*cf. 1 ROIS* 5 – 10 et *2 CHRONIQUES* 3, 4 – 9, 10.). Cette légende aurait été écrite pour la première fois en 1730, dans « *Masonry Dissected* » de Prichard, *cf.* https://legende-hiram.blogspot.com/2010/12/blog-post.html. Sur le mythe du temple de Salomon chez les francs-maçons, qui se réfèrent en premier lieu à la Constitution d'Anderson (1723), voir par exemple ETCHEGOIN Marie-France et LENOIR Frédéric, *La saga des Francs-maçons, l'enquête définitive*, éd. Robert Laffont, Paris, 2009, p. 153-159. Par ailleurs, la légende du meurtre d'Hiram (Adoniram), merveilleusement bien conté par Gérard de Nerval en 1851, est une référence dans la franc-maçonnerie, cf. NERVAL de Gérard, *Voyage en Orient*, préface d'André Miquel, éd. Gallimard, 1998, p. 758-760.
[2436] ETCHEGOIN Marie-France et LENOIR Frédéric, *La saga des Francs-maçons, l'enquête définitive*, *op. cit*., p. 155.
[2437] *Cf.* Cf. *1 ROIS* 5 – 10 et *2 CHRONIQUES* 3, 4 – 9, 10.
[2438] GRANDIDIER Philippe-André, *Essai Historique et Topographique..., op. cit*., p. 420.

ancêtre de la franc-maçonnerie, dont l'origine remonte au Moyen Âge, comme l'indiquent l'abbé J. Gass[2439], et François Pariset[2440]. Édouard Schuré, quant à lui, le formule en ces termes : « Que sont-ils devenus, les tailleurs de pierre, apprentis, compagnons, appareilleurs, les maîtres nombreux qui ont travaillé à la grande merveille ? Il ne nous reste que les statues de leur corporation, dont la hiérarchie et le symbolisme ont servi de cadre aux francs-maçons. [...] La légende du pays a célébré dans maître Ervin l'artiste d'inspiration téméraire et de calcul profond. En lui se personnifie ce génie maçonnique qui travaille courageusement à l'interminable grand œuvre et qui, sans en voir la fin, se fie à la justice divine »[2441]. Cette idée est également exprimée dans la publication du *Magasin Pittoresque,* du 1er août 1846 : « C'est, dit-on, dans l'association des maîtres maçons de la cathédrale de Strasbourg que les *loges maçonniques* ont pris naissance, soit que ces confréries de compagnonnage aient donné une plus grande extension à leurs statuts, soit que les *loges maçonniques* aient déguisées leur établissement primitif sous les dehors des *Hütten* de Strasbourg, en adoptant les signes, les mots et les usages de ces sociétés »[2442]. François Pariset, pour sa part, l'exprime de la façon suivante : « … l'atelier du XVIIIe siècle est défini de façon incomplète s'il est présenté seulement comme une administration dépendant de l'Œuvre Notre-Dame, et par là même, comme une institution municipale. Sans doute l'atelier est l'organisme municipal chargé de l'entretien de la cathédrale, mais il est en dehors, ou du moins, il reste longtemps en dehors de la tribu municipal des tailleurs de pierre et des maçons, et il est, longtemps encore après 1681, à la tête d'une franc-maçonnerie allemande »[2443]. Il poursuit : « Nous pourrions décrire l'organisation de l'atelier en nous basant sur les règlements de la tribu strasbourgeoise et sur ceux de la franc-maçonnerie. Après avoir été compagnon trois ou cinq années, l'ouvrier est admis sur présentation d'un chef-d'œuvre et mis en possession des mots de passe et des signes secrets, etc. Dans quelle mesure ces règlements sont ceux de l'atelier ? […] Inutile pour le moment de décrire après tant d'autres les pratiques bien connues de la franc-maçonnerie

[2439] GASS Joseph (Dr), *La Cathédrale de Strasbourg*, en dépôt chez A. Dir& Cie, librairie française, Strasbourg, (1923 ?), p. 47.
[2440] PARISET François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale de Strasbourg entre 1681 et 1789 », *op. cit*., p. 169-207.
[2441] SCHURÉ Édouard, *Les Grandes Légendes., op. cit.*, p. 40-41.
[2442] *Le Magasin Pittoresque,* « Les maçons de la cathédrale de Strasbourg », *op. cit.*, p. 266.
[2443] PARISET François, « Étude sur l'atelier de la cathédrale... », *op. cit.*, p. 169-170.

puisque nous ignorons si l'atelier de Strasbourg les a suivies en tout point ou si, après 1681, il a perpétré de vielles coutumes ou en a instauré de nouvelles. Nous savons qu'une érudite, Mme Lanzenberg, prépare un travail sur ces difficiles problèmes. Souhaitons-lui d'arriver à voir clair dans les coutumes de la tribu, de l'atelier de Strasbourg et de la franc-maçonnerie, de donner à chacun son dû et de pouvoir nous faire connaître quels sont les traits vraiment originaux de l'atelier de la cathédrale »[2444]. Plus loin, au sujet du maître d'œuvre de l'Œuvre Notre-Dame, Johann Lautenschlager, il indique : « Pourquoi le devient-il en 1696 ? [Architecte], Voilà des questions auxquelles nous répondrons en étudiant l'activité franc-maçonnique de la loge : en effet, le titre d'architecte et la marque ont, du moins encore en 1696, une importance franc-maçonnique qui dépasse le cadre du petit atelier : La dernière marque connue des architectes de l'Œuvre Notre-Dame est celle de Lautenschlager ; le titre de werkmeister sera conservé, mais perdra sa signification franc-maçonnique »[2445]. Pariset ajoute encore : « Il faut mettre en relief la figure de Michel Erlacher. Durant sa longue direction (47 ans), l'atelier se transforme ; il perd son apparence médiévale, et nous verrons plus loin que la loge, après avoir joué une dernière fois un rôle en Allemagne, ne peut plus communiquer avec les loges allemandes. La "haupthütte" meurt sous Erlacher : il aura été le dernier architecte franc-maçon ; après lui, les directeurs de l'Œuvre s'intitulent encore "architecte de l'Œuvre", ils ne sont plus les "grands maîtres de la franc-maçonnerie" »[2446]. Pourtant, au milieu du XIX^{e} siècle, Louis Schneegans refuse déjà tout lien entre la franc-maçonnerie moderne et la confrérie des tailleurs de pierres de l'Empire germanique. De plus, il n'admet pas qu'Erwin soit considéré comme un franc-maçon[2447].

Nous allons voir, en revanche, que de nombreuses personnalités en lien avec la cathédrale sont affiliées à des loges maçonniques au XIXe siècle. Grass l'était-il lui-même ? Il est difficile de l'affirmer, malgré son attrait pour la figure mythique d'Erwin de Steinbach. Par contre, il ne semble pas apparaître sur les registres des

[2444] *Ibid.*, p. 172.
[2445] *Ibid.*, p. 175.
[2446] *Ibid.*, p.178.
[2447] *Cf.* SCHNEEGANS Louis, « La Statuaire Sabine... », *op. cit.*, p. 261, et du même auteur : « L'Épitaphe d'Erwin de Steinbach, à la cathédrale de Strasbourg », *op. cit.*, p. 14-15.

loges strasbourgeoises[2448], mais cela n'exclut pas la possibilité qu'il ait appartenu à une loge parisienne, vu qu'il continue à se rendre dans cette ville chaque année. La question reste donc ouverte. Il est cependant assez significatif de constater, comme nous l'avons vu, que Grass fait un buste à l'effigie de l'abbé Grandidier en 1864[2449], lorsqu'il réalise sa statue monumentale d'*Erwin*. Étrange coïncidence, s'il en est ! « Une douce habitude, écrit le Dr Hergott le 21 juillet 1865, m'entraîne vers ces parages (l'atelier) et si j'ai le regret de trouver une porte fermée, si le sanctuaire reste clos, les couloirs du temple restent ouverts à un initié et c'est par là que je me glisse de temps en temps pour voir Erwin, le maëstro accoucheur et le célèbre historien (Grandidier). - Erwin... me semble attendre... Venez artistes créateurs, venez et faites passer sur lui votre souffle et il respirera... le grand accoucheur est ressemblant ; je prévois qu'il gagnera de moins en moins à la râpe... Quand ce sera fini, vous pourrez être parfaitement qualifié de flatteur de premier ordre... Le bloc informe d'où doit sortir l'élégant et doux abbé (Grandidier) est sur le chantier, en voyant cette masse de marbre et la jolie figure qui doit en sortir on demeure frappé d'admiration... Un dernier reflet du XVIII^{e} siècle doit resplendir sur cette aimable figure : je m'en rapporte à vous[2450]. » Autrement dit, nous pouvons considérer que si Grass n'est pas Franc-maçon lui-même, l'influence de ces derniers est très présente dans le choix de ce thème romantique. Il en est peut-être également de même pour son ancien maître Ohmacht, qui fréquente des personnalités affiliées à des loges maçonniques, mais ne semble pas pour autant y appartenir lui non plus[2451]. Il sculpte pourtant les portraits de Jean Laurent Blessig (ami de Frédéric Rodolf Saltzmann), son ami Johann Kaspar Lavater, Bernard Frédéric de Turckheim et sa femme Lilie Schönenman. Nous pouvons y ajouter les frères Oberlin, non affiliés à des loges maçonniques, dont le pasteur Jean Frédéric Oberlin, également ami avec le maçon

[2448] Nous tenons cette information d'Éric Bürst, ancien président de l'IRDERM (Institut Rhénan d'Études et de Recherches Maçonniques), décédé le 11 septembre 2016.
[2449] *Cf.* RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 730. Ce buste en marbre est donné à la ville par M. François Simonis en 1869, cf. *Société des Amis des Arts, compte rendu par le comité, en assemblée générale du 9 janvier 1869*, imprimeur de veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1870, p. 9. Nous n'avons malheureusement plus aucune trace de celui-ci, car il disparut lors de l'incendie de l'Aubette, la nuit du 11 août 1870, parmi d'autres œuvres majeures de notre artiste, cf. RISTELHUBER Paul, *Bibliographie Alsacienne -1873-*, cinquième série, (histoire contemporaine, littérature, nécrologie, variétés curieuses), Strasbourg, chez J. Noiriel, libraire, 1874, p. 94.
[2450] RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 731.
[2451] D'après les informations de Madame Mechtild Ohnmacht, qui a publié une étude sur le sculpteur. Nous tenons, par ailleurs, à la remercier pour avoir bien voulu répondre aimablement à nos questions.

et théosophe Saltzmann, a montré un grand intérêt pour les sciences spirituelles[2452]. Il aurait d'ailleurs accueilli Cagliostro à plusieurs reprises dans sa maison au Ban de la Roche[2453]. Observons toutefois que si Ohmacht n'était pas affilié à une loge maçonnique, ce n'est pas l'affiliation de ces personnalités qui l'a motivé à produire leurs portraits, mais plutôt leur importance dans la société intellectuelle à Strasbourg. Autrement dit, si Ohmacht a produit les portraits de ces francs-maçons, c'est parce que ceux-ci étaient des notables importants, et que ces personnalités étaient très souvent affiliées à des loges maçonniques.

Quoi qu'il en soit, il se trouve des Francs-maçons parmi les architectes et les sculpteurs travaillant pour ou autour de la cathédrale, au XIX^{e} siècle, c'est ce qui explique peut-être pourquoi Erwin est si souvent représenté à cette époque-là. Au demeurant, dès la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, la franc-maçonnerie est très présente à Strasbourg, notamment la franc-maçonnerie mystique. De plus, diverses personnalités de la franc-maçonnerie, hautes en couleurs, sont passées et ont séjournées à Strasbourg, qui est en ce temps-là un haut lieu de l'occultisme, de l'alchimie et de la théurgie[2454]. Parmi celles-ci, notons la présence de Louis-Claude de Saint-Martin qui fait la rencontre du franc-maçon et théosophe alsacien Frédéric-Rodolphe Saltzmann[2455], ainsi que des deux frères Jean et Bernard-Frédéric de Turckheim, avec lesquels il crée le RER (Rite Écossais Rectifié)[2456], lors du Couvent de Wilhelmsbad (1782)[2457]. Précisons que c'est F. R. Saltzmann et Mme Boecklin qui font découvrir les textes du théosophe et mystique Jacob Boehme[2458] à L. C. de Saint-Martin, qui en fait les premières traductions

[2452] Nous avons vu, en 2014, un livre du mystique Jacob Boehme (Jakob Böhme) annoté par J. F. Oberlin, en vente chez un bouquiniste de livres anciens à Mulhouse. Nous savons également qu'Oberlin était un lecteur assidu du mystique suédois Emmanuel Swedenborg. *Cf.* PETER Rodolphe, « "Et plus bas, et plus haut !", principe théologique de Jean-Frédéric Oberlin », *op. cit*., p. 37-50.
[2453] *Cf.* BERTRAND Michel, *Histoire Secrète de Strasbourg*, éd. Albin Michel, 1984, p. 253.
[2454] *Cf. Ibid*, p. 203-258.
[2455] À ne pas confondre avec son cousin et ami de Goethe et de Herder, le docteur Daniel Saltzmann, *cf.* MATTER Jacques, *Saint-Martin le Philosophe Inconnu*, éd. Collection Martiniste, Diffusion Rosicrucienne, le Tremblay, 1992, (1er édition 1862), p. 158.
[2456] Cela se fait aussi avec Jean-Baptiste Willermoz qui était installé dans la ville de Lyon. Au sujet des relations entre B. F. de Turckheim et Willermoz, voir KELLER Jules, *Bernard-Frédéric de Turckheim (1752-1831)*, éd. Hirle, Strasbourg, 2007, p. 34-37.
[2457] FAIVRE Antoine, « Une Collection Maçonnique Inédite : Le fonds Bernard-Frédéric de Turckheim » (premier article), *Revue de l'Histoire des Religions*, 1969, tome 175 n° 1, p. 47-67.
[2458] Les écrits de Jacob Boehme (1575-1624) étaient également très appréciés et étudiés par J. F. Oberlin. *Cf.* CHALMEL Loïc, *Le Pasteur Oberlin*, éd. PUF, pédagogue et pédagogie, 1999, p. 41.

françaises[2459]. Il faut noter également le passage de Joseph Balsamo[2460] (plus connu sous le pseudonyme de *Cagliostro*), qui est l'un des protégés du cardinal de Rohan[2461], lui aussi probablement franc-maçon[2462], sans oublier le passage de Goethe et de Lavater[2463]pour ne citer qu'eux. Parmi les Strasbourgeois influents, on note encore la présence de la baronne d'Oberkirch[2464], du pasteur Blessig et du professeur Koch[2465] pour la fin du XVIII[e] siècle et par la suite le baron Philippe-Frédéric de Dietrich ainsi que les deux députés J. C. Boersch et Auguste Schneegans, sans oublier L. C. Reuss, L. Edel, S. Schuster[2466], Ehrenfried Stoeber, Renouard de Bussierre[2467], et Théodore[2468] et Adolphe Ratisbonne, parmi tant d'autres[2469].

Au XVIII[e] siècle, les francs-maçons sont des lettrés et bien souvent des personnes issues de la bourgeoisie, mais au XIX[e] siècle la franc-maçonnerie se « popularise » largement. De la sorte, beaucoup d'artistes du XVIII[e] et surtout du XIX[e] siècle, qui fréquentent les intellectuels francs-maçons, le deviennent à leur tour. Parmi les sculpteurs réputés, nous comptons notamment Pajou[2470], Houdon[2471], Rude[2472], David d'Angers[2473], Théophile Bra[2474], sans oublier le

[2459] *Cf.* MATTER Jacques, *Saint-Martin le Philosophe Inconnu, op. cit*., p. 155-160.
[2460] Ce dernier eut aussi des liens très particuliers avec un célèbre artiste alsacien, lui aussi franc-maçon, le peintre P. H. de Loutherbourg. Cf. McCALMAN Iain, *Cagliostro ou le dernier alchimiste*, traduit de l'anglais par André Zavriew, éd. JC Lattès, Paris, 2003, p. 1-306.
[2461] C'est le cardinal de Rohan qui fit la commande du célèbre buste en marbre de Cagliostro au près du sculpteur F. Houdon. *Cf.* McCALMAN Iain, *op. cit.*, p. 160.
[2462] BERTRAND Michel, *op. cit.,* p. 254.
[2463] Ces deux derniers ont laissé la trace de leur passage gravée dans la pierre de la cathédrale de Strasbourg. Nous savons, par ailleurs, que Lavater rencontre Cagliostro en 1781, et qu'il est également influencé par les conceptions illuminismes de Jacob Boehme, ou encore d'Emmanuel Swedenborg, *cf.* BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts, op. cit.,* p. 62-73.
[2464] *Cf.* BERTRAND Michel, *op. cit.* p. 233 et SCHWEITZER Jérôme, « La Baronne d'Oberkirch à la cour de Marie-Antoinette (1754-1803) », *Portrait Célèbre d'Alsace 008*, éd. Vent d'Est, 2013, p. 1-63.
[2465] VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace, du Moyen Âge à nos jours, les très riches heures d'une région frontière*, éd. La Nuée bleue, Strasbourg 1993, p. 165.
[2466] *Cf. Tableau de R*** L*** Symb*** des Frères Réunis à l'Or**** de Strasbourg*, imprimerie de Ph. -Alb. Dannbach, rue du Bouclier, 1, Strasbourg, 1841. p. 6 et p. 11. L. Edel était le fameux fondeur de cloches, et S. Schuster le professeur de dessin qui fit notamment un portrait d'Erwin.
[2467] DALTROFF Jean, *Les Ratisbonne*, …, *op. cit.*, p. 63.
[2468] Grass réalise un portrait en buste de Théodore Ratisbonne (1802-1884), que nous avons récemment pu identifier dans un modèle en plâtre conservé au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.
[2469] Au sujet de l'affiliation, de ces derniers, à des loges maçonniques, voir : BURST Éric « … », in *Les Frères Réunis à Strasbourg au XIX[e] siècle,une loge maçonnique engagée*, *op. cit.,* p.7-28.
[2470] *Cf.* James DRAPER David et SCHERF Guilhem, *Pajou Sculpteur du Roi, 1730-1809*, éd. Réunions des Musées Nationaux, Paris musée du Louvre et New-York the Metropolitain Museum of Art, 1998, p. 169.
[2471] *Cf.* A. QUÉRUEL, *op. cit.*, p. 165 et KAUFMANN-KHELIFA Nathalie, *De la loge à l'atelier,*

sculpteur alsacien Bartholdi[2475]. À Strasbourg, nous dénombrons avec certitude deux sculpteurs qui ont œuvré pour la cathédrale, affiliés à une loge maçonnique ; il s'agit d'André Friedrich et Frédéric Kirstein[2476]. Néanmoins, la maçonnerie du XIX^{e} siècle était moins imprégnée de mysticisme que celle du siècle précédent. L'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Gustave Klotz, est également franc-maçon[2477], et plus tard c'est au tour de l'architecte Johann Knauth d'être affilié à une loge allemande, cette fois[2478]. Klotz, Friedrich et Kirstein appartiennent à la loge des Frère Réunis, et les deux premiers sont de fervents « Républicains rouges »[2479]. De plus, Klotz est engagé politiquement comme républicain aux côtés d'Émile Küss[2480] et il participe à la fondation du journal ultra socialiste *Le Démocrate du Rhin*[2481].

Comme nous l'avons vu plus haut, Friedrich ne réalise aucune représentation d'Erwin pour la cathédrale, mais il sculpte une statue monumentale à l'effigie de ce dernier, afin de l'installer à Steinbach même, c'est-à-dire dans la ville natale présumée du Maître d'Œuvre, dans le Pays de Bade[2482]. La Fondation de l'Œuvre

---

peintres et sculpteurs franc-maçons, éditions du Toucan, Paris, 2013, p. 36-43.

[2472] *Ibid*., et KAUFMANN-KHELIFA Nathalie, *De la loge à l'atelier, op. cit.,* p. 60-69.

[2473] SACHÉ Marc « David d'Angers et Goethe, Weimar – 1829 », extrait de *La Province d'Anjou,* n° 39, de Janvier-Février 1933, p. 25, et KAUFMANN-KHELIFA Nathalie, *De la loge à l'atelier, op. cit.,* p. 108-115.

[2474] Théophile Bra appartient à la loge de la Parfaite-Union de Drouai. *Cf*. McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),op. cit.,* p. 179, et RAMOS Julie, « Du double magnétique au trouble mimétique chez Théophile Bra », in *Mesmer et mesmérismes. Le magnétisme animal en contexte*, BELHOSTE Bruno et EDELMAN Nicole, publié avec le concours du CNRS, Onmiscience, 2015, p. 196.

[2475] *Cf*. VIDAL Pierre, *Frédéric-Auguste Bartholdi (1834-1904), par l'esprit et par la main*, éd. Les Créations du Pélican, Vilo, 2000, p. 49-51, et KAUFMANN-KHELIFA Nathalie, *De la loge à l'atelier, op. cit.*, p. 132-141. On pourra également voir RAVENNE Jacques et KUPFERMANN Laurent, *Les aventuriers de la République, Ces franc-maçon qui ont fait l'histoire*, éd. Fayard, Grafita Veneta, 2015, p. 2007-2017.

[2476] Cf. *Tableau de R*** L*** Symb*** des Frères Réunis., op. cit.,* p. 10.

[2477] BURST Éric, in *Les Frères Réunis à Strasbourg au XIX^{e} siècle, op. cit.,* p. 14.

[2478] Aujourd'hui, il existe une loge de recherches régionales qui porte le nom de J. Knauth. Elle est rattachée au cercle Villard de Honnecourt, qui fait partie de la Grande Loge Nationale Française.

[2479] Nous devons ces renseignements à M. Éric Burst, président de l'I.R.D.E.R.M.

[2480] Nous devons à Grass un beau buste en marbre d'*Emile Küss*, conservé au Musée Historique de Strasbourg, ainsi que plusieurs tirages en plâtre à deux échelles différentes.

[2481] Voir par exemple BURST Éric *et al*, in *Chroniques d'Histoire Maçonnique*, « Les Frères Réunis : La Franc-maçonnerie à Strasbourg aux XIX^{e} et XX^{e} siècles », I.D.E.R.M, 69 années 2012, p. 87-88.

[2482] La mention de l'érection de ce monument, dans le grand-duché de Bade, nous est déjà donnée dans : *Notice sur la Cathédrale de Strasbourg, op. cit.,* p. 9. De plus, il est précisé qu'Erwin de Steinbach est natif de Mayence, nullement de Steinbach. On trouve également une allusion dans DELAHACHE Georges, *La cathédrale de Strasbourg.*, *op. cit.*, p. 16, et dans GÉRARD Charles, *op. cit.*, p. 198. Par ailleurs, ce dernier prétend qu'Erwin était un architecte français qui se

Notre-Dame et le musée des Beaux-arts conservent chacun un exemplaire de la maquette en plâtre, préalable à la réalisation de cette statue (fig. 488), et le musée Historique de Strasbourg en expose un joli tirage en bronze. Sur le socle de sa statue il est inscrit : « Le fondateur de la Cathédrale de Strasbourg, né à Steinbach, mort à Strasbourg en MCCCXVIII. » La statue est située sur une colline, à côté du cimetière, surplombant la ville de Steinbach. Elle est orientée vers l'église de la ville, mais tourne sa tête vers Strasbourg afin de regarder en direction de la Cathédrale pour laquelle il a œuvré.

Cette statue monumentale de *Maître Erwin* est réalisée en 1844, par André Friedrich, après qu'il ait obtenu du maire de Steinbach et du Grand-Duché de Bade l'autorisation de construire un monument à la gloire d'Erwin. André Friedrich se serait rendu à Steinbach où il aurait acheté un terrain afin d'y ériger son monument. En 1845, la loge strasbourgeoise des Frères Réunis prend l'initiative d'organiser une fête maçonnique (à la demande du maçon Frédéric Piton), sous le vénéralat de G. Silbermann[2483], pour rendre hommage au Maître d'Œuvre de la Cathédrale de Strasbourg[2484], qu'il considère comme le premier Grand Maître de la franc-maçonnerie, « d'une manière durable et régulière ». Cette loge créée par Erwin serait devenue une loge mère primordiale, jouant un rôle majeur pour le développement de l'Art Royal dans le Saint Empire Romain Germanique, dont elle est devenue plus tard la loge maîtresse, lors du rassemblement de Ratisbonne, le 24 juin 1459. Cette fête a en réalité d'autres raisons d'être, puisque son but est de reconstruire une passerelle avec la maçonnerie germanique, tout en faisant connaître l'Art Royal[2485]. Pour ces raisons, c'est une fête maçonnique ostensible, du moins en partie, qui est organisée. C'est aussi pour cela que cette fête, qui a lieu le 31 août 1845, rassemble des députations de loges venant de différents pays, dont la France, la Suisse, l'Allemagne et la Belgique.

---

prénommait Hervé Pierrefont, germanisé en Erwin von Steinbach, *cf. ibid.*, p. 198-214. Cette idée est également mentionnée dans GOUZWILLER Charles, *Souvenirs d'Alsace, portraits, paysages : à travers le passé*, 1898, p. 394-396.

[2483] G. Silbermann qui était issu de la fameuse famille d'organistes alsaciens, était également le cousin de Jacques Matter (autre célèbre franc-maçon et théosophe), et tous deux étaient des petits-fils du franc-maçon et théosophe F. R. Saltzmann.

[2484] Cette initiative a été critiquée par Schneegans. *Cf.* SCHNEEGANS Louis, « La Statuaire Sabine... », *op. cit.*, p. 261.

[2485] *Cf.* BURST Éric, *Une fête maçonnique rhénane oubliée du XIX^e siècle : l'inauguration de la statue d'Erwin von Steinbach,* B.N.U, M.84.195, janvier 2009, p. 1-5.

De nombreuses festivités maçonniques se déroulent tout au long de la journée, entrecoupées d'intermèdes musicaux. Seules certaines cérémonies peuvent être vues de tous. Plusieurs orateurs strasbourgeois prennent d'ailleurs la parole à cette occasion, parmi lesquels figurent André Friedrich, Frédéric Piton, Jules Erckmann[2486] et Gustave Silbermann. Lors de ce rassemblement il est décidé, entre autres, de créer un journal maçonnique *Erwinia*[2487], qui est une feuille de correspondance, en plus d'être l'organe officiel du congrès maçonnique[2488].

Dans la même idée, à la fin de sa vie, Eugène Viollet-le-Duc, qui est peut-être affilié à une loge maçonnique et qui se dit être « appelé à lever le "voile d'Isis" qui dissimule la réalité des mystères aux yeux des profanes ,et qu'il est de ce fait, conduit à une mission d'enseignement[2489] », accueille dans les dernières années de sa vie « ses visiteurs revêtus tel que le fidèle Geoffroy-Dechaume le représente sur le monument qui lui a été dédié au musée de Sculpture comparée, coiffé de la toque de maître et portant la tunique d'Erwin de Steinbach, connu comme l'un des fondateurs légendaire de la franc-maçonnerie...[2490] ». En outre, Viollet-le-Duc écrit, comme nous l'indique déjà Roland Recht, au sujet de l'architecture du XIII e siècle, qu'elle était « uniquement cultivée par des laïques sortis du peuple, ayant sous eux des corporations de corps de métiers […]. Cette classe d'artistes et d'artisans, ne pouvant réclamer des droits politiques et n'espérant pas égaler la puissance de la noblesse féodale, demande au travail ses libertés ; de l'art de l'architecture, elle fait une initiation, une franc-maçonnerie […] ; cette classe moyenne sent qu'elle ne possède rien, que l'étude et la pratique des arts peuvent seules lui assurer une indépendance morale : elle se livre à cette étude avec passion ; elle rend les moyens pratiques compliqués, subtils, afin de rester la

[2486] Il s'agirait du frère aîné de l'écrivain Émile Erckmann (membre de la loge Alsace-Lorraine avec Alexandre Chatrian tel que le fut aussi le sculpteur Auguste Bartholdi). Cf. BURST Éric, *Une fête maçonnique rhénane oubliée...*, *op. cit.,* p. 3. Ajoutons, ici, que Bartholdi a réalisé le double buste d'Erckmann et Chatrian, dont nous pouvons voir un tirage en plâtre au musée Bartholdi de Colmar. Sur le fait que les écrivains et l'artiste appartenaient à la loge Alsace-Lorraine, voir également RAVENNE Jacques et KUPFERMAN Laurent, *Les aventuriers de la république, op., cit.*, p. 214, 217.
[2487] Le journal *Erwinia* sera imprimé par l'imprimerie G. Silbermann.
[2488] À ce sujet, voir *Les Frères Réunis à Strasbourg au XIX^e^*., *op. cit.*, p. 1-94.
[2489] LENIAUD Jean-Michel, « Les visions du Grand-Duc », in *Viollet-le-Duc les visions d'un architecte*, Laurence de FINANCE et Jean-Michel LENIAUD (dir.), éditions Norma, Cité de l'Architecture & du Patrimoine, Paris, 2014, p. 18.
[2490] LENIAUD Jean-Michel, « Les visions du Grand-Ducs », *op. cit*., p. 18.

maîtresse dans l'art de contraindre la noblesse séculière et cléricale à recourir aux initiés »[2491]. Il semble donc que Viollet-le-Duc devait partager cette idée, selon laquelle Erwin pouvait être à l'origine de la franc-maçonnerie. Ludovic Vitet, premier inspecteur général des monuments historiques, en 1830, à qui succède Prosper Mérimée, voit les organisations professionnelles du Moyen Âge comme étant à l'origine des « confréries maçonniques »[2492], gardiennes d'une « science à la fois traditionnelle et expérimentale »[2493] : « À défaut de l'Église spirituelle, poursuit-il, [l'art] trouvait dans la franc-maçonnerie une sorte d'Église laïque, au sein de laquelle il devait se perpétuer et se maintenir pendant trois siècles, comme un secret mystérieux et respecté »[2494]. Dans son *Études sur l'histoire de l'art*, Vitet écrit encore que « […] Jamais toutefois ce système laïque n'aurait triomphé [devant la « cohorte cléricale »], si ceux qui le soutenaient n'eussent été que des individus isolés. Aux associations monacales, dépositaires des traditions hiératiques, il fallait opposer d'autres associations organisées avec assez de force pour durer et pour devenir à leur tour gardiennes de traditions, avec assez de mystère pour ne pas éveiller dès le début de dangereuses résistances. Telles furent les confréries maçonniques. Les *fraternités* de constructeurs (*fraternitates*) dont l'existence dès le douzième siècle, dans l'Ile-de-France et dans la Picardie, ne saurait être mise en doute. Il est vrai que c'est seulement vers la fin du quatorzième siècle, et principalement au bord du Rhin, que la grande institution des francs-maçons commence à prendre un caractère historique, c'est alors qu'elle s'organise sur une vaste échelle et qu'elle cherche à donner à ses statuts une nouvelle autorité ; mais cela est une preuve qu'elle existait depuis longtemps. Les francs-maçons du quatorzième et du quinzième siècle n'avaient plus rien à inventer de nouveau, l'architecture qu'ils professaient était triomphante, incontestée, et avait produit les plus beaux chefs-d'œuvre. Si nous les apercevons alors pour la première fois de l'histoire, tandis qu'antérieurement il faut les y deviner, c'est que, leur institution se relâchant, ils commençaient à divulguer eux-

[2491] Nous avons repris le texte de la façon dont il est retranscrit dans RECHT Roland, *Revoir le Moyen Âge. La pensée gothique et son héritage*, éd. Picard, Paris, 2016, p. 281. D'après VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, t. I, Paris, 1863, p. 239-240.
[2492] RECHT Roland, *Revoir le Moyen Âge. La pensée gothique et son héritage*, éd. Picard, Paris, 2016, p. 244, 282. D'après VITET Ludovic, *Monographie de l'église de Notre-Dame de Noyon*, Collection de Documents inédits sur l'histoire de France, 3e série, Archéologie, Paris, 1845.
[2493] *Ibid.*, 281.
[2494] RECHT Roland, *Revoir le Moyen Âge., op. cit.,* p. 281. D'après VITET Ludovic, *Monographie op. cit.,* p. 305.

mêmes leur propre existence. Pourquoi dans leurs nouveaux statuts se commandent-ils si sévèrement le secret ? Parce qu'ils se surprenaient sans doute à ne plus rien garder. La formation des *loges* allemandes du quinzième siècle passe donc à tort pour la création des confréries maçonniques ; elle n'en est qu'une réorganisation, motivée probablement par des symptômes de décadence. Le propre de ces sortes d'institutions et de n'avoir jamais autant de vigueur et de discipline que dans leurs commencements ; il est donc permis de croire non-seulement que la confrérie des francs-maçons existait depuis au moins deux siècles, lors de l'établissement pour ainsi dire officiel des *loges*, mais que les jours de sa plus grande, de sa réelle puissance étaient déjà passés[2495]. »

Enfin, on se souvient également de cette remarque de Théophile Gautier, concernant le sculpteur romantique et condisciple de Grass dans l'atelier de Bosio, Jehan Duseigneur, que nous avons déjà retranscrit plus haut : « laissons à son nom de Jean cet *h du* Moyen Âge qui le rendait si heureux et lui faisait croire qu'il portait le tablier d'Ervin de Steinvach travaillant aux sculptures du munster de Strasbourg[2496] ».

Les représentations d'*Erwin*, de *Sabine* et du mythe de la famille de Steinbach ont certainement une importance capitale dans la carrière artistique de Philippe Grass, comme dans la vie culturelle strasbourgeoise. L'étude historique et stylistique de ces œuvres nous permet de faire des liens assez évidents avec son contexte artistique, historique, social et culturel, mais également avec sa vision du monde et son intention artistique. Ces œuvres sont en outre éminemment romantiques et sont probablement les seules qui soient réellement réalisées dans le style Troubadour de son temps. Notre vision systémique qui espère énoncer la signification possible de ce corpus erwinien, doit permettre de le considérer avec davantage de respect que ce que nous pouvons constater de nos jours. La statue d'*Erwin*, ainsi que les bas-reliefs de la famille de Steinbach, expriment avec finesse la volonté de Grass d'allier les polarités antagonistes. Nous pensons qu'il a

[2495] VITET Ludovic, « L'art et l'archéologie », *Études sur l'histoire de l'art*. II, Moyen Âge, chap. 9, Michèle Lévy frère, Libraires Éditeurs, deuxième édition, 1868, p. 132-133.
[2496] *Cf.* GAUTIER Théophile, *Histoire du romantisme, suivi de quarante portraits romantiques*, préface de GOETZ Adrien, éd. Gallimard, 2011, p. 81.

su en effet donner forme à une idée, exprimée par la cathédrale d'Erwin et par la *Divine Comédie* de Dante, ainsi que par son art à certain égard. Autrement dit, donner à Erwin une conformation qui correspond à l'idée qu'il a pu exprimer dans l'édification de la cathédrale, à savoir celle d'unir les polarités contraires pour parvenir à l'élévation vers le monde intelligible. Nous verrons que cette idée est en effet signifiée par l'agencement et l'iconographie des portails du massif occidental et du grand gable de la cathédrale.

Chapitre 4 : Les principes de restauration des statues de la cathédrale de 1800 à 1880

« Toutes choses naissent de la discorde [2497]*».*

Nous nous attacherons d'abord à présenter, non les travaux des prédécesseurs de notre artiste, Malade et Vallastre, mais le principe de restauration qui a guidé leurs ciseaux, et surtout les styles dont chacun d'eux ont usé pour l'édifice. Nous pourrons ainsi définir les tendances antagonistes de ces deux premiers statuaires, et déterminer, *in fine*, si elles s'accordent avec le monument qu'elles habillent. Autrement dit, si les genres respectifs de leurs statues, qui sont éloignés des formes du gothique, peuvent trouver légitimement leur place sur la cathédrale. Nous pourrons ainsi mieux dégager l'approche plus moderne de Grass, qui s'inscrit dans les nouvelles politiques de restauration des monuments historiques, consécutives à l'avènement du romantisme et à la création de la Commission des monuments historiques. Nous nous appliquerons ensuite à dépeindre toutes les restaurations de Grass pour la cathédrale, pour définir aussi exactement que possible son style pour cet édifice, sous le prisme de son principe de restauration. Puis nous établirons des comparaisons avec la restauration de la statuaire dans d'autres cathédrales, notamment avec les équipes de sculpteurs qui œuvrent auprès de Viollet-le-Duc et Jean-Baptiste Lassus. Enfin cette approche nous amènera à relever les points communs, et surtout les différences qui font l'originalité de la sculpture de Grass dans le cadre des restaurations de la cathédrale dirigées par Gustave Klotz.

[2497] HÉRACLITE, *Fragments, op. cit*., p. 227.

I. Le principe de restauration des statues de la cathédrale avant Grass (1800-1833)

2. *Malade et Vallastre : transcender la statuaire gothique*

Jean-Étienne Malade, premier statuaire à partir de 1792 a en principe pour tâche de faire des sculptures pour l'intérieur de la cathédrale ; mais en raison de la crise iconoclaste de la Révolution française, il est chargé de restaurer les dommages occasionnés et de combler les niches vidées de leurs statues en 1793, afin de rendre à la cathédrale son état primitif. Dans ce but, l'Œuvre Notre-Dame met à la disposition du sculpteur des dessins de la cathédrale datant du XVII^{e} siècle et des plans du XIV^{e} siècle, sur lesquels est représentée l'iconographie antérieure ou celle qui était projetée. Ces documents, même s'ils n'ont pas toujours été suivis scrupuleusement par les imagiers du moyen Âge, ont l'avantage de présenter le thème iconographique original. Pour autant Malade et son successeur Jean Vallastre, qui poursuit la restauration de l'édifice avec les mêmes documents, ne sont pas contraints de réaliser des statues d'inspiration gothique. Ils ont pour mission de reproduire rigoureusement le thème iconographique médiéval, mais avec la liberté d'imposer les formes de leur art. Ainsi le premier applique sur la cathédrale des sculptures de style baroque, et le second néoclassique. Cela indique bien que ces deux artistes sont guidés par un autre principe de restauration que Philippe Grass. Autrement dit, nous pouvons estimer qu'ils nient, ou plutôt transcendent le gothique, en privilégiant le respect des thèmes spirituels et religieux de la cathédrale donnés par les images. Nous pouvons donc considérer que, plus que dans la lignée des restaurateurs, ils s'inscrivent dans celle des bâtisseurs de cathédrale, puisqu'ils continuent, d'une certaine façon, à la construire en apportant des statues dans le style de leur époque, laquelle ne connaissait ni la Commission des monuments historiques ni la bataille d'Hernani. Ces travaux sont néanmoins aussi des restaurations, relevant peut-être d'un esprit de s*urvival*, non du gothique mais de la cathédrale, et s'expliquent en partie par l'existence ininterrompue de l'Œuvre Notre-Dame et de ses ateliers situés au pied de la cathédrale.

2. *La polarité des formes en harmonie avec les sculptures médiévales*

« *Les cimes du Parnasse dominent les nuages et là-haut délirent les Thyiades, possédées par Dionysos et Apollon* »
Pausanias, 10, 32, 7[2498]

« *Quant au délire divin, nous l'avons divisé en quatre sections qui relèvent de quatre dieux : l'inspiration divinatoire, nous l'avons attribuée à Apollon, à Dionysos l'inspiration initiatique, aux Muses l'inspiration poétique, la quatrième enfin à Aphrodite et à Éros …* »

Platon, *Phèdre* 265 b[2499]

Avant d'examiner les différences de style entre Jean-Étienne Malade et Jean Vallastre, et la place légitime ou non qu'occupent leurs statues dans le monument gothique relativement à l'historiographie de l'histoire de l'art ; avant de situer les statues de Grass par rapport à celles des deux artistes, examinons les appréciations données par quelques rares chercheurs et historiens de l'art, sur les statues de Malade et de Vallastre.

Georg Dehio, Hernst Meyer-Altona et Hans-Friedrich Secker percevaient déjà l'art de Malade comme baroque, par opposition à l'art classique de Vallastre. Plus tard, Hans Haug, juge qu'il « représente, au sein de ce groupe d'artistes [avec Vallastre et Grass] l'héritier des grâces déchues du XVIII[e] siècle. »[2500], alors que Hans Reinhardt, considère que le style de Malade, formé à l'art baroque, se rapproche au fil du temps d'un classicisme de plus en plus fade, suivant le goût de son époque[2501].

On trouve dans le Bulletin *de la Société de Saverne et environs* une description élogieuse de Jean-Étienne Malade par Alphonse Wollbrett, qui écrit à son propos :

[2498] Cité dans COLLI Giorgio, *La sagesse grecque, Dionysos – Apollon – Éleusis – Orphée – Musée – Hyperboréens – Énigme*, Vol. I, traduit de l'italien par Tramuta Marie-José, Éditions de l'Éclat, 1990, p. 89.
[2499] Cité dans *ibid.,* p. 81-83.
[2500] HAUG Hans, « Les monuments strasbourgeois à Kléber, », *op. cit.*, p. 408.
[2501] REINHARDT Hans, *Cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.,* p. 148.

ce « sculpteur adroit, réussissant aussi bien dans les œuvres placées à distance et dont l'effet est d'ensemble que dans les petits ouvrages précieux, [...] a été marqué par la grâce du classicisme et l'esprit de la mesure harmonieuse[2502] ». Et plus loin, « Malade, dont on connaît le talent de sculpteur et la variété des moyens et dont l'art s'est exercé sur différents matériaux …[2503]». Il semble toutefois qu'il y ait quelque difficulté à classer son genre : baroque ou néoclassique ?

Les auteurs ont aussi des divergences quant au travail des deux artistes et à sa qualité.

Ainsi Victor Beyer évoque les travaux de Malade et Vallastre en ces termes : « Alors que Malade semble se rapprocher davantage des prototypes du Moyen Âge, dans une manière vivante et souple, Vallastre ne se départit guère d'une certaine lourdeur et d'un penchant à l'abstraction. C'est ainsi que les plis des vêtements suivent à de nombreux endroits un parcours forcé, sans nécessité organique, en une schématisation peu convaincante et maladroite »[2504]. Il reconnaît cependant : « Bien que ces formes parlent un autre langage que celui de la statuaire primitive, il est juste de reconnaître le souci qu'ont eu ces deux sculpteurs de rétablir dans une large mesure l'iconographie originale. Et si les archéologues n'y trouvent plus leur compte, du moins dans les voussures demeurent-elles dans l'esprit de la cathédrale »[2505]. Plus tard cependant, dans un autre ouvrage, Victor Beyer après avoir évoqué le talent d'Ohmacht note à leur sujet : « d'un moindre talent furent les sculpteurs attachés à la restauration des ensembles de la cathédrale, que la Révolution avait grièvement mutilés ». Il ajoute que Grass se révéla d'un art plus puissant[2506].

Dans la première moitié du XIX e siècle, Louis Schneegans critique le travail de Malade et de Vallastre au moment de l'embauche de Grass, et espère que ce dernier saura mieux faire, en se rapprochant davantage du style des statues gothiques de la cathédrale : « Aussi, dit-il, l'administration municipale a-t-elle senti que telle était sa vocation. Depuis le commencement du siècle elle s'occupe

[2502] WOLLBRETT Alphonse, « Dans l'église Saint-Pierre et Saint-Paul. Souvenirs d'Ancien régime », *Bulletin de la Société de Saverne et environs*, février 1959, p. 19.
[2503] *Ibid*., p. 20.
[2504] BEYER Victor, « Les voussures du portail central de la cathédrale de Strasbourg », *BSACS*, 1951, p. 40
[2505] *Ibid.*
[2506] BEYER Victor, *2000 ans d'art en Alsace*, éd. Oberlin, 1999, p. 173.

avec ardeur de la restauration de ce superbe monument. Déjà un grand nombre de statues ont été refaites. Seulement il est à déplorer que l'exécution en ait été confiée à des artistes [Malade et Vallastre] peu familiarisés avec l'art du Moyen Age et incapables d'en saisir le sens et l'esprit. Leurs statues modernes sont toutes en désaccord avec les statues anciennes et avec le monument lui-même qu'elles doivent décorer. Car il ne faut jamais oublier que dans les églises gothiques, les statues font corps avec l'édifice, qu'elles en forment une partie essentielle et intégrante. La même idée qui faisait élever jusqu'au ciel les tours des cathédrales donnait aussi la forme à ces innombrables statues maigres et contournées, à la tête expressive qui en peuplent les niches. Pour l'art d'alors la figure humaine n'était que le symbole de la spiritualité, une expression du principe ascétique qu'on rencontre partout dans ces temps, une allégorie qui indiquait le divin sans être l'homme dans la forme de la beauté. Toutefois un grand nombre de statues restent encore à faire ; et aujourd'hui qu'un artiste distingué est nommé aux fonctions de statuaire de la cathédrale [Philippe Grass], nous pouvons espérer que les figures qui sortiront de son ciseau, se rapprocheront davantage du type antique et ne laisseront plus rien à désirer »[2507]. Il apparaît donc qu'un changement de paradigme se fait jour au moment ou Grass prend ses fonctions, suivi de Klotz, et que les exigences en matière de restauration de la cathédrale se modifient avec l'arrivée de la Commission des monuments historiques en France. La restauration des statues de Grass se différencie nettement de celle de Malade et Vallastre, au sens où il s'inspirer de la statuaire gothique.

Toujours est-il qu'en cette fin du XVIII^{e} siècle, lorsque Jean-Étienne Malade commence à travailler pour la cathédrale, le style néo-classique domine l'art statuaire en France. Pourtant les sculptures de l'artiste, qui a certainement fait ses débuts dans l'Allemagne rococo, s'inscrivent pleinement dans la *catégorie esthétique* qu'est le baroque. Il ne s'agit cependant pas d'un baroque qui marquerait la fin de l'art néo-classique, si l'on considère, comme Nietzsche, que « le style baroque naît chaque fois que dépérit un grand art. Lorsque, dans l'art d'expression classique, les exigences sont devenues trop grandes, il se présente

[2507] SCHNEEGANS Louis, *Essai historique sur la cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.*, p. 39.

comme un phénomène naturel… »[2508]. Au contraire, il nous semble que le style de Malade marque la fin du baroque.

Il s'agit de deux catégories qui cohabitent dans l'architecture en Alsace, ainsi que dans la statuaire, notamment avec Malade et Ohmacht. Le baroque de Malade est quelque peu adouci par le néoclassicisme ambiant qui va définitivement supplanter les réminiscences du baroque. Nous avons donc plutôt l'impression d'être dans une période d'oscillation et de voisinage entre ces deux pôles opposés, avant qu'une rupture totale, suivant un schéma cyclique, n'aboutisse à un recommencement. Dans ce cas, il nous apparaît que c'est le romantisme (de nature dionysiaque) qui met fin au néoclassicisme (apollinien) qui a supplanté l'art Baroque. Cependant, même si nous devons constater un retour vers une forme plus apollinienne embryonnaire (moins sensible, avec des formes plus inorganiques) de l'art après le romantisme, ce dernier nous semble unir les deux polarités, plutôt que de tomber dans un extrême opposé. C'est-à-dire qu'il apporte une part de dionysiaque dans l'apollinien que le précède.

L'art de Malade est en effet grandiloquent. Sa sculpture, maniérée, est formée par de nombreux mouvements avec des saillies proéminentes. L'artiste prend soin de manière presque systématique d'animer ses statues en les composant avec un *contrapposto,* et en ajoutant du mouvement dans les vêtements et dans les chevelures de ses personnages. De même, les draperies sont assez fluides et saillantes, et souvent produites avec de l'ampleur et une impulsion dynamique fuyant d'une direction à l'autre. Au niveau des visages, même si l'on retrouve des traits stéréotypés, des expressions marquées par de légères crispations peuvent se démarquer d'une statue à l'autre. Néanmoins les paupières supérieures sont toujours plus proéminentes que les paupières inférieures. Malade prend soin également de changer les postures de chacune de ses statues, malgré la parenté typologique, en y apportant les attributs classiques et nécessaire pour les identifier. Son travail, bien que loin du gothique, a le mérite d'être vivant, peut-être un peu trop énergique, ce qui l'empêche de dégager la roideur spirituelle des statues médiévales de la cathédrale des XIII^{e} et XIV^{e} siècles. Son style plutôt

[2508] *Cf.* CABANNE Pierre, *L'art classique et le baroque*, éd. Larousse, 2013 (1er édition 1988), p. 6.

répétitif permet à qui sait observer d'identifier sans trop de difficulté chacune de ses statues sur la cathédrale.
Il en va de même d'ailleurs pour celles de son successeur Jean Vallastre. Les statues de ce dernier sont peut-être encore plus stéréotypées que celles de Malade. Mais son style est tout à fait différent. Empreintes d'un certain néoclassicisme, ses statues sont hiératiques, avec des draperies qui retombent le long du corps. Les formes et anatomies de ses personnages sont très adoucies. Vallastre semble aussi plus imprégné de religion chrétienne. Il ne paraît pas en effet avoir travaillé sur des œuvres mythologiques ou historiques, traitant exclusivement des sujets bibliques et religieux.

Ainsi, alors que les statues de Malade sont caractérisées par leur agitation mouvementée et leurs formes mobiles, au contraire, celles de Vallastre le sont par leur douceur statique. Nous pouvons donc qualifier le genre du premier de baroque, avec sa grandiloquence, son mouvement et ses passions, et celui du second de classique, par son aspect pesant et immobile avec une certaine absence de vie, et la prévalence du général sur l'individuel. Pour autant, l'art de ces deux artistes ne relève pas de formes radicales du classicisme ou du baroque, et les statues de Malade sont rendues dans un style que nous qualifierions volontiers de baroque néoclassicisant.

Jean-Étienne Malade a également pour habitude de creuser le contour des pupilles des yeux de ses statues, afin de leur donner un regard. Les marques des outils restent toujours assez visibles, et, de manière récurrente, la partie arrière de ses personnages est beaucoup moins fignolée que la partie visible. Il a également tendance à évider l'arrière de ses statues, afin de les rendre plus légères et probablement d'en faciliter le bardage et la pose sur l'édifice. Nous observons du reste que c'est la recherche du mouvement et du sentiment qui guide son ciseau, plutôt qu'une copie fidèle de la nature. Il privilégie la courbe et les formes contournées, la surcharge des mouvements et l'effet, débordant certaines fois du cadre qui doit recevoir ses statues[2509].

[2509] Nous pensons notamment aux représentations de saint Pierre et saint Laurent du croisillon sud du transept, pour lesquels il a dû marteler des parties du vêtement à l'arrière, afin qu'elles puisent s'intégrer dans leurs niches respectives. Nous avons pu observer le même phénomène pour les

Son art maniéré s'éloigne de la raison classique, de la forme apollinienne, pour s'inscrire pleinement dans ce que nous pouvons appeler l'exubérance dionysiaque[2510]. C'est le débordement, la profusion et la démonstration qui se manifestent pleinement. Pour donner du relief à sa statuaire, et la rendre bien visible, il cherche à donner beaucoup d'ombre et de lumière en accentuant les formes et les volumes. De même, pour suggérer le sentiment de mouvement, il renforce les courbes, tortille et contourne les formes, les exagère et les assouplit en les faisant tournoyer par moments. Il ne doit subsister aucune raideur et aucune stabilité qui aillent contre cette agitation perpétuelle. Les formes doivent être extériorisées et certaines fois exacerbées pour donner des sensations fortes au spectateur, provoquer un effet sur son âme. Ainsi, les mises en scène de l'art baroque de Malade participent pleinement des mises en scène plus ou moins initiatiques, produites par différents courants mystiques et mystificateurs (magnétisme, spiritisme et autres pratiques courantes dans les loges maçonniques) du XVIII^{e} siècle[2511]. L'excès, l'abus et l'ivresse des sens doivent permettre de s'unifier. C'est à travers les parties qu'est recherché le Tout.

L'opposé se trouve dans l'art classique, art de la raison, de la rigueur et de la douceur, art de la ligne droite, de la vie calme et du repos, de l'idéalisation qui dépasse une nature encore imparfaite ; art intérieur qui invite à se recentrer, à s'unifier en soi. C'est ce courant artistique, ou plutôt cette *catégorie esthétique* que Vallastre privilégie, c'est cet état de l'âme qui l'anime.

L'art dionysiaque de Malade excessif et spectaculaire, refuse l'équilibre, la régularité et la raison. On voit dans sa statuaire qu'il ne se donne pas pour but l'imitation de la réalité naturelle (de la nature telle que se présente au regard), mais cherche plutôt à susciter une émotion. En cela il s'éloigne de la statuaire du gothique finissant, inscrite dans la même *catégorie esthétique*, qui cherche à produire de plus en plus de réalisme dans ses visages[2512].

---

deux statues d'évêque baroques, qui étaient situées antérieurement au portail central de la façade de la cathédrale, ainsi que pour les sculptures du gothique tardif du portail Saint-Laurent.

[2510] Nous faisons bien évidemment référence ici, à la dualité des *catégories esthétiques* développée par Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie*, publiée en 1872.

[2511] Pour une synthèse sur ce sujet, voir par exemple RECHT Roland, « La grande lumière du monde se diffracte en mille couleurs… Sciences, croyance et peinture dans l'Allemagne romantique », in *l'Europe des Esprit*, *ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, Musées de la ville de Strasbourg, 2011, p. 101-121.

[2512] Sur ce sujet, on pourra se référer à RECHT Roland, *Nicolas de Leyde et la sculpture à*

Nous observons, en effet, que les statues de Malade (à l'instar de celles de Vallastre) ne sont pas individualisées, ce qui l'éloigne de la sculpture « baroque » de la fin du Moyen Âge tendant à représenter le caractère psychologique de ses personnages. Il ne travaille pas d'ailleurs d'après des modèles vivants (non plus que Vallastre), préférant se référer à un type idéal antique, ce qui rend ses statues plutôt stéréotypées. Il connaît bien l'anatomie, sans doute apprise durant sa formation, mais n'hésite pas à exagérer les formes et les proportions pour donner l'intention souhaitée à sa statue. Nous pouvons certainement considérer son art relevant du baroque finissant, sachant qu'en cette fin du XVIII[e] siècle « le goût avait déjà évolué vers le classicisme, certes également théâtral, mais d'une expression plus dépouillée, prenant ses distances d'avec le naturalisme redondant du baroque[2513] ». En d'autres termes, l'excès et le débordement du baroque s'orientent vers la rigueur et la raison du classique renaissant, sans passer par la rupture typique d'un retour cyclique.

Finalement, la présence de ces deux *catégories esthétiques*[2514], qui correspondent aux « deux seuls pulsions artistiques qui soient, l'apollinienne et la dionysiaque[2515] », dans la statuaire médiévale de la cathédrale, participent certainement à une forme d'unification. Cette unification apparaît par un hasard providentiel, pourrait-on dire. Nous retrouvons ainsi une idée éminemment chrétienne, mais déjà présente chez des philosophes de la Grèce antique[2516]. Ce sont les deux mouvements de l'âme, vers l'Un et vers la multiplicité du monde sensible, qui s'expriment dans la forme de l'art sculptural. Nous pouvons en voir d'ailleurs une très belle illustration iconographique, sur le fond, dans la statuaire

---

Strasbourg – 1460-1525, op. cit., p. 1-417 et RECHT Roland,*le croire et le voir…, op. cit.,* p. 311-376.

[2513] HEITZ Robert, « Réalité et fiction dans l'art en Alsace », dans *Saisons d'Alsace*, n° 78/79, Strasbourg, 1982, p. 108.

[2514] WOLLFLIN Heinrich, *Renaissance et Baroque*, trad. Guy Ballagé, éd. Livre de Poche, 1967, p. 12.

[2515] NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, éd. Folio essais, Gallimard, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, 1977, p. 80.

[2516] Nous pensons à Platon et aux néo-platoniciens comme Damascius, Plotin, Porphyre, Proclus, Boèce, Martianus Capella et Denys l'Aréopagite ; au *Corpus Hermeticum ;* aux écrits gnostiques ; à l'orphisme et au mithraïsme. Cette idée est aussi très présente chez les Pères de l'Église du début de l'ère chrétienne, ainsi que chez les mystiques rhénans (Eckhart, Suso, Tauler...) et les théologiens tout au long du Moyen Âge (notamment saint Augustin, Albert le Grand, Thomas d'Aquin...), sans oublier la *Divine Comédie* de Dante et la Kabbale juive. On la retrouve par la suite dans l'humanisme de la Renaissance italienne (Marsile Ficin, Pic de la Mirandole...), puis dans les sociétés secrètes des XVIIIe et XIXe siècles et chez les Romantiques allemands notamment Goethe, Fichte, Schlegel, Schelling, Schiller, Novalis.

de la cathédrale, au niveau du portail méridional du massif occidental : la figure du Tentateur, avec les Vierges folles, incarne pour le spectateur l'attirance du monde sensible au détriment de celui de l'esprit ; le Christ époux et les Vierges sages, au contraire, invitent à se recentrer en soi et à se détourner des apparences sensibles, afin de participer à l'union mystique. Le premier tourne le regard vers l'extériorité et le second vers l'intériorité ; l'un vers les distractions, l'autre vers la concentration, vers l'extérieur de la cathédrale et vers l'intérieur de la cathédrale. L'objectif et le subjectif se doivent unir. « C'est dans l'alliance fraternelle d'Apollon et de Dionysos que culminent à la fois les deux formes de l'art, l'apollinienne aussi bien que la dionysiaque[2517] ».

Ces deux *catégories esthétiques* antagonistes**,** le baroque et le classique, ou l'apollinien et le dionysiaque, sont le reflet d'une certaine dualité présente dans l'âme humaine, vers l'Un par l'intermédiaire de l'esprit, ou vers la multiplicité de la matière.

Cette dualité s'unit cependant dans la cathédrale ! Le baroque provoque une dissolution de l'individu dans le Tout, alors que le classicisme accentue le principe d'individuation et mène une quête de l'universel qui porte sur la « réduction de la multiplicité dans la recherche d'une forme sublime[2518] ». Avec ce dernier il y a donc séparation entre les êtres qui s'individualisent.

En d'autres termes, le classicisme demande à l'universel de s'unifier en l'être, alors que le baroque invite l'individu à se confondre avec le Tout. Il y a, pourrait-on dire, dans les deux cas unification du multiple, l'un par l'extérieur et l'autre par l'intérieur.

En outre, selon Nietzsche, le baroque marque toujours la fin d'un style, sa dissolution. On le voit aussi bien dans l'évolution de l'art de la Grèce antique que dans celle de l'art Gothique[2519], dans celle de la Renaissance et dans celle du

[2517] NIETZSCHE Friedrich*, La naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 137.
[2518] GIACCARDI Giorgio, « Les voies d'accès au numineux : l'apollinien et le dionysiaque », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, le sacré en question, 2008/3 (N°127), p. 27.
[2519] Wölfflin écrivait en 1915 : « Le gothique tardif aussi bien que le baroque ont abouti à des solutions analogues, du point de vue stylistique, mais à l'intérieur de systèmes morphologiques tout différents », *cf.* WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, avec 120 illustrations dans le texte, Imago Mundi, éd. Gérard Monfort, 1984, p. 278.

Classicisme...[2520]. « Chaque style traverse plusieurs âges, plusieurs états »[2521], écrit Henri Focillon, en ajoutant que lorsqu' « un style prend fin, un autre naît à la vie »[2522]. C'est comme si avec la catégorie classique (classico-apollinienne), à force de se centrer en soi, il y avait un moment une explosion, une sorte de retour pourrait-on dire. Ou, comme si la vie dans le calme et le repos, la roideur spirituelle ne pouvaient plus se soutenir. Alors apparaît l'exubérance, les formes extatiques, la déraison et l'exagération. La fête commence ! Ça tourbillonne et ça chancelle. L'art de la mise en scène et de l'extériorisation se fait jour. La rigueur de la lyre d'Apollon fait place à l'envoûtante lyre d'Orphée, et à l'ivresse des bacchanales, donnant naissance à la catégorie baroco-dionysiaque.

Finalement, indépendamment de cet état providentiel, plus qu'à travers ces deux *catégories esthétiques*, c'est avec toute la dynamique architecturale de la cathédrale, associée au sens iconographique des images qui la peuplent, que la volonté d'unicité a été exprimée par les bâtisseurs. En effet, contempler la cathédrale dans ses parties et dans son ensemble, suivre son ascension vertigineuse, et le message iconographique qu'elle délivre, invite l'âme humaine à se purifier sous forme d'ascèse mystique, et à acquérir la sagesse nécessaire dans un but eschatologique chrétien. On y trouve, en somme, un sens et une fonction purement anagogiques.

Mais revenons à des choses plus pragmatiques et précisons à nouveau qu'une grande majorité des réalisations de statues de la cathédrale, par Jean-Étienne Malade et Jean Vallastre, sont produites d'après des gravures et des dessins anciens. Cela leur permet non pas de reproduire l'aspect stylistique médiéval, mais de respecter le thème iconographique, et par la même de restituer le sens religieux et spirituel de l'édifice originel[2523].

[2520] Wölfflin le fait également remarquer pour l'art Antique et l'art de la Renaissance, *cf.* WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et Baroque*, trad. Guy Ballangé, éd. Livre de Poche, 1967, p. 40. Henri Focillon l'exprime également, à la suite de Weidemar Déona, dit-il, dans FOCILLON Henri, *Vie des Formes, suivie de Éloge de la main*, onze reproductions photographiques en quadrichromie et quarante et une en noir, le club français du livre, 1964, p. 24-32.

[2521] FOCILLON Henri, *op. cit.*, p. 24. À la théorie des deux types de *visions («* classique » et *«* baroque *»)*, Focillon préfère néanmoins l'idée de « familles spirituelles », ou plutôt « familles formelles ». *Cf.* THUILLIER Jacques, « La vie des formes : une théorie de l'histoire de l'art », dans *Relire Focillon. Principes et théories de l'histoire de l'art*, (ensb-a), Paris 1995, p. 87.

[2522] FOCILLON Henri, *op. cit.*, p. 25.

[2523] De la sorte, ces deux statuaires procèdent de la même façon que l'aurait fait un sculpteur gothique. Nous savons, en effet, que les dessins de personnages sur les plans médiévaux, comme

Nous verrons, ainsi, que leur activité consiste essentiellement à restituer les dommages de la Révolution française et que ces dommages ont malheureusement été une aubaine pour ces deux artistes. Sans cela, en effet, ils auraient eu beaucoup moins de commandes pour cet édifice. D'ailleurs, à l'instar de leurs successeurs, si leurs noms sont encore connus aujourd'hui, c'est exclusivement grâce à leur travail pour la cathédrale.

Nous retrouvons par ailleurs, chez ces deux sculpteurs, une forme de naïveté dans les expressions, qui peut s'apparenter à celle des sculpteurs médiévaux. De plus, ils ont tous les deux produit des figures aux physionomies idéalisées, sans copier sur des modèles naturels (vivants). Les visages sont produits de mémoire, selon des critères précis, qu'ils ont appris et qu'ils ont faits leurs, en les adaptant à leurs tempéraments réciproques. On retrouve, ainsi, telle que dans la statuaire gothique des XII^{e} et XIII^{e} siècles, toujours les mêmes types de visages dans chacun de leurs personnages. Ceux-ci ne sont en effet pas individualisés et peu caractérisés. On perçoit en outre, dans leurs statues, une sorte de piété spirituelle, toute chrétienne, notamment dans celles de Vallastre, comme l'avait déjà remarqué le statuaire David d'Angers[2524].

C'est finalement cette manière de procéder, proche de celle des sculpteurs des XII^{e} et XIII^{e} siècles, qui éloigne la sculpture de Malade de celle du gothique tardif. Nous l'avons vu, cette dernière contrairement au gothique antérieur[2525], bien que de la même *catégorie esthétique* que celle de Malade, s'intéresse davantage à transcrire le caractère psychologique de ses personnages en les individualisant, et porte une plus grande attention au traitement de surface, avec un soin particulier

---

par exemple les damnés du beffroi de la cathédrale de Strasbourg, servaient d'indicateur pour le thème iconographique, mais que le sculpteur avait toute la liberté d'expression nécessaire pour imposer son style, son type et les postures à ses figures. C'est, d'ailleurs, certainement pour sa signature artistique et stylistique que l'on faisait appel à lui.

[2524] « J'étais avec Kirstein ; nous venions de voir Vallastre, un des sculpteurs dont l'atelier fait partie de l'église, comme si on avait voulu sanctifier son ouvrage. Cet homme a un sentiment tout particulier pour les figures d'église ; il est pour ainsi dire le continuateur de ce style si éminemment chrétien. Il a peu d'études, mais il sent l'expression. C'est un ouvrier, mais un ouvrier bien religieux. », *cf. Souvenir de David d'Angers sur ses contemporains*, *op. cit*., p. 46.

[2525] Sur ce sujet, Steiner par exemple écrit que Le gothique finissant cherche à présenter l'humain, dans ce qu'il a de plus profondément humain, alors que le gothique naissant, à l'instar de l'art classique, cherche à élever ce qu'il sculpte au-dessus de l'humain. Le second ignore l'humain individuel, et le premier « élève en quelque sorte le regard vers le typique, le surhumain, vers l'âme-groupe qui est surpa-humaine », STEINER Rudolf, *Histoire de l'art. Reflet d'impulsions spirituelles,* Treize conférences avec projections prononcées à Dornach entre le 8 octobre 1916 et le 29 octobre 1917, accompagnées de plus de 700 reproductions, Bideau Henriette et Wagner Gabrielle (trad.), V. I, Centre Triades, Paris, 1989, p. 115.

pour les détails, la texture des vêtements et l'épiderme[2526]. Les figures de la fin du Moyen Âge sont rendues finalement avec un plus grand « réalisme » que ne le sont celles de Malade, qui semble de fait être davantage influencé par une représentation idéalisée. Cela démontre peut-être l'idée que l'art de Malade est un baroque finissant qui intègre des canons néoclassiques. En d'autres termes, la morphopsychologie (physiognomonie) est présente dans les visages du gothique finissant, alors que chez Malade, elle est absente des visages, car ceux-ci sont représentés suivant un seul type. En ce sens, uniquement, ses statues se rapprochent davantage de l'esprit classique de celles des XII^{e} et XIII^{e} siècles.

Finalement, seules l'exubérance, l'exagération des volumes, l'animation des surfaces, la vivacité des mouvements et la fougue dionysiaque le rapprochent du baroque gothique.

Pour finir sur cette explication, nous pouvons dire que Malade et Vallastre observent des modèles de la nature et de l'art antique et de la Renaissance, et les représentent selon la réception subjective qu'ils en ont, peut-être à la manière des imagiers[2527] en exprimant chacun une polarité contraire.

Au vu de ces explications, c'est-à-dire de la concordance des polarités de ces artistes avec celles des images médiévales, nous pouvons considérer que les restitutions qu'ils apportent contribuent à la formation d'une unité organique de la cathédrale, à une œuvre totale, chère à Goethe et aux romantiques du siècle suivant (*Cf.* également Boisserée, Semper, Viollet-le-Duc...). Une unité organique dans le sens où les différentes parties participent au Tout. Non pas dans l'acceptation du monument comme œuvre d'un seul et génial maître d'œuvre, mais bien comme une combinaison harmonieuse produite par des ajouts successifs, par une transformation et une évolution des formes du monument, selon les époques, comme un organisme vivant. Nous rejoignons, ici, la conception organique développée notamment par Victor Hugo et Viollet-le-Duc[2528]. Sur ce sujet, Jean-

[2526] Voir par exemple : *Nicolas de Leyde, sculpteur du XVe siècle, un regard moderne,* dir. RECHT Roland, DUPEUX Cécile, ROLLER Stefan, Musées de la ville de Strasbourg, 2012, p. 1-384.
[2527] Sur le sujet de l'usage des modèles pour la sculpture au Moyen Âge, nous renvoyons le lecteur à notre article : COUSQUER Vincent, « Les artisans de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, recherches et pratiques : l'exemple de la sculpture et l'évolution de ses principes de restauration », in Actes du colloque *Archéologie de la construction en Grand Est*, MOULIS Cédric (dir.), Comptoir des Presses Universitaire, Nancy, 2021, p. 148-150.
[2528] Pour Viollet-le-Duc, on se référera à BARIDON Laurent, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, éd. Le Harmattan, Paris, 1996, p. 209-216.

Michel Leniaud écrit que « Victor Hugo est le premier, avec, l'archéologue Adolphe Napoléon Didron, à observer qu'un édifice ancien est le résultat d'ajouts successifs qui l'apparente à un organisme vivant et dont chacun mérite l'étude et le respect »[2529]. Victor Hugo estime également que : « Le fond, c'est la forme. » « Une idée n'a qu'une expression. C'est cette expression-là que le génie trouve ». On retrouve avec ces mots le concept organique défendu par François Dagonet qui parle d'une nécessaire *hylémorphie* à propos du monument[2530]. C'est-à-dire, une « identité consubstantielle » du fond et de la forme, de l'idée et de la matière.

De ce point de vue, si l'on considère la cathédrale comme une unité organique, les *catégories esthétiques* qui y sont présentes y participent pleinement, créant une polarité entre l'esprit baroque (pictural) et l'esprit classique (linéaire). Dans cette perspective, les arts de nos deux statuaires ont toute leur raison d'être, permettant de contribuer à ce tiraillement, entre ces deux opposés qui finissent par se joindre au sommet de leurs extrémités. Ces catégories participent également au sens même d'une telle cathédrale, c'est-à-dire à son principe anagogique, dont le point culminant de son élévation suprême se situe matériellement au sommet de la flèche. En somme, nous rejoignons peut-être ici également un concept philosophique néo-platonicien élaboré par Denys l'Aréopagite dans sa *Théologie Mystique*. C'est-à-dire que pour parvenir à la connaissance de Dieu, ou de l'Un, il faut suivre deux voix de la connaissance, celle de la négation de Dieu (*ἀπόφασις*), et celle de l'affirmation de Dieu (*κατάφασις*), celles-ci se rejoignant en leur sommet où réside l'unité primordiale[2531]. Nous pourrions comparer la voie de la négation au classique et celle de l'affirmation au baroque. La recherche de Dieu hors de la matière et du monde environnant, et la recherche de Dieu dans la matière qu'il a créé et dans l'environnement sensible.

[2529] *Cf. Annales archéologiques,* t. I, octobre 1844, p. 208. LENIAUD Jean-Michel, « L'archéologie nationale à la Chambre des pairs ». in *Victor Hugo et le débat patrimonial*, RECHT Roland (dir.), Somogy éditions d'art, INP, 2003, p. 34.

[2530] DAGONET François, « L'idéologie monumentale », in *L'abus monumental ?* Actes des Entretiens du Patrimoine, DEBRAY Régis (dir.), éd. Fayard, Paris, 1998, p. 35-43. Lettre à Jaubert de Passa, 11 février 1835, citée par Delphine Gleizes avec la collaboration de Chantal Brière, *ibid*., p. 35.

[2531] PSEUDO DENYS L'ARÉOPAGITE, *Le Livre de la Théologie mystique*, traduit et présenté par Louis Chardon, éd. Arfuyen, 2005, p. 1-82. Sur ce sujet, voir également ALBERT LE GRAND, *Commentaire de la Théologie mystique de Denys le pseudo-aréopagite suivi de celui des épîtres I-V*, Sagesse Chrétienne, éd. Cerf, Paris, 1993, p. 1-267.

Finalement, les statues de la cathédrale de Malade s'adaptent mieux avec le style des statues de la fin du XV^e^ siècle comme celles du portail Saint-Laurent, alors que celles de Vallastre s'accordent davantage avec celles du début du gothique à la cathédrale au croisillon sud du transept. On retrouve, en effet, tout le caractère baroque des statues de Malade prononcé encore davantage dans les statues de la fin du XV^e^ siècle. Au contraire, on peut souligner que les statues de Vallastre sont rendues avec une fadeur toute néo-classique ayant une certaine parenté avec les statues du maître du transept sud, inspirées du style antique[2532].

De ce point de vue, il aurait été pertinent d'utiliser le talent du premier pour combler les niches situées à proximité des statues d'esprit baroque du Moyen Âge, et celui du second pour remplir celles qui se trouvent proches des statues d'esprit classique, dont l'expression la plus pure se trouve au début du XIIIe siècle à la cathédrale de Strasbourg.

Pourtant, cet aspect ou cette concordance de *catégorie esthétique* n'a pas été prise en compte, et d'ailleurs probablement pas remarquée non plus. Ainsi, Malade a fait des statues pour le croisillon sud qui marque l'arrivée du gothique à la cathédrale de Strasbourg[2533], et Vallastre pour le croisillon nord, dont le portail Saint-Laurent date de la fin du XV^e^ et début du XVI^e^ siècle. Néanmoins, cette réflexion n'avait pas lieu d'être en ce début du XIX^e^ siècle, car il ne s'agissait pas de faire de la restauration comme cela se perçoit de nos jours, mais plutôt de continuer à bâtir la cathédrale. Comme nous l'avons vu, les deux artistes étaient libres d'imposer leur style, avec la seule contrainte de reproduire des images ayant, autant que faire se peut, le même sens que celles qui ont été enlevées. D'ailleurs, s'ils sont choisis, c'est pour leur art qui est apprécié et jugé honorable pour figurer sur la cathédrale. Pourtant, dès les années 1830, nous l'avons vu également, une remise en question se fait jour, notamment par Louis Schneegans[2534].

Cela étant, l'art statuaire de Vallastre doit être jugé en bonne adéquation avec l'art médiéval, puisqu'il se charge de refaire l'abat-voix de la chaire, entre 1822 et

[2532] Sur l'inspiration du style antique des statues du transept sud, voir en dernier lieu TERRIER ALIFERIS Laurence, « Le style 1200 et ses sources antiques », in *Strasbourg 1200-1230, la révolution du gothique*, Catalogue d'exposition, Musées de la ville de Strasbourg, 2015, p. 118-125.
[2533] Précisons que des ajouts ont été apportés sur cette partie de la cathédrale à la fin du XVe siècle.
[2534] SCHNEEGANS Louis, « Essai historique sur la cathédrale de Strasbourg », *op. cit*., p. 39.

1824, alors qu'il est demandé qu'il soit de style néogothique[2535]. C'est d'ailleurs à peu près à la même époque que le David d'Angers écrit, après avoir rencontré Vallastre à Strasbourg en 1829, qu'il est digne des sculpteurs médiévaux[2536]. Cependant, Georg Dehio, qui trouve de manière générale que les statues de Malade ne sont pas en harmonie avec leur environnement architectural et avec les sculptures d'origine plus ancienne, estime qu'elles trouvent leur place sur la chaire[2537]. Il le justifie en précisant, à juste titre, que le maniérisme du XVIII[e] siècle trouve un point de contact avec la puissance créatrice de la fin du style gothique[2538]. Cette idée est suivie par Hans Friedrich Secker[2539]. Nous ne pouvons que nous réjouir ici, du fait que l'historien de l'art allemand, professeur à l'Université de Strasbourg, ait déjà pressenti ce point essentiel que nous voulons mettre en exergue dans cette partie de notre thèse. C'est-à-dire, que la sculpture maniérée de Malade s'adapte bien aux parties de la cathédrale datant de la fin de l'âge gothique, et que le classicisme de Vallastre s'adapte mieux aux parties construites au début du XIII[e] siècle[2540].

On remarque cependant, que Dehio n'a pas envisagé cela sur l'ensemble de l'édifice, en critiquant le travail de Malade sur les autres parties de la cathédrale. De plus, il est fort probable qu'il n'ait pas étudié les statues de l'abat-voix, car elles sont rendues dans le style néoclassique un peu fade, propre à l'art de Vallastre, et ne s'accordent absolument pas au caractère stylistique de la chaire. Nous pensons, par conséquent, que Dehio s'est basé sur sa connaissance d'autres statues de Malade, dont il avait certainement déjà pu observer le style baroque, comme Secker le décrit un peu plus tard[2541].

Nous pouvons donc estimer que le travail créatif de Malade, que nous avons pu identifier sur la chaire, peut y trouver sa place, même si celui-ci impose son propre genre. C'est-à-dire, que l'expression baroque de ce sculpteur, en tant que *catégorie*

[2535] Pourtant, nous l'avons vu, seule la partie architecturale est d'inspiration gothique. Les statuettes de Vallastre sont néoclassiques et ne s'éloignent pas du style de l'artiste.
[2536] *Souvenir de David d'Angers sur ses contemporains*, extraits de ses *Carnets de Notes* autographes par le docteur Léon cerf, éd. La Renaissance du livre, 78, Boulevard Saint-Michel, 78 – Paris, p. 46.
[2537] DEHIO Georg, *op. cit.*, p. 228. Malade a réalisé, en effet, plusieurs statuettes en albâtre pour la chaire d'Hans Hammer : un Christ en croix et trois anges aux instruments de la passion
[2538] *Ibid.*
[2539] SECKER Hans Friedrich, *op. cit.,* p. 83.
[2540] Nous devons reconnaître toutefois que la façon qu'il a de façonner les drapés, à la manière antique, est trop éloignée de l'art statuaire de la seconde moitié du XIIIe siècle.
[2541] SECKER Hans Friedrich, *op. cit*., p. 44.

esthétique a tout son sens, sachant que la chaire est taillée et ornementée de statuettes à la fin du XV^e^ siècle, dans cette forme du gothique finissant, qualifié de gothique baroque. De plus, nous l'avons vu, des nouvelles statuettes y sont également ajoutées au XVIII^e^ siècle, dans cet art Baroque si bien maîtrisé de ce temps-là. Par conséquent, nous pouvons affirmer que l'esprit donne du sens à la forme.

Pour finir, l'approche empirique et approfondie, en faisant une copie par mise au point de l'un des musiciens de Malade[2542], situé autrefois sur les rampants du gable, nous permet d'observer avec plus de précision que les sculptures de ce dernier sont de style baroque. Elles sont faites pour être vues sous un seul angle, comme l'art Baroque des XVI^e^ et XVII^e^ siècles influençait par Le Bernin[2543]. Ainsi, Malade cherche visiblement à représenter le point culminant de l'action du personnage qu'il sculpte. De plus, on remarque qu'il privilégie la vue en perspective de ses statues, qui doivent être placées dans les hauteurs de l'édifice, adossées à un mur (ex : *Vierge à l'Enfant* et *roi Salomon* du grand gable).

Par ailleurs, on constate bien que ses statues, du reste assez maniérées, sont façonnées de manière vivante et bien mouvementée, répondant aux critères de l'art baroque. Le violon du musicien n'est pas précis et régulier comme l'est l'instrument réel. Il suit de façon organique la dynamique et le mouvement général du personnage, faisant corps avec lui, avec des déformations et des raccourcis subtils. D'autre part, cette statue a les jambes trop longues par rapport au reste du corps, ce qui s'explique également pour des raisons de perspectives, liées au positionnement du personnage sur le grand gable.

Malade a su, en effet, produire des statues en priorisant la recherche de la forme dans son ensemble, sans se perdre sur les détails des accessoires, pour susciter un sentiment fort au spectateur. Les instruments, par exemple, ne sont effectivement pas copiés d'après nature, sans quoi ils paraîtraient comme des pièces rapportées à la statue, sans se confondre harmonieusement avec son mouvement et sa dynamique générale. L'artiste privilégie pour sa statue l'effet produit sur le

[2542] L'auteur de cette étude a pu, dans le cadre de son activité professionnelle en 2016, effectuer une copie conforme, par mise au point, d'une statue de musicien du grand gable de Malade. Cela lui a permis de s'imprégner de manière vivante et dynamique des formes produites par ce sculpteur.
[2543] *Cf.* WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ?, op. cit.*, p. 179-183.

sentiment, à la recherche des formes naturelles. Son esprit baroque se retrouve donc davantage dans l'exagération des formes et des mouvements, dans la vitalité excessive, plutôt que dans le soin apporté au particulier, contrairement à la statuaire du gothique tardif. En cela, nous pouvons peut-être admettre que son art se situe à l'orée du baroque et du classique, le caractère psychologique se dissolvant dans l'idéal, le particulier se fondant dans le général ; cela, malgré l'exubérance des courbes. N'oublions pas que son style est celui du baroque finissant, et non celui du gothique qui avait besoin de trouver l'humain, alors que l'humanisme de la Renaissance n'avait pas encore vu le jour.

En effet, à la fin du Moyen Âge, le Moi, dissout, avait besoin de se matérialiser sous forme anthropomorphique, telles que les abstractions depuis le XIIe siècle[2544]. À l'époque de Malade, il devait au contraire déjà commencer à se dématérialiser, pour aboutir, plus tard, à l'art contemporain ou au contraire le matériel devient pure abstraction.

Cette analyse formelle nous permet de conclure définitivement que les sculptures de Malade sont caractérisées par l'aspect mouvant des formes. C'est bien le caractère dionysiaque qui prédomine dans son art.

1. Quelques considérations sur les termes employés pour désigner les *catégories esthétiques*

Une petite digression s'impose peut-être, afin de mieux saisir la notion de polarité dans le style gothique de la cathédrale de Strasbourg – plus particulièrement sa statuaire – en comparaison avec les restaurations de Malade, Vallastre et surtout Grass par la suite. Il nous semble opportun, en effet, de développer cette notion suivant l'idée d'une évolution cyclique, prise dans un circuit spirale, qui oscille d'un pôle à l'autre. Pour cela, nous nous référons principalement à la statuaire gothique.

[2544] Au Moyen Âge, les abstractions et les idées se matérialisent sous des traits anthropomorphes. Par la suite, la tendance qui évolue jusqu'à nos jours, est celle de rendre la matière abstraite. Autrement dit, les abstractions deviennent forme, puis la forme (réalité concrète) devient abstraite.

Pour définir cette polarité, nous faisons sciemment le choix, suivant un paradigme ancien de l'historiographie de l'art[2545], d'utiliser les termes *classique* et *baroque*, usités par Wölfflin[2546], ou *apollinien* et *dionysiaque* par Nietzsche et Schuré – à la suite Creuzer – à « idéalisme » et « naturaliste » de Dvorak[2547], qui nous semblent impropre à définir correctement cette évolution cyclique des formes[2548]. Pour autant, nous sommes assez en accord avec l'idée que les formes artistiques ont cette tendance à évoluer d'une certaine stylisation vers davantage de naturalisme[2549], mais ce n'est pas nécessairement ce dernier qui doit déterminer le baroque. L'exemple le plus frappant, comme le démontre Roland Recht, est certainement la différence de traitement des draperies au courant de l'époque gothique. En effet, on constate que la combinaison des plis des vêtements des statues du XIII^{e} siècle est plus naturelle que celle des figures de la fin du XV^{e} siècle. De plus, comme l'exprime Roland Recht, « si l'on prend en compte ce qui détermine véritablement la plasticité de la sculpture, c'est-à-dire le drapé, alors il faut reconnaître que la tendance naturaliste se situerait plutôt en bout de parcours pour être supplanté peu à peu par une tendance généralisée à l'abstraction »[2550]. Par ailleurs, les habits des statues du XII^{e} siècle suivent le mouvement des corps, alors que ceux des statues du XV^{e} siècle ont une « vie » autonome. Il continue disant que « le drapé se développe à l'intérieur d'une architectonique qui lui est

[2545] Vitruve avait déjà distingué cette oscillation entre deux pôles des styles de toutes les époques, *cf.* RECHT Roland, *Le croire et le voir...,op.cit*., p. 353. C'est avec Semper, puis Wölfflin que la notion de polarité devient un réel paradigme. On trouvera cependant, selon les historiens de l'art, une terminologie un peut différente. Ainsi, Riegl définit les deux tendances par le tactile (haptique) et l'optique..., *cf. ibid*, SCHAPIRO Meyer, *Style, art et société,* éd. Gallimard, Paris, 1990, p. 35-85, et RECHT Roland, « La périodisation, l'histoire, le style », *Perspective*, 4, 2008, p. 64. Sur l'haptique et l'optique voir surtout RIEGL Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques, op. cit.,* p. XVIII, 170-188.

[2546] Celui-ci parle également de linéaire (classique) et pictural (baroque), ou encore « d'une représentation par plan à une représentation en profondeur, de la forme fermée à la forme ouverte, de la pluralité à l'unité, de la clarté absolue et la clarté relative des objets présentés », *cf.* RIEBER Audrey, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, *op. cit*., p. 86. Pour la définition de ces cinq couples de catégories donnée pat Wölfflin, voir WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, op. cit*., p. 15-17.

[2547] *Cf.* RECHT Roland, *Le croire et le voir...,op.cit*., p. 353.

[2548] Sur la notion de polarité et les phases cycliques ou évolutives de l'histoire de l'art, on peut se référer à SCHAPIRO Meyer, *Style, art et société,* op. cit., p. 35-85, et RECHT Roland, « La périodisation, l'histoire, le style », *op. cit.*, p. 604-620.

[2549] On retrouve chez les premiers historiens de l'art primitif, l'idée d'une évolution comprise entre un pôle géométrique avec des figures stylisées, et un pôle naturaliste avec des formes plus naturelles. Selon ce point de vue, ils accordent l'art à la nature, dont l'évolution va du simple au complexe, cf. SCHAPIRO Meyer, *Style, art et société, op. cit*., p. 59-60.

[2550] RECHT Roland, *Le croire et le voir..., op.cit.*, p. 353.

propre, foncièrement anti-naturaliste. La spéculation formelle l'emporte sur le souci du naturel et même du vraisemblable »[2551].

Cela étant, il nous semble que seuls les plis et les mouvements des draperies sont antinaturalistes, alors que les détails apportés sur leur surface, ainsi que les textures sont au contraire davantage naturalisés que ceux des statues du XIII^{e} siècle.

Nous pouvons porter la même observation sur les végétaux qui sont davantage réalistes (plus naturel) au début du gothique qu'à la fin. En effet, au XV^{e} siècle les végétaux, plutôt que d'être copiés d'après nature, ont des formes et des volumes exacerbés selon un état inexistant en acte à l'état naturel (mais peut-être en puissance). C'est comme si les sculpteurs se référaient à des formes archétypales et qu'ils les produisaient selon leurs possibilités. Ainsi, les végétaux, comme les draperies, sont également rendus avec du « caractère », avec une amplification des volumes et des forces : avec une extériorisation des formes. Ils sont en effet moins une copie de la nature qu'au début du gothique, mais peut-être davantage une imitation de celle-ci, ou plutôt de son principe de vie.

Autrement dit, au début du gothique, les végétaux semblent être presque décalqués sur la nature, alors qu'à la fin ils rivalisent de vie avec la nature. Ainsi, le gothique finissant se penche plus sur l'« esprit » des végétaux que sur la matière inerte (sa matérialité). C'est le mouvement et les forces de germinations qui sont représentées. Ils reproduisent davantage les formes organiques, tout en les extériorisant. Les végétaux deviennent plus sensibles, avec davantage de mouvement et de rondeur : plus sculptural ! Au départ, les ornemanistes sont encore prisonniers par la forme inorganique (cristalline, solide, géométrique) qui renferme le mouvement de croissance. Ensuite, ils se détachent de la forme inorganique dont est également composé le monde du vivant, s'éloignent de la forme cristalline, pour faire transparaître l'élan vital, la croissance (force de germination). L'intérieur s'extériorise, transforme la matière, marque son empreinte plus profondément sur la forme et à la surface. Finalement, dans la statuaire il en est de même, l'âme individuelle surgit de l'intérieur vers l'extérieur, marque de plus en plus les physionomies, les corps amplifient leurs mouvements,

[2551] *Ibid*., p. 354.

et les types s'individualisent. Dans le même temps, l'attention se porte davantage sur les détails, sur les particularités psychiques et physiques, sur la matérialité ; sur l'enveloppe extérieure et sur l'intériorité psychologique qui doit faire surface. Le début du gothique s'intéresse au général, la fin au particulier, on avance donc du tout aux parties, du type à l'individuel : des universaux au nominalisme !

Nous pensons également en conséquent, que chaque période artistique commence par une certaine stylisation (représentation des formes cristallines propres à la nature inerte), avec la géométrie pour fondement, pour se rapprocher de plus en plus des formes vivantes (organiques et sensibles[2552]). Celui-ci peut passer par la naturalisation, car c'est dans la nature que la vie est présente ; dans les végétaux, les animaux et les Hommes. Pour autant, il s'agit toujours d'imiter la nature, mais pas de la copier. Il s'agit d'imiter soit les forces physiques de la nature, soit les forces de vie, ou forces spirituelles. Cependant, l'évolution qui va de la première à la seconde représentation, passe par une phase où les personnages sont représentés de façon à exprimer la vie générale et spirituelle (divine), avant de basculer dans la vie individuelle à la fin du cycle, autrement dit, de l'infini au fini. D'abord l'âme est excarnée, ensuite elle est incarnée.

On rejoint Schelling lorsqu'il écrit : « la nature doit être l'esprit visible, l'esprit la nature invisible [2553]», pour éviter le déséquilibre entre l'esprit et la matière. Autrement dit, au début l'esprit domine la matière, ensuite c'est la matière qui domine l'esprit. D'abord l'âme et le corps sont séparés, donc dans la statuaire le corps n'est pas affecté par l'âme (néoplatonisme), ensuite, l'âme et le corps ne font plus qu'un, donc les passions, les sensations etc., sont perceptibles dans l'expression du corps et du visage (aristotélisme). Au départ, l'âme et l'esprit sont tournés vers l'Un, ensuite, ils sont tournés vers la multiplicité du monde sensible et matériel.

En revanche, alors que les visages deviennent de plus en plus caractérisés et individualisés à la fin du Moyen Âge, nous constatons qu'ils ne sont pas pour autant vraiment naturels (copiés sur la nature) car ils subissent toujours une forme d'idéalisation mais selon une conception différente, ou, pourrait-on dire, selon un

[2552] La statuaire grecque antique, qui évolue de la période archaïque, à la période classique pour finir à celle hellénistique, est tout à fait éloquente dans ce sens.
[2553] MARGANTIN Laurent, *Novalis ou l'écriture romantique*, éd. Belin, Paris, 2012, p. 105.

autre état de conscience (une autre vision du monde). C'est-à-dire qu'à la fin du Moyen Âge, l'Homme est perçu selon une conception aristotélicienne (*hylémorphisme*), alors qu'au début il est perçu sous le prisme de la philosophie néo-platonicienne (dualisme). En somme, dans la statuaire du début de l'époque gothique, on perçoit la suprématie de l'âme sur le corps, alors que durant le gothique finissant, c'est davantage une conception *hylémorphique* qui semble guider le ciseau des imagiers. Autrement dit, au début c'est l'âme vertueuse(le Beau) non individualisée et indivisible, qui doit être perçue, par la suite c'est l'Homme avec ses caractéristiques individuelles, avec ses accidents liés à la matière qui en font une individualité[2554]. Ce sont au demeurant les souffrances, les afflictions en tous genres qui deviennent perceptibles. L'homme devient homme, s'extériorise, il devient pleinement sujet. C'est peut-être également la raison pour laquelle les draperies deviennent autonomes. D'une part, elles prennent une animation particulière qui n'existe pas à l'état naturel, et d'autre part elles se détachent du corps de la statue, de même que la statuaire vis-à-vis de la cathédrale à la même époque, en ne suivant plus sa logique dynamique (organique), mais une voie *a priori* autonome qui permet pourtant d'accentuer, comme l'exprime Aby Warburg, « un moyen de caractérisation psychologique »[2555]. En d'autres termes, le drapé suit l'agitation, la passion ou le mouvement de l'âme, il exprime le *pathos* (forme pathétique (*pathosformel*) de Warburg[2556]). Rudolf Steiner exprime sans doute la même idée, lorsqu'il évoque la différence de traitement des vêtements dans l'art septentrional (Allemagne et Pays-Bas) et l'art méridional (Italie) à la fin du XV^{e} siècle. Il dit : « … je vous prie […] de porter votre attention sur le vêtement, que l'art du Nord traite autrement que l'art du Sud. Sans en faire un principe, voyez donc comment, dans l'art méridional, le vêtement suit le corps, l'entoure, épouse ses formes et en quelques sorte les continue. En Europe du

[2554] Sur ce sujet, voir par exemple DEN BOCK Nico, « Richard de Saint-Victor et la quête de l'individualité essentielle. La sagesse de *daniélité* »,in *L'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, BEDOS-REZAK Brigitte Miriam et IOGNA-PRAT Dominique (dir.), éd. Flammarion, Aubier, Paris, 2005, p. 119-144.

[2555] Cité dans GHELARDI Maurizio, *Aby Warburg et la "lutte pour le style"*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, *op. cit*., éd. L'écarquillé, 2016, p. 92. Dans la peinture de la Renaissance florentine, Warburg voit dans les draperies, « la cause extérieure de l'image », la « brise imaginaire ». Cependant, il précise : « l'air fait donc *frémir les âmes*, et son invisible déplacement atmosphérique - « cause extérieure » - sert d'indice fluide aux mouvements affectifs, aux « causes intérieures ». Il s'agit d'un vent psychique, cf. DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa fluida*, *essai sur le drapé-désir*, art et artistes éd. Gallimard, Paris, 2015, p. 64-65, 81.

[2556] DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa fluida*, *essai sur le drapé-désir*, *op. cit*., p. 63-64.

Centre, l'animation de l'âme détermine la vêture et, selon le geste de la main ou l'attitude du personnage, la mobilité du psychisme se prolonge dans les vêtements ; ils sont moins près du corps, veulent moins dissimuler ou exprimer les formes corporelles que dans l'art méridional, mais prolongent en quelques sorte l'expérience de l'âme [2557]». Cela nous semble caractériser la différence que nous trouvons de façon générale dans le traitement des draperies dans les deux *catégories esthétiques*. Il apparaît, en effet, que durant la Renaissance italienne, l'expression classique domine, alors que dans le l'Europe du nord, à la suite du gothique tardif (*Spätgotik*), c'est encore l'esprit baroque qui règne.

Cela étant, le fait que le mouvement des draperies se prolonge selon la « mobilité psychique », selon « l'expérience de l'âme », à la fin du gothique, peut justifier la raison pour laquelle il ne correspond guère au naturalisme[2558], et que c'est un « système non mimétique, dont la forme est fermée sur elle-même, produisant sa propre logique »[2559]. C'est-à-dire une logique qui n'est pas physique et matérielle, qui n'est pas liée au corps, mais à la psychologie. Dans ce cas, les draperies sont une occasion supplémentaire (par rapport au corps), d'exprimer les mouvements de l'âme, c'est-à-dire non pas l'âme individuelle, mais son pôle qui trouve sa cause dans l'esprit dionysiaque.

Cela justifie en outre peut-être également partiellement la raison pour laquelle Grass n'a pas su ou voulu reproduire avec justesse la protubérance des draperies des statues de la fin du XV^{e} siècle, pour ses statues de la chapelle Saint-Laurent. Il était probablement trop influencé par la polarité classique des statues antiques et renaissantes, avec des draperies qui suivent le mouvement des corps, pour reproduire audacieusement celles des statues médiévales qui semblent avoir leur animation propre.

[2557] STEINER Rudolf, *Histoire de l'art, op. cit*., p. 117. Steiner voit également l'arrivée de la représentation individuelle, à la fin du Moyen Âge, dans l'Europe du Nord, alors qu'en Europe du Sud, à la Renaissance, on est encore dans des représentations idéalisées de la figure humaine, *cf. ibid*, p. 113. Il nous semble rejoindre Riegl sur ce sujet, *cf.* RIEGL Aloïs, *La grammaire historique*…, p. 87-120. Nous nous permettons de citer Steiner, car même s'il ne fait *a priori* pas parti des spécialistes de l'histoire de l'art et de l'esthétique reconnue, il nous semble avoir eu quelques intuitions intéressantes à mentionner, en lien avec l'élaboration des principes de l'histoire de l'art à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Nous restons cependant prudents, à cause du caractère de ses conférences perçu comme peut-être trop « ésotérique ».

[2558] RECHT Roland, *Le croire et le voir, op. cit.*,p. 329.

[2559] *Ibid.*, p. 328.

Pour aller plus loin, Hegel estime, pour sa part, que l'habillement doit être traité comme l'architecture : « L'ouvrage architectonique est seulement une enveloppe dans laquelle l'homme peut, toutefois, se mouvoir librement et qui aussi, de son côté, comme séparé de ce qu'il abrite, doit avoir et montrer en soi sa destination propre par son mode d'arrangement et de destination. Bien plus, ce qu'il y a d'architectonique dans le support et dans ce qui est supporté et façonné pour soi-même, d'après la nature mécanique qui lui est propre. […] Le manteau, en particulier, et comme une maison dans laquelle on se meut librement[2560]. »

Hegel écrit également, à juste titre pensons-nous, que « la sculpture se trouve encore au même degré que l'architecture, puisqu'elle façonne l'élément sensible, le matériel dans sa forme *matérielle,* étendue. Elle s'en distingue cependant, en ce qu'elle ne travaille pas la matière inorganique comme quelque chose d'étranger à l'esprit, de manière à en faire un simple entourage approprié à son usage, se bornant à la revêtir de formes qui aient leur but en dehors d'elles-mêmes. Elle représente, au contraire, l'être spirituel lui-même, ayant en soi sa propre fin, libre et indépendant, dans son idée même, et cela, dans une forme corporelle qui convient essentiellement à son individualité : elle offre aux yeux les deux termes, le corps et l'esprit, comme formant un seul et même tout, comme inséparable. L'œuvre de sculpture s'affranchit, dès lors, de la destination imposée à l'architecture, celle de servir à l'esprit de simple entourage matériel. Elle existe par elle-même et pour elle-même »[2561]. Il estime, ainsi, nous semble-t-il, que le vêtement doit avoir sa propre logique, qui peut aussi bien suivre les contours du corps, que se laisser emporter et virevolter par le souffle du vent (cause extérieur). Son mouvement peut également être emporté dans le sens opposé de celui du corps, afin de pouvoir prononcer la dynamique d'un geste. Pour cela, pense-t-il, l'habillement antique était l'idéal[2562]. Cependant, même si Hegel perçoit le vêtement comme étant indépendant du corps, les sculpteurs ont pu l'utiliser ou le concevoir afin d'exprimer une vision du monde, et davantage la « psychologie » des personnages en corrélation avec la polarité dominante du moment. Dans ce sens, les draperies des XII^{e} et XIII^{e} siècles sont moins mouvementés et moins expressives, comme le sont les physionomies, alors qu'au XV^{e} siècle, elles

[2560] HEGEL, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, PUF, 2007, p. 53.
[2561] *Ibid.,* p. 45-46.
[2562] *Ibid.,* p. 54.

prennent vie à l'instar des corps et des visages, afin d'exprimer la même volonté d'extériorisation et d'individuation. L'intérieur s'extériorise dans la forme. Cependant, nous constatons également une séparation entre le corps et le vêtement, au même titre que celle qui a lieu entre la statue et l'architecture. C'est-à-dire que de même que la statue s'émancipe de l'architectural, son corps s'émancipe du vêtement. C'est peut-être, au fond, davantage le corps qui prend son autonomie par rapport au vêtement, plutôt que l'inverse[2563]. La statuaire du portail Saint-Laurent de la cathédrale de Strasbourg est à ce titre tout à fait éloquente. En effet, l'émancipation par rapport au cadre architectural est telle, que des éléments ont dû être martelé afin de pouvoir insérer les statues dans les niches. Ces dernières sont présentées presque comme un groupe sculpté, comme le *Mont des Oliviers* de Veit Wagner par exemple, suivant une mise en scène tout à fait autonome. Les statues ne sont effectivement pas consensus pour être soumises à l'architecture qu'elles décorent, mais au contraire, c'est l'architecture qui leur sert de cadre et de support. C'est la raison peut-être pour laquelle les sculpteurs n'ont pas pris soin d'adapter leurs statues et même leurs compositions d'ensembles aux niches dans lesquelles elles sont insérées. Pour cette raison, nous constatons que des éléments en taille de pierre ont été martelés afin que les statues puissent y prendre place. De même, certaines draperies des statues ont été martelées pour pouvoir être insérées vis-à-vis d'une statue voisine. Ainsi, les statues débordent abondamment du cadre qui les reçoit et s'animent librement. Elles vivent à présent pour elle-même et plus seulement pour le monument. Elles s'individualisent de la même façon que le sculpteur qui les réalise, même si elles font encore partie de l'ensemble qu'elles décorent. Cette particularité nous semble être caractéristique de l'esprit dionysiaque[2564]. Nous constatons en effet un phénomène un peu similaire sur deux apôtres baroques qui étaient au paravent au portail central du

[2563] Cela rejoint également l'idée selon laquelle l'individu s'émancipe du groupe à la fin du Moyen Âge, et également le fait que les sculpteurs commencent à signer leurs œuvres. Cela exprime une marche en avant vers le principe d'individuation. Sur ce sujet, on pourra se référer à *L'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, BEDOS-REZAK Brigitte Miriam et IOGNA-PRAT Dominique (dir.), éd. Flammarion, Aubier, Paris, 2005, p. 1-368. On verra notamment DEN BOCK Nico, « Richard de Saint-Victor et la quête de l'individualité essentielle. La sagesse de *daniélité* », *ibid*., p. 119-144, et JEAY Claude, « La signature comme marque d'individuation. La chancellerie royale française (fin XIIIe-XVe siècle), in *L'individu au Moyen Âge, op. cit*., p. 59-78.

[2564] Les statues de ce portail sont donc réalisées suivant un principe contraire à celles qui décorent le Pilier des Anges du croisillon sud du transept. Celles-ci, au contraire, s'effacent presque dans l'architecture en épousant la forme du pilier suivant une dynamique ascendante. Les statues de ce portail, qui sont stéréotypées, sont pour leur part caractéristique de l'esprit apollinien.

massif occidental, ainsi que sur le *saint Laurent* et le *saint Pierre* de Malade au croisillon sud du portail. Ces statues ont effectivement toutes été en partie martelées afin de pouvoir prendre place sur la cathédrale. Cela signifie que les sculpteurs ne se sont à chaque fois peu souciés du cadre qui devait les recevoir, préférant s'exprimer librement et insérer le mouvement nécessaire à leurs statues pour les animer suivant leur dessein personnel.

Pour en revenir à nos draperies, à la manière de l'architecture flamboyante, qui cherche le contraste entre l'ombre et la lumière, en ajourant les formes architecturales, les volumes des vêtements sont de plus en plus prononcés et mouvementés créant également davantage d'ombre et de lumière, donc de relief et par là même d'expression. Au XV^{e} siècle, alors que les formes sont exagérées, les détails deviennent davantage formulés et naturels, que ce soit sur les épidermes ou les draperies. On trouve en effet sur ces dernières plus de détails ornementaux avec un traitement de surface accrue[2565]. Le réalisme apparaît sur l'enveloppe extérieure, mais transparaît moins à l'intérieur. Le regard se tourne sur l'apparence sensible, et sur la représentation des passions de l'âme, alors qu'auparavant c'était l'intériorité spirituelle et morale qui devait être formulée sous forme d'ascèse chrétienne.

John Ruskin, qui suit également un schéma cyclique de l'histoire et de l'évolution de l'art, va visiblement un peu dans le même sens, lorsqu'il écrit : « les premières tentatives d'imitation sont toujours abstraites et incomplètes. Une perfection plus grande témoigne du progrès de l'art, une perfection absolue de la forme imitative est donc fréquemment supposée mauvaise en soi. Mais elle n'est point mauvaise toujours, elle est seulement dangereuse. »[2566] Ruskin poursuit en exprimant que « tout art est abstrait à son origine », que des lignes courbes et complexes sont représentées par des lignes droites et simples » et que « l'observation pénétrante

[2565] Nous faisons la même observation sur les éléments en taille de pierre de la même époque, à la cathédrale de Strasbourg. En effet, à la fin du XVe et au début du XVIe siècle, les tailleurs de pierre prennent un soin particulier à réaliser des aspects de taille très marqués et décoratifs sur les parties taillées, ce qui permet en outre à la lumière de mieux accrocher aux surfaces, ainsi que de percevoir davantage les volumes ou mieux différencier les plans.
[2566] *Cf.* RUSKIN John, *Les sept lampes de l'architecture, suivi de John Ruskin par Marcel Proust*, traduit de l'anglais par G. Elwall, éd. Denoël, Paris, 1987, p. 137.

des formes est rare ». Il compare, en définitive, ces périodes artistiques à celles de « l'enfance ignorante »[2567].

Concernant la représentation des draperies, Ruskin estime qu'elle n'a aucun sens en soi, et qu'elle est laide. Cependant, elle devient belle et importante par les effets que lui communiquent « quelque forme ou quelques force étrangère »[2568]. Il poursuit en disant que les draperies nobles, en sculpture, sont celles qui sont « les interprètes du mouvement et de la gravitation ». « Elles sont le moyen le plus précieux d'exprimer chez un personnage le mouvement passé ou présent, et sont presque le seul moyen d'indiquer aux yeux la force de gravité qui résiste à ce mouvement. » Elles permettent, à l'instar des Grecs, d'exprimer une « représentation d'action, en exagérant l'ordonnance qui exprimait la légèreté de la matière et suivait l'attitude du personnage ». Il ajoute que les sculpteurs chrétiens, qui usent à un moment donné des draperies dans le même sens, lui découvre une autre fonction ou un autre moyen d'expression. Eux qui ont une sorte d'aversion pour le corps, préférant s'attacher à la physionomie, ont supprimé l'agitation. Dès lors, « elle tomba droit sur les formes humaines, traînant lourdement sur le sol, dissimulant les pieds, tandis que chez les Grecs la draperie fréquemment se dresse à la hanche. Les étoffes épaisses et grossières des robes de moines, si absolument différentes du léger et mince tissu de la matière antique, suggère à la fois la simplicité des plis et la lourdeur des chutes ». Finalement, dit-il, « la draperie en vint ainsi à caractériser graduellement le repos saint et austère. *Le vent restait sans influence sur le vêtement, comme la passion sans influence sur l'âme*[2569] ; et l'attitude des figures ajoutait seulement une courbe adoucie à l'immobilité du voile qui la suivait comme une pluie légère suit la marche lente du nuage. L'ondulation se faisait plus légère que pour les danses des anges. »[2570] Ruskin estime qu'elle est également le seul moyen de représenter la gravitation, « cette mystérieuse force de la terre »[2571]. Beaucoup de vérités apparaissent dans ces lignes, il convient néanmoins de nuancer davantage les principes mis en avant par Ruskin, qui ne concernent visiblement que la période dite « idéale » du gothique, c'est-à-dire la fin du XII^{e} et le début du XIII^{e} siècle. En effet, ses propos

[2567] *Cf. ibid*.
[2568] *Cf. ibid*., p. 117.
[2569] Nous soulignons volontairement cette partie.
[2570] *Cf.* RUSKIN John, *Les sept lampes de l'architecture, op. cit.*, p. 117.
[2571] *Cf. ibid*., p. 118.

semblent très justes pour les premières périodes du gothique, mais pas pour le gothique finissant, ou au contraire le vent peut avoir une influence sur le vêtement, comme la passion a une influence sur l'âme. Autrement dit, le mouvement intérieur ou le mouvement psychique influence la forme et l'animation du vêtement.

Cela signifie qu'à la fin du Moyen Âge, l'expression devient tellement exacerbée, qu'elle se manifeste également dans les draperies, et le processus d'individuation est tel, que les draperies suivent son mouvement en devenant elle-même également autonome. Ils prennent donc une expressivité antinaturaliste, presque caricaturale certaines fois.

Il nous apparaît ainsi que même les draperies veulent devenir vivantes. C'est comme-ci les imagiers voulaient rendre la matière inerte vivante ou spiritualiser la matière au lieu de matérialiser l'esprit. Pourtant le vêtement est inerte alors que le corps est souple et vivant. Henri Bergson écrit que « l'idée ne nous vient pas d'opposer la rigidité inerte de l'enveloppe à la souplesse vivante de l'objet enveloppé »[2572]. Dans ce sens, les imagiers du gothique finissant veulent donner la souplesse intérieure de la vie aux vêtements. Bergson écrit également « supposons qu'au lieu de participer de la légèreté du principe qui l'anime, le corps ne soit plus à nos yeux qu'une enveloppe lourde et embarrassante, qui retient à terre une âme impatiente de quitter le sol. Alors le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même, une matière inerte posée sur une énergie vivante »[2573]. Or, c'est précisément l'âme qui doit transparaître dans la statuaire de la fin du Moyen Âge, l'intérieur extériorisé, l'âme à la surface du corps. Avant, l'âme était davantage liée à l'esprit, à présent, elle est principalement liée au corps. Ainsi, l'âme, principe vital, doit apparaître dans toutes les parties du corps, dans toute la matière, en s'exprimant par le mouvement (car il n'est pas de vie sans mouvement), et ce jusque dans les vêtements. Ainsi le gothique flamboyant (baroque-dionysiaque) veut exprimer la vie, le mouvement vital, jusque dans les vêtements qui sont normalement rigides et inertes, comme l'exprime Bergson dans *Le rire*.

[2572] *Cf.* BERGSON Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, éd. Quadrige/Puf, Paris, 1995 (1er éd. 1940), p. 29-30.
[2573] *Cf. ibid.,* p. 38.

Nous avons vu qu'Aby Warburg considère pour sa part que le drapé en mouvement est « employé comme la caractéristique d'une amplification psychologique »[2574]. Dans un autre fragment, il écrit également : « Cheveux et vêtements en mouvement sont le signe d'une intensification du mouvement de la personne – ou qu'il souffle un vent fort. On peut à bon droit en conclure à une intensification de l'activité du personnage représenté, mais aussi, à tort, rendre ce mouvement dépendant de sa volonté, et conclure ainsi à un élément personnel là où il n'y en à pas »[2575]. En somme, « le drapé constitue lui aussi "la caractérisation d'une amplification psychologique" »[2576].

Pour conclure, les vêtements ne sont pas réellement plus abstraits, comme le pense Roland Recht, à la fin du gothique, mais adoptent des mouvements irréels, anti-naturalises. Les imagiers copient moins la nature, mais l'imitent peut-être davantage non pas la nature inorganique mais la nature organique. Non paspar l'extériorité (apparence matérielle) mais l'intériorité vivante qui s'extériorise, qui donne forme à la matière inerte. Les imagiers cherchent peut-être à représenter également le principe vital en sculptant de la matière inerte (des étoffes), dans un matériau inerte ? Les vêtements suivent moins les ondulations des corps, acquérant une autonomie propre, au même titre que la sculpture vis-à-vis de l'architecture, comme si l'homme avait moins besoin de s'excarner qu'au début du gothique. Son âme fait à présent un avec son corps. Avant, le corps n'était que le véhicule de l'âme, son support sur la terre liant ainsi l'âme au monde sensible. Le corps était perçu comme secondaire. Seule la morale et les vertus de l'âme, exprimées par le Beau, comme reflet du monde intelligible devaient transparaître (sauf dans le bestiaire où l'imaginaire fantastique pouvait prendre place). C'est toute l'ascèse chrétienne qui transparaissait dans la statuaire, la vie dans le calme et le repos. À la fin du gothique, selon une conception *hylmorphique*, nous l'avons vu, le corps et l'âme ne font qu'un, il n'y a plus de réelle dualité entre les deux. Pour cela, les passions de l'âme peuvent modeler l'apparence physique. La physiognomonie prend toute sa place, non plus seulement dans les être vicieux, les gargouilles et chimères, mais aussi dans les hommes saints ou autres, qui ont des penchants naturels perceptibles à la surface dans les expressions des visages et

[2574] GHELARDI Maurizio, *Aby Warburg et la « lutte pour le style »,op. cit.,* p. 53.
[2575] *Ibid.,* p. 72.
[2576] *Ibid.,* p. 92.

corporelles. L'Homme perd son caractère divin visible dans la statuaire du XIII^{e} siècle avec sa typologie idéale (générique), pour devenir plus humain (Individuel), cela annonce déjà l'arrivée de l'humanisme de la Renaissance, avec la révolution copernicienne. Les artistes s'intéressent davantage aux traits humains, avec leurs défauts, qu'à faire transparaître ce qu'il y a de divin en eux. L'homme prend davantage conscience de son humanité et assume peut-être davantage sa corporéité. Cette polarité est également visible dans la statuaire grecque, puis dans l'art de la Renaissance etc., avec peut-être à chaque fois une évolution accrue des consciences, ou plutôt un plus grand rapport au vérisme et au naturalisme. C'est la prédominance de la science, du regard scientifique, qui caractérise l'évolution de la vision du monde jusqu'à nos jours, au détriment de la métaphysique. L'Homme descend sur terre, dans le monde sensible et se tourne vers les détails et le particulier[2577].

Nous constatons, en revanche, que les portraits de femmes, à la fin du Moyen Âge, restent stéréotypés selon une certaine idéalisation. Cela peut se voir aussi bien dans les statues que dans les peintures des artistes de la vallée rhénane. Donc seules les figures masculines sont généralement individualisées.

En outre, comme nous l'avons dit, les sculptures de la fin du gothique ne sont par ailleurs pas nécessairement plus réalistes que celles, dans un second temps du début, elles sont juste davantage caractérisées, dans un premier temps, puis individualisées dans un second, avec le désir de faire transparaître le caractère psychologique de la personne représentée en s'éloignant du type. Nous pensons, par conséquent, que l'évolution formelle va plutôt d'une représentation géométrique (stylisée), ou complètement inscrite dans la géométrie architecturale pour le Moyen Âge, à une émancipation nécessaire, davantage sensitive, qui permet d'appréhender le monde du vivant, de représenter non plus uniquement des symboles et des allégories, mais la vie présente dans la nature, selon un principe de *mimesis*.

[2577] Ainsi, l'intérêt évolue pour celui de la forme à celui pour la surface, puis pour la ligne, et enfin pour le point, ce que révèlent à la fois la copie par mise aux points dans la sculpture, et son évolution vers la numérisation (forme de pixellisation), et également la conservation qui s'attache à soigner la matière en orientant son intérêt et son regarde sur les plus petits détails.

Cela étant, Nous observons que l'intérêt se porte de plus en plus vers la représentation du caractère psychologique, au détriment du caractère moral. De plus, comme nous l'avons dit l'intérêt se tourne vers le fini, la représentation des détails matériels, textures, rides, veines, expressions individuelles, au détriment du sentiment général, de l'infini. On migre du spirituel au matériel (du spiritualisme au matérialisme), et cela conduit indubitablement à une fin des représentations organiques, des formes vivantes pour revenir à celles géométriques, cristallines...

I. Le principe de restauration des statues de la cathédrale par Grass (1835-1876) : améliorer la statuaire gothique

1. *Grass un sculpteur néogothique ?*

Pour comprendre la démarche de Grass, face au travail de « restitution » des statues de la cathédrale, il faut se reporter à ce qu'écrit Fischbach à ce sujet : « Si Grass chercha à être le continuateur des artistes qui les premiers avaient orné la cathédrale, il a toujours pensé que, sans nuire au symbole de la spiritualité, il pouvait et devait faire mieux que des figures maigres qui n'étaient contournées que parce que, à l'époque où elles furent posées, l'artiste n'avait pu mieux faire »[2578]. Bien que cela puisse paraître choquant de nos jours, pour le comprendre il faut se mettre dans le contexte de l'époque, où l'art gothique n'était apprécié et considéré que depuis peu. Il n'est, en outre, pas certain que Grass ait su répondre aux attentes de Schneegans, en cherchant à « améliorer » le style des statues gothiques par sa bonne connaissance des proportions anatomiques et des canons idéals de la statuaire antique. En procédant ainsi, il s''éloigne de l'essence même des statues gothiques, dont l'aspect ascétique manifeste la spiritualité chrétienne du Moyen Âge. En effet, comme l'exprime Schneegans, si les statues sont maigres et contournées, distordues et disproportionnées, cela manifeste la séparation entre l'âme et le corps, avec la primauté de l'âme qui est évidente au Moyen Âge[2579]. Par conséquent, c'est le mouvement, manifestation de la vie qui est privilégié, au détriment de la justesse des proportions et de l'anatomique. Les sculpteurs médiévaux doivent en effet rechercher à exprimer la partie pérenne « immortelle » de l'humain, plutôt que la partie périssable. Le sociologue et philosophe allemand Georg Simmel (1858-1918) exprime très bien le sens des statues gothiques : « Tous ces corps comprimés ou étirés, distordus ou recourbés, contorsionnés et disproportionnés, sont comme l'ascèse devenue œuvre plastique. Ce corps doit fournir une prestation qu'il ne peut fournir : porter l'âme qui tend vers le transcendant, voir qui habite la transcendance. Aussi émouvante que soit pour nous l'expression spirituelle qui hante ces figures, elle provient de ce que leur âme n'est pas vraiment leur âme, mais se trouve quelque part au-delà d'elle-même,

[2578] FISCHBACH Gustave*, Philippe Grass, ..., op. cit.,* p. 14-15.
[2579] SCHNEEGANS Louis, *Essai historique sur la cathédrale de Strasbourg*, *op. cit.*, p. 39.

si bien que le corps a les plus grandes peines à la suivre. Par les gestes physiques, l'âme exprimait son incapacité à exprimer, et le corps étant seulement là pour que l'âme s'en éloigne, ses mouvements l'éloignaient en quelque sorte de lui-même »[2580].

Aussi, Gustave Klotz, aux attentes duquel Grass doit répondre, est de ces restaurateurs qui s'inscrivent davantage dans la mouvance, toute proportion gardée, des Lassus (1807-1857) et Viollet-le-Duc (1814-1879), que de celle d'un Ruskin (1819-1900)[2581], qui écrit dans *Les Sept Lampes de l'Architecture*, en 1849 : « la restauration signifie la destruction la plus complète que puisse souffrir un édifice »[2582]. Le plus bel exemple de restauration de Klotz, qui se rapproche de la manière de Viollet-le-Duc, est sans doute celle de la tour de croisée de la cathédrale de Strasbourg, édifiée en 1878-1879 dans un style néo-roman, pour laquelle il a des échanges épistolaires avec Viollet-le-Duc[2583]. Certaines restaurations, d'ailleurs, se rapprochent davantage du rétablissement d'un état de la cathédrale inexistant par le passé. C'est notamment le cas de la restauration des statues équestres, des statues de la chapelle Saint-Laurent, des anges musiciens avec le Christ en mandorle (galerie des apôtres) – visibles sur un plan du XIII^{e} siècle – qui n'ont jamais été mis sur la cathédrale au Moyen Âge. En procédant de la sorte, Klotz et Grass se rapprochent de la doctrine de Viollet-le-Duc, qui écrit dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* : « Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné… [2584]».

Pour autant, même si Grass est un artiste qui a un besoin ardent de créer des œuvres d'inspiration personnelle dans son style néoclassique teinté de

[2580] SIMMEL Georg, *Michel-Ange et Rodin*, *op. cit.,* p. 79-80.
[2581] John Ruskin, grand admirateur de l'art gothique, préconisait d'entretenir et de laisser mourir les cathédrales, plutôt que de les restaurer, sachant que l'homme du XIX^{e} siècle ne pouvait plus faire du gothique. *Cf.* John RUSKIN, *La nature du gothique*, traduction de Mlle Mathilde Crémieux revue par Franck Lemonde, éditions du Sandre, première édition 1852, 2012, p. 1-186.
[2582] Cité dans SIRE Marie-Anne, *La France du Patrimoine, les choix de la mémoire*, éd. Découverte Gallimard, 1996, p. 91.
[2583] KLOTZ Jacques, *op. cit.*, p. 707-713.
[2584] VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française [...]*, Paris, éd. Bance, 1858, t. VIII, p. 22.

romantisme, il respecte profondément les monuments anciens. Pour s'en convaincre, il faut se rappeler que le statuaire est membre de la *Société pour la conservation des monuments historiques*[2585], créée par Louis Spach, en 1855. Nous l'avons vu, Gustave Klotz en fait bien évidemment parti, il en est même le trésorier jusqu'à sa mort[2586]. Grass doit avoir, par conséquent, un profond respect pour les œuvres gothiques de la cathédrale, qu'il a le souci de respecter en faisant son travail. C'est pourquoi il a le souci de se rapprocher des différents genres des statues présentes sur l'édifice, ce qui lui permet également d'en préserver l'harmonie générale, sans vouloir produire des pastiches du gothique, suivant notamment les recommandations de Ludovic Vitet concernant les constructions nouvelles[2587]. Dans cet esprit, Grass considère probablement, à l'échelle de la statuaire, qu'il doit créer de nouvelles statues pour combler des niches vides de la cathédrale, en s'inspirant du gothique, sans réaliser de copie servile, afin de donner un nouvel art gothique de son temps (néogothique). L'observation, des statues du beffroi, notamment le *Tétramorphe*, nous permet de constater effectivement que Grass ne veut pas faire des œuvres dans le style où il excelle tant, mais il tente de faire du « gothique », ou plutôt du néogothique, en s'inspirant sérieusement du plan du XIII^{e} siècle. Cela justifie également le fait que Klotz ait commandé, en 1845, des moulages en plâtre de statues de Notre-Dame de Paris, afin de s'en inspirer[2588]. Pour aller plus loin dans cette idée, notons encore que Grass possède dans son atelier 10 volumes des *Annales Archéologiques* d'Adolphe Napoléon Didron[2589] (1806-1867), qui œuvre comme Prosper Mérimée (1803-1870) et Viollet-le-Duc à la protection et à la restauration des monuments médiévaux.

[2585] Voir par exemple : *Le Bibliographe alsacien : gazette littéraire, historique, artistique*, 1864, p. 121-122.

[2586] *Cf*. KLOTZ Jacques, *op. cit.*, p. 33.

[2587] VITET Ludovic, « L'art et l'archéologie », *Études sur l'histoire de l'art*. II, Moyen Âge, chap. 9, *op. cit*., p. 413-415. Vitet écrit notamment que « si l'artiste ne connaît ni la règle ni l'esprit qui ont présidé à leur [les édifices] construction, il risque en les restaurant de les déshonorer, trop souvent même de les détruire. Grâce à vos leçons [les archéologues], grâce à ces premiers éléments de science archéologique, que vous avez rendu populaires, nous n'aurons plus de telles chances à courir ; un certain nombre de jeunes artistes se sont appropriés, sous vos auspices, les secrets du passé, ils ont exercé non seulement leurs yeux à bien copier ce qui subsiste, mais leur intelligence à deviner ce qui est détruit, et désormais nous pouvons leur confier sans crainte, ils peuvent entreprendre sans témérité, une tâche naguère impossible. », *cf. ibid*., p. 413. Vitet poursuit cependant en mettant en garde contre la tentation de pratiquer une copie servile ou même une imitation de l'Antiquité ou du Moyen Âge dans les constructions nouvelles.

[2588] *Cf*. KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880), », op. cit.,* p. 519.

[2589] *Cf. Catalogue des objets d'arts dépendant de la succession de M. Philippe Grass artiste sculpteur à Strasbourg*, imprimerie G. Fischbach, Strasbourg, 1876, p. 7, n° 122.

En revanche, afin de comprendre la façon de restaurer de Gustave Klotz, aidé par le talent de Philippe Grass pour la statuaire, il convient peut-être de se tourner vers Paris, où les deux hommes sont formés[2590]. Nous pouvons y voir, en effet, certains points communs avec la façon dont Jean-Baptiste Lassus et Eugène Viollet-le-Duc restaurent leurs monuments, même si ces derniers commencent un peu plus tard que nos deux protagonistes alsaciens. Les sensibilités *a priori* communes entre Klotz, Lassus et Grass, en matière de restauration, se manifestent peut-être également dans les rapports que les trois hommes semblent entretenir. Pour commencer, nous savons que Klotz et Lassus sont tous deux les élèves de l'architecte historiciste et saint-simonien Léon Vaudoyer (1803-1872), puis de l'architecte Henri Labrouste (1801-1875)[2591]. En effet, après avoir été formés par le premier, ils continuent leur formation avec Labrouste, parmi six autres élèves de l'atelier Vaudoyer-Lebas[2592]. À leur demande, Labrouste qui vient également de l'atelier de Vaudoyer-Lebas, ouvre le sien en 1830[2593]. Par la suite, nous savons que Klotz et Lassus se rencontrent encore à diverses reprises. C'est notamment le cas lors de plusieurs dîners amicaux annuels, organisés à Paris par les anciens élèves de l'architecte Henri Labrouste. Lors du dixième dîner, par exemple, le 18 juin 1856, Klotz et Lassus portent un toast au dessert, au nom des 400 élèves formés dans l'atelier de Labroust, depuis 26 ans[2594].

Par conséquent, nous pouvons imaginer que c'est peut-être tout simplement Klotz, qui travaille depuis trois ou quatre ans avec Grass, qui conseille le statuaire de la cathédrale de Strasbourg à Lassus, afin de réaliser, en 1841, une *Vierge Immaculée* en marbre pour l'église Saint-Séverin de Paris[2595], restaurée par

---

[2590] Nous reprenons ces deux premiers paragraphes de notre Mémoire de master, en complétant largement le second.

[2591] KLOTZ Jacques, *op. cit.*, p. 11. Nous savons, en outre, que la première génération des architectes formés par Labroust « est proche des théoriciens du "juste milieu", qui, avant la Révolution de Juillet, s'expriment dans le *Globe*. Pour eux, la grande question de l'époque est de comprendre comment en finir avec les doctrines, selon l'expression de Jouffroy », *cf.* ÉPRON Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, *op. cit*., p. 196.

[2592] *La structure mise en lumière, Labrouste (1801-1875) architecte*, Catalogue d'exposition, BÉLIER Corinne, BERGDOLL Barry et CŒUR Marc (dir.), éd. Nicolas Chaudun, Cité de l'architecture & du patrimoine, Museum of Modern Art (New York), Bibliothèque nationale de France, septembre 2012, p. 193.

[2593] *Ibid.*

[2594] KLOTZ Jacques, « Gustave KLOTZ architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1837 à 1880 », in *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 1966, p. 38.

[2595] *Cf.* FISCHBACH Gustave, *op. cit.*, p. 16, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919,

l'architecte depuis 1937[2596]. Par ailleurs, le statuaire alsacien et l'architecte parisien se sont peut-être déjà rencontrés au Salon, où ils sont tous les deux présents en 1833, 1835 et 1836[2597]. De plus, à cette époque, Grass est lauréat du concours pour la réalisation de la statue de *Kléber*, face à des artistes parisiens renommés[2598].Ce travail, qu'il mène de manière magistrale, contribue à sa jeune notoriété qui va, cependant, s'amoindrir avec le temps. Au demeurant, nous retrouvons chez Grass, sous la direction de Klotz, une approche de la restauration des statues de la cathédrale qui s'apparente sur certains points à celle de Lassus. Ce dernier estime, par exemple, qu'il faut surtout respecter le sens religieux de l'édifice restauré, le fond plus que la forme, alors que Viollet-le-Duc s'attache davantage à l'esthétique[2599]. De plus, comme nous l'indique Jean-Michel Leniaud, les statues réalisées sous l'autorité de Lassus, par Geoffroy-Dechaume, Pascal et Perrey, sont généralement un gothique idéalisé avec des visages aux traits adoucies, affadies et trop symétriques pour du gothique, rappelant à certains égard l'œuvre d'Ingres que l'architecte apprécie tout particulièrement[2600]. Nous ne pouvons pas dire que tous ces qualificatifs correspondent aux caractéristiques de la statuaire de Grass pour la cathédrale, mais il semble que nous retrouvons ce même principe d'idéalisation avec la volonté d'« améliorer » les formes de la statuaire gothique. Pourtant, concernant l'art moderne, Lassus montre un rejet du mélange des genres en architecture, de l'éclectisme au sens cousinien du terme, sans pour autant défendre la copie servile. Il écrit notamment, dans un *Rapport* en 1858, que « l'éclectisme est la plaie de l'art »[2601], et demande à privilégier l'unité de style, en « étudiant cet art dans son esprit », c'est-à-dire l'art gothique pour les constructions en France, cet art qui est « né sur le sol » français et qui est par conséquent « approprié au climat », cela « en se pénétrant des principes qui le dominent[2602] ». Autrement dit, s'en inspirer sans en produire une copie. Il réfute donc l'idée de « Vouloir faire jaillir des ruines un art nouveau du milieu des ruines

---

p. 92.
[2596] *Cf.* LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1980, p. 195.
[2597] *Cf. ibid.*, p. 49-50.
[2598] *Cf.* HAUG Hans, « Les monuments strasbourgeois à Kléber », *op. cit*., p.412-416.
[2599] *Cf.* ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Notre-Dame de Paris*, (phot. Caroline Rose), éd. De la Martinière, Paris, 1997, p. 226.
[2600] LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) …, op., cit.,* p. 157.
[2601] *Cf.* LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus…, op. cit.,* p. 243.
[2602] *Ibid*. p. 244.

de tous les arts antérieurs, invoquer l'éclectisme pour créer, c'est fournir la preuve la plus éclatante du degré de folie, où l'on peut être conduit par l'orgueil et l'ignorance ; malheureux impuissant, montrer donc ce que vous avez produit avec l'éclectisme ! Vous avez voulu voler au risque de vous rompre le col, voilà le fait.[2603] » Il voit cependant davantage le style artistique d'une période précise comme étant une étape intermédiaire vers une autre : « […] Roulez ce ridicule orgueil et reconnaissait humblement que l'artiste n'a jamais créé un art, et qu'il doit être aussi fier que glorieux s'il lui est donné d'ajouter une ou deux perles à ce brillant collier qui doit relier entre elles toutes les productions de l'art.[2604] » Enfin, il écrit encore : « […] voilà comment nous avons été conduits à considérer l'art gothique comme le véritable et le seul point de départ admissible de l'art moderne, ce qui ne veut pas dire pour cela que nous prescrivions la copie servile des monuments du Moyen Âge, loin de là, nous avons toujours dit : inspirez-vous de cet art, complétez-le, mais gardez-vous avec soin de vous laisser séduire par l'éclectisme, et de tenter une fusion impossible entre les formes qui hurleraient de se rencontrer, parce qu'elles appartiennent à des arts différents ! Voilà toute notre doctrine et l'exposé succinct de nos principes.[2605] » La doctrine de Lassus, dans ce sens, semble diverger de celle de la manière de restaurer de Grass, qui peut s'apparenter à une forme d'éclectisme. Cependant, ce principe édicté par l'architecte concerne l'art nouveau et non pas les restaurations des monuments médiévaux. Il montre toutefois qu'il n'apprécie guère les mélanges de genre ou de style préférant créer au fond un art néogothique pour l'architecture nouvelle en respectant l'unité de style. Pour des raisons que nous avons déjà énoncées concernant l'art statuaire, la posture de Grass n'est pas la même dans ses créations libres, en dehors de la cathédrale, pour lesquels il ne s'inspire pas du gothique. Au demeurant, pour ses restaurations des statues de la cathédrale, qui sont également des créations, même si nous considérons qu'il est un artiste éclectique dans les thèmes employés, force est de reconnaître qu'il en est autrement pour le style développé. Il ne s'agit en effet pas d'un style éclectique dans le sens où il mélangerait ou combinerait des genres dans les différentes parties de ses statues, mais bien davantage dans l'idée de garder ce qu'il y a de vrai dans l'art classique

[2603] *Ibid.*
[2604] *Ibid.*
[2605] *Ibid.*

et l'art gothique pour ses restaurations de la cathédrale. L'éclectisme de Grass, pour ses statues de la cathédrale, se manifeste donc par une certaine idéalisation néoclassique des statues gothiques des différentes parties de la cathédrale où il intervient en s'efforçant de préserver des particularités inhérentes aux configurations des sculptures gothiques, afin de tenter de relier les formes de l'idéale beauté des statues classiques à l'esprit chrétien. En cela, il ne paraît donc pas différer totalement du principe de Lassus, qui dit notamment « continuez-le » le gothique. Néanmoins, il semble que pour le continuer, pour l'adapter à son temps, Grass fasse le choix de le fusionner avec la beauté idéale de la statuaire antique, c'est-à-dire qu'il produit la fusion de l'incarnation de la beauté idéale de la nature et de la spiritualité excarnée chrétienne (la beauté du corps et l'ascèse chrétienne). La beauté divine (spirituelle) qui s'incarne dans les corps (qui prend chair) de la statuaire grecque, et la beauté de l'esprit de la statuaire gothique qui se retire laissant des corps émaciés distordus et ascétiques. Grass veut produire l'entre-deux, la voie médiane, l'intermédiaire entre ces deux états, ces deux apparences, allier ces deux contraires si bien représentés ou symbolisés par les figures d'Orphée et du Christ.

D'autre part, quelques années après avoir sculpté la *Vierge Immaculée*[2606], Grass réalise, comme nous l'avons déjà vu, un buste à l'effigie de Jean-Baptiste Lassus, présenté au Salon de 1846[2607]. À cette date, l'architecte œuvre depuis deux ans environ, à la restauration de Notre-Dame de Paris, aux côtés de Viollet-le-Duc.

Nous n'avons, à ce jour, plus aucune trace de la *Vierge Immaculée* en marbre réalisée par notre statuaire pour l'église Saint-Séverin[2608] (fig. 322-323, cat. 181),

[2606] Il semble assez difficile de trouver des mentions de cette statue. Nous pouvons toutefois en voir, sans que le nom de Grass ne soit mentionné, *Paris dans sa splendeur, monuments, vues, scènes historiques, descriptions et histoire*, premier volume, publié par Henri Charpentier, imprimeu-éditeur, Paris, 1861, p. 57, repris dans LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus…,op. cit.*, p. 195.

[2607] Voir par exemple BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile*, Dictionnaire général des artistes de l'École française.., op. cit.*, p. 690, et GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 21. Ce buste en plâtre n'a malheureusmeent pas été retrouvé à ce jour. En revanche, nous pouvons voir un portrait de Lassus, dans une statue représentant Saint Thomas, réalisée par Geoffroy-Dechaume en 1852, à la Sainte Chapelle, *cf. Dans l'intimité de l'atelier de Geoffroy-Dechaume (1816-1892) sculpteur romantique,* (dir. Laurence de Finance), éd. Honoré Clair, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2013, p. 180 et p. 195.

[2608] Cette *Vierge Immaculée* a été enlevée de l'église Saint-Séverin, et nous n'en avons plus aucune trace à ce jour. Laurent Gilbert a cru l'identifier dans un tympan de l'église Saint-Séverin,

sous l'autorité de Lassus, si ce n'est un aperçu de sa silhouette sur des cartes postales anciennes. Il n'est par conséquent pas possible de s'en faire une idée précise et encore moins une analyse esthétique et stylistique[2609]. Cependant, il y est fort probable que notre artiste alsacien travaille d'après des croquis de Lassus, car ce dernier a pour coutume de procéder ainsi, ce que témoignent les travaux de sculptures qu'il fait réaliser pour Notre-Dame de Paris[2610]. Lassus et Viollet-le-Duc sont, effectivement, le plus souvent entourés d'humbles sculpteurs de qualité qui sont de bons exécutants, plutôt que de réels artistes renommés. Par ce choix, ils marquent leur désir de travailler avec des sculpteurs assez modestes pour honorer au mieux la loi dictée par le Monument, mais aussi pour respecter et traduire leurs orientations[2611] avec exactitude, notamment celle de Viollet-le-Duc, qui écrit dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* : « Il ne suffit pas qu'un ornement soit beau, il faut qu'il participe de l'ensemble, et ne paraisse pas être un fragment posé au hasard sur l'édifice »[2612]. Ce dernier estime, en se basant sur sa conception des chantiers au Moyen Âge, que l'architecte qui est le maître d'œuvre, doit fournir les dessins aux sculpteurs. Pour lui – qui veut travailler à la manière des bâtisseurs de cathédrale – seul l'architecte est le maître d'œuvre au Moyen Âge, par conséquent c'est lui qui doit fournir les modèles des statues, sculptures et ornements aux sculpteurs, qu'ils doivent produire pour une cathédrale[2613]. En effet, Viollet-le-Duc pense que les imagiers « concouraient directement à l'œuvre, sous la direction du maître »[2614], car dans « l'art du Moyen Âge, la sculpture ne se sépare pas de l'architecture »[2615]. Par conséquent si nos deux architectes avaient travaillé avec des artistes reconnus, cela aurait probablement créé des distorsions stylistiques, alors qu'ils espèrent retrouver le

---

représentant une Vierge à l'Enfant assise sur son trône, mais il s'agit d'une erreur, *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 104. En réalité ce tympan a été sculpté par Marius Ramus (1805-1888) en 1839. *Cf.* LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus…,op. cit.*, p. 195, et *Paris dans sa splendeur, monuments, vues, scènes historiques, descriptions et histoire*, premier volume, publié par Henri Charpentier, imprimeur-éditeur, Paris, 1861, p. 56-57.

[2609] Il semblerait cependant que la statue y était encore en 1900, *cf.* GONDRÉ, 1900, p. 60 ; « *…bénie par Mgr Forbin-Janson avec le concours de la musique du 40ème de ligne, et en présence du préfet, du maire, du conseiller municipal du quartier et de M. Martin du Nord, garde des Sceaux »*

[2610] ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Notre-Dame de Paris*, *op, cit.,* p. 230.

[2611] *Ibid.*, p. 228.

[2612] Cité dans DELAS Raphaël, *Aimé et Louis Duthoit, …, op. cit.*, p. 127.

[2613] VIOLLET-LE-DUC, « Sculpture », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe* siècle, t. VIII, vol. 3, 1866, p. 209.

[2614] *Ibid.*

[2615] *Ibid.*

style des « imagiers » du XIII[e] siècle[2616]. Au demeurant, les sculpteurs qui travaillent sur leurs chantiers sortent, pour la plupart, de l'atelier de David d'Angers. C'est notamment le cas du chef d'atelier, Geoffroy-Dechaume[2617] (1816-1892), et aussi d'Armand Toussaint (1806-1862)[2618], Michel Pascal (1810-1882)[2619], Jules Cavelier (1814-1894) et Jean-Louis Chenillon (1810-1875), qui sont néanmoins de véritables artistes. Le premier passe également par l'atelier de James Pradier, et il est d'ailleurs le seul à atteindre la « gloire posthume »[2620].

Nous pouvons observer le même fonctionnement à la restauration de la cathédrale d'Amiens, pour laquelle Viollet-le-Duc fait appel aux talentueux frères Duthoit[2621], dont l'art s'apparente souvent à de l'artisanat d'art[2622]. Comme le fait remarquer Raphaël Delas, Viollet-le-Duc attend des sculpteurs restaurateurs qu'ils fassent preuve de créativité sous les contraintes imposées par l'architecte et qu'ils

[2616] ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Notre-Dame de Paris*, *op, cit.,* p. 228-229.

[2617] Le fils d'Adolphe Victor Geoffroy-Deschaume, qui est également sculpteur, épouse la fille du peintre parisien Louis Steinheil (1814-1885). Ce dernier, originaire d'Alsace, travaille avec Viollet-le-Duc à la restauration des vitraux de Notre-Dame de Paris, à partir de 1855, *cf*. *Ibid.*, 234. Par la suite, Klotz fait appel à lui, pour dessiner les vantaux du portail central de la cathédrale de Strasbourg. D'ailleurs, Steinheil fait appel à son gendre, Adolphe Geoffroy (1844-1915), pour exécuter les sculptures des vantaux, qu'il exposa au Salon de Paris en 1876. *cf*. LINGELSER Jean-Paul, « Les vantaux du portail central de la cathédrale : leur histoire et leur iconographie », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, p. 262-265.

[2618] Cependant, François-Christophe-Armand Toussaint a le deuxième Grand Prix de Rome en 1832, et débute au Salon en 1836, *cf*. BENOIST Luc, *op. cit*., p. 136.

[2619] François-Michel Pascal entre en 1828 dans l'atelier de David d'Angers. Il étudie l'art gothique pour des commandes d'orfèvreries, puis devient principal collaborateur de Viollet-le-Duc, Lassus et Abadie. Comme Philippe Grass, à coté de ses travaux de restauration qui lui prennent beaucoup de temps, il expose au Salon jusqu'à la fin de sa vie. Selon Luc Benoist, « il se ventait d'être un technicien de la taille directe comme les anciens "imagiers" ». Cf. BENOIST Luc, *op. cit*., p. 127. Ce sculpteur se charge notamment de refaire les sculptures de Vézelay, cf. TIMBERT Arnaud, in *Beaux Arts*, hors-série, « Notre-Dame de Paris, Vézelay, Carcassonne..., réinventés par Violet-le-Duc », 2014, p. 53.

[2620] ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*, p. 228. De plus, Geoffroy-Deschaume qui devint collaborateur de Lassus, Viollet-le-Duc, Boeswillwald et Ruprich-Robert, dans leurs restaurations de monuments historiques, n'expose à aucun Salon. Il devint également membre de la commission des Monuments historiques et il est le premier conservateur du musée du Trocadéro. *Cf*. BENOIST Luc, *op. cit.*, p. 136. Nous pensons à lui essentiellement pour les statues qu'il réalise à la Sainte-Chapelle, Notre-Dame de Paris, Notre-Dame de Chartres, Saint-Denis et cathédrale de Laon.

[2621] Aimé (1803-1869) et Louis (1807-1874) Duthoit, travaillaient déjà à la cathédrale d'Amiens, depuis 1832, avec l'architecte François-Auguste Cheussey (1781-1857). Restaurateurs et créateurs, ils ont montré une grande modestie, ne cherchant pas les honneurs. *Cf*. DELAS Raphaël, *op. cit.*, p. 1-375. Par ailleurs, le fils d'Aimé, Edmond Duthoit (1837-1889), est architecte et l'un des plus fidèles élèves de Viollet-le-Duc, *cf*. FOUCART-BORVILLE jacques, « Une collaboration exemplaire : Viollet-le-Duc et Edmond Duthoit à Roquetaillade », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1985, p. 269-281.

[2622] DELAS Raphaël, *op. cit*., p. 127.

soient des « sculpteurs restaurateurs des pastiches rigoureux et sensibles, adossés à une fine connaissance de l'art du XIII[e] siècle. »[2623]

Tous ces sculpteurs qui travaillent à la restauration des monuments médiévaux, avec Viollet-le-Duc, sont devenus des spécialistes du néo-gothique et de la restauration à la manière de l'architecte. Bien que ceux-ci respectent scrupuleusement les consignes, les inspirations et les dessins précis de l'architecte, plusieurs d'entres-eux, que nous venons de citer, sont néanmoins plus que de simples sculpteurs praticiens, faisant certaines fois œuvre d'artiste, tout en étant capables de répondre fidèlement aux idées de Viollet-le-Duc. Quoi qu'il en soit, le chantier de restauration de Notre-Dame devient aussi un lieu de formation et de savoir-faire dans la restauration des sculptures gothiques. Par la suite, de ce chantier rayonne des artisans d'élites[2624]. Ce fonctionnement semble avoir influencé Klotz, qui se plaint de ne pas avoir d'ouvriers suffisamment qualifiés dans l'atelier permanent, l'incitant à embaucher deux nouveaux apprentis sculpteurs praticiens, deux sculpteurs d'ornements et deux tailleurs de pierre. Il espère ainsi former des artisans locaux capable de travailler en harmonie avec le monument, en ayant acquis la culture nécessaire de celui-ci[2625]. En outre, pour la restauration de Notre-Dame de Paris, Lassus et Viollet-le-Duc font bâtir un atelier de sculpture, sous la direction de Geoffroy-Dechaume, situé au pied de la cathédrale comme au Moyen Âge, en lui imposant un fonctionnement qui se veut identique à celui de l'époque de l'érection de la cathédrale[2626]. Les deux architectes parisiens, ne peuvent pas ignorer, du reste, que c'est encore le cas à la cathédrale de Strasbourg.

En revanche, ce qui différencie les restaurations de Klotz et Grass, de celles de Viollet-le-Duc, c'est que les deux premiers s'adaptent au style et à l'époque de la partie de la cathédrale qu'ils restaurent, sans systématiquement restituer un aspect du XIII[e] siècle[2627]. À titre d'exemple, comme nous l'avons vu, Klotz demande à

[2623] *Ibid.*
[2624] TIMBERT Arnaud, in *Beaux Arts*, hors-série, *op. cit.*, p. 68.
[2625] *Cf.* KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz (1810-1880), ... », *op. cit*., p. 136-137.
[2626] ERLANDE-BRANDENBURG Alain, « Notre-Dame de Paris : Restauration de la sculpture », *Viollet-le-Duc, op. cit.,* p. 156.
[2627] Même si Viollet-le-Duc estime que l'art médiéval du XIIIe siècle était la référence, Il s'inspire également, certaines fois, de périodes antérieures. *Cf.* THIBIERGE Marie-Thérèse, « Les sculpteurs de Viollet-le-Duc pour la restauration du château de Pierrefonds, 1858-1885 », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1985, p. 255-267.

Grass de s'inspirer du XVI[e] siècle pour réaliser ses statues de la chapelle Saint-Laurent, des vitraux de la cathédrale, pour les statues équestres et les statues d'évêques du massif occidental, et des plans du médiévaux pour les statues du Jugement Dernier et celles qui couronnent la galerie des apôtres. En outre, Klotz se différencie également de Viollet-le-Duc en faisant vraisemblablement une plus grande confiance dans l'art statuaire de Philippe Grass, le laissant seul maître de ses créations, apte à fournir les modèles que les praticiens doivent reproduire dans la pierre, avec néanmoins l'accord et la validité de l'architecte et de l'administration. En effet, comme nous savons, Viollet-le-Duc pour sa part, impose les formes aux sculpteurs avec lesquels il travaille à la restauration des différents monuments médiévaux. C'est lui le créateur ! Ainsi, il produit les dessins que les sculpteurs doivent retranscrire docilement en volume[2628], dans la terre, au un tiers, avant de le faire valider par l'architecte, puis d'en faire exécuter la copie par mise au point dans la pierre, par un praticien. Ceci est très bien illustré dans les travaux de la statuaire pour la cathédrale de Clermont-Ferrand[2629]. Viollet-le-Duc fournit les dessins des statues, le plus souvent uniquement de face, et certaines fois également avec une vue de profil en plus. Cela laisse néanmoins une certaine liberté d'exécution aux sculpteurs[2630]. Les sculpteurs de Viollet-le-Duc sont cependant aussi des artistes, car ils savent modeler. Ceux-ci procèdent effectivement au modelage des modèles de statues pour remplir les niches des églises et cathédrales, en se référant aux dessins de l'architecte, puis ils fournissent le modèle à des sculpteurs praticiens qui doivent les reproduire par mise au point dans la pierre ; sous l'œil avisé du sculpteur. La mise au point, ou « machine à mettre au point », qui s'est répandue « en France dans le second tiers du XIXe siècle, a souvent permis aux sculpteurs de se reporter sur des praticiens, même peu talentueux […]. En outre, ce système s'il n'accroît pas la rapidité d'exécution, a l'avantage d'être moins risqué que la taille directe »[2631]. À ce titre, précisons que le sculpteur Michel Pascal, qui travaille notamment à Notre-Dame de Paris avec

[2628] PRESSOUYRE Léon, « Viollet-le-Duc et la restauration de la sculpture », dans *Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition, (collectif), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1980, p. 147.
[2629] DUNTZE-OUVRY Amélie, LUNEAU Jean-François, « Les artistes de Viollet-le-Duc », in PHALIP Bruno, LUNEAU Jean-François (dir.), *Restaurer au XIXe siècle II*, Actes de la table ronde, du 11 septembre 2013, Presses Universitaire Blaise Pascal, p. 61-67.
[2630] *Ibid.,* p. 66.
[2631] *Ibid.*

Viollet-le-Duc et Geoffroy-Dechaume se vente de travailler à la manière des sculpteurs gothiques, en taille directe[2632].

Klotz, de son côté, ne fournit visiblement pas de dessins préalables au modelage de l'artiste, le laissant libre de créer ses formes sur le principe de base établie, avec lequel l'architecte et le sculpteur semblent être en parfait accord. L'architecte doit néanmoins donner des consignes au sculpteur et valider ses modèles avant que le résultat ne soit porté à la critique et présenté au public en prenant place sur la cathédrale. Cependant, comme nous l'avons abondamment démontré dans notre étude, Grass doit s'inspirer des modèles anciens pour composer ses créations en fonction des parties de l'édifice à restaurer. Ajoutons qu'il est également dessinateur, comme le sont tous les sculpteurs de son temps, mais nous n'avons trouvé aucune trace de dessins préparatoires qu'il a pu faire pour ses statues de la cathédrale. Il est fort probable, à ce titre, que le sculpteur modèle directement son modèle à petite échelle en se basant sur les répertoires formels que lui fournit la cathédrale (vitraux, dessins médiévaux et moulages en plâtre des statues médiévales). Nous pouvons estimer, en ce sens, que plutôt que de « copier » ou d'interpréter en volume, dans la terre ou la cire, des dessins de l'architecte, Grass s'inspire directement de l'iconographie de la cathédrale, qu'il couple avec ses connaissances de l'anatomie humaine et de la statuaire grecque. Il doit sans doute avoir également accès à tout un répertoire formel composé de moulages d'antiques en plâtre.

À la différence de la plupart des sculpteurs qui travaillent avec Viollet-le-Duc, Grass est un véritable artiste reconnu, qui, nous l'avons vu, continue à exposer des créations originales au Salon presque chaque année. C'est donc fort de sa formation académique, habitué à créer des statues inspirées de l'art grec antique, que Grass « arrange » l'art gothique. Comme nous voulons le démontrer tout au long de ces pages, il cherche en effet à produire une synthèse entre la statuaire gothique et la statuaire antique, c'est-à-dire à allier l'idéale beauté à l'ascèse chrétienne (mystique). Ainsi, Grass ne risque pas de produire des pastiches, comme ont pu le faire les « imagiers » de Viollet-le-Duc, même si ce dernier s'en

[2632] BENOIST Luc, *op. cit.*, p. 127.

défend : « […] Cette qualité ne s'acquiert qu'après de longues études ; aussi ne la trouve-t-on pas dans les pastiches, surtout lorsque ceux-ci ont été faits par des artistes qui, prétendant ne trouver dans cet art qu'une naïveté grossière, se faisant plus maladroit qu'ils ne l'étaient réellement, afin, supposaient-ils, de se rapprocher de la simplicité de cet art.[2633] ».

De plus, la restauration de la cathédrale de Strasbourg se différencie de celle des autres cathédrales françaises, car elle a la particularité d'avoir une institution multiséculaire, l'Œuvre Notre-Dame avec l'atelier de la cathédrale, qui se charge de l'entretenir, de la restaurer et de la sauvegarder, après l'avoir érigée, depuis le Moyen Âge[2634]. D'ailleurs, au sujet de cette continuité Viollet-le-Duc semble un peu critique, ou du moins prudent, lorsqu'il écrit : « Malheureusement beaucoup de ces statues ou bas-reliefs de la cathédrale de Strasbourg ont été refaits à divers époques, car jamais on a cessé de travailler à cet édifice. Une statue, un bas-relief, étaient-ils détériorés par le temps ou la main des hommes, on les remplaçait. Il ne faut donc pas s'en rapporter, pour porter un jugement sur l'école de sculpteurs des XIII^{e} et XIV^{e} siècles de Strasbourg, à l'ensemble des exemples que nous montre la cathédrale, mais discerner, au milieu de ces restaurations successives, les ouvrages qui réellement appartiennent au beau moment de cette école[2635] ». On observe, par ailleurs, que pour Viollet-le-Duc, il ne doit pas y avoir de différence entre le statuaire et le sculpteur d'ornement, car il estime que ces deux branches proviennent d'un tronc commun, et qu'il n'y a pas de divergence au Moyen Âge, « … et si, écrit-il, dans les temps modernes les sculpteurs statuaires se sont isolés, ils ont le plus souvent pratiqué leur art dans l'atelier, en ne tenant plus compte, ni de l'ornementation, ni de l'architecture, c'est une habitude qui ne date guère que du XVI^{e} siècle, née au sein des Académies. Jadis les sculpteurs statuaires n'étaient que des imagiers[2636] »[2637]. Pourtant, à la cathédrale de Strasbourg il en est

[2633] VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Sculpture », in *Dictionnaire de l'architecture médiévale, op. cit*., p. 172.
[2634] La première mention de l'Œuvre Notre-Dame remonte à 1224-1228. *Cf. Bâtisseurs de Cathédrale, Strasbourg mille ans de chantiers*, (collectif), éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2014, p. 1-280. Voir également : http://www.oeuvre-notre-dame.org/
[2635] VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Sculpture », in *Dictionnaire de l'architecture médiévale, op. cit*., p. 172.
[2636] *Ibid*., p. 97. Viollet-le-Duc va en outre encore plus loin dans sa pensée, estimant que les trois arts (architecture, peinture, sculpture) « étaient confondus chez les peuples primitifs, ne formant pour ainsi dire qu'un seul groupe, un ensemble tellement homogène, qu'il est impossible de le détruire pour les étudier séparément. Il n'y a pas trois arts, il n'y en a qu'un. […] ces trois sœurs

autrement, car les statuaires qui se succèdent au XIX[e] siècle, c'est-à-dire Malade, Vallastre et Grass ne s'occupent pas de l'ornementation, et sont, au contraire, de véritables statuaires. Nous constatons, d'autre part, que Klotz et Viollet-le-Duc ont une divergence d'opinions quant au sujet (sort) de la galerie néo-gothique de Jean Laurent Gœtz, érigée entre 1772 et 1778 : faut-il l'enlever, comme Viollet-le-Duc le préconise pour des raisons esthétiques[2638], ou simplement la vider des boutiques qu'elle abrite, comme Prospère Mérimée le suggère[2639] ? Comme nous l'avons vu, Klotz opte pour la deuxième solution en 1848, gardant uniquement les ateliers des tailleurs de pierre, des sculpteurs praticiens et du statuaire, du coté sud de la galerie[2640]. Cela n'empêche pas Klotz, pour autant, de se rapprocher quelques années plus tard de Viollet-le-Duc au sujet de la restauration-reconstruction de la tour de croisée néo-romane.

Finalement, Grass, peut-être à l'instar d'un Geoffroy-Dechaume et d'un Pascal, suivant les théories de Lassus et Viollet-le-Duc, fait du gothique idéalisé. Mais pour Grass, il ne s'agit visiblement pas de trouver l'essence du gothique idéal, mais plutôt de corriger les « erreurs » et « faiblesses » des imagiers, grâce à sa connaissance des formes idéales des statues grecques. Geoffroy-Dechaume, pour sa part, également « par goût du classicisme et recherche de la beauté idéale [2641]»

---

immortelles, dans toutes les œuvres qu'elles nous ont laissées, semblent animées de la même inspiration, comme si elles n'étaient que les ouvrières dociles d'une pensée unique et suprême. Leur personnalité, si l'on peut employer ce mot, ne se manifeste que dans un milieu qui leur est commun à toutes, et cette alliance est si intime, cette force créatrice si puissante, que l'on pourrait comparer les produits des trois arts à une plante dont la structure interne appartiendrait à l'architecture, la forme extérieure à la sculpture, et les fleurs à la peinture. », *cf.* VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Esthétique appliquée à l'histoire de l'art*, suivie de *Viollet-le-Duc et l'École des beaux-arts, la bataille de 1863-1864 par Geneviève Viollet-le-Duc*, Beaux-Arts de Paris, 2019, p. 9-10. La dernière phrase est également citée dans BARIDON Laurent, « organicisme », dans *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc, op. cit.*, p. 211.

[2637] Même si Viollet-le-Duc à raison concernant l'idée de l'émancipation des sculpteurs par rapport à l'architecture, à la fin du gothique, il nous semble que les imagiers qui réalisent les statues, au XIIIe siècle, sont déjà distincts des ornemanistes.

[2638] Cf. DELAHACHE Georges, *La Cathédrale de Strasbourg, ..., op. cit.*, p. 65.

[2639] *Ibid.*

[2640] *Ibid.* Ajoutons qu'à l'extrême fin du XIXe siècle le sujet de l'enlèvement de la galerie Goetz sera remis sur le tapis. En effet, Émile Boeswillwald (1815-1896), Franz Schmitz (1832-1894) et Georg Dehio (1850-1932) pensaient qu'il fallait l'enlever, alors que Ludwig Arntz (1855-1941) estimait qu'il fallait la respecter comme faisant partie intégrante de la cathédrale et de son histoire. Sur ce sujet, voir par exemple KOLLY Iris, « Les copies de l'Église et la Synagogue : un tournant vers la conservation préventive », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 2006, p. 46-47, et LINGELSER Jean-Paul, « les sculptures des niches des culées de la cathédrale », *op. cit.*, p. 212-213.

[2641] LAGABRIELLE Sophie, « "Perfectionner" l'art du Moyen Âge ou la mission de Geoffroy-Dechaume », in *De Plâtre et d'Or, Geoffroy-Dechaume (1816-1892) sculpteur romantique de*

veut créer une statuaire néo-gothique inspirée du gothique classique[2642], datant de la première moitié du XIII^e siècle, dans lequel il voit, avec Viollet-le-Duc, le type idéal. Ainsi, Geoffroy-Dechaume, en prenant modèle sur différentes statues du gothique classique, provenant d'édifices différents a également « cherché à "perfectionner" la sculpture gothique, nous dit Sophie Lagabrielle, à créer un style nouveau, un néo-gothique idéal [2643]».

Au sujet de la préférence pour le gothique classique, Lassus écrit : « on comprendra facilement notre goût particulier pour le style des merveilleux édifices bâtis au commencement du XIII^e siècle. […] Suivant nous, si le style de cette époque n'est pas le plus riche, le plus éblouissant, il est certainement le plus majestueux, le plus grandiose et le plus architectural […] et toujours d'une extrême simplicité d'exécution, […] en un mot, il, il serait impossible d'y rencontrer un de ces artifices, de ces tours de force de construction, condition normal de l'art pour ainsi dire aux XIV^e et XV^e siècles et qui commence à se sentir dès le milieu du XIII^e siècle »[2644]. Ainsi, Geoffroy-Dechaume et son équipe composent des statues néo-gothiques en copiant des parties de sculptures de cette période du Moyen Âge, pouvant même certaines fois réaliser une statue avec un « corps souple et élégant sous de fluides draperies de la deuxième moitié du XIII^e siècle », et un visage noble du premier tiers du XIII^e siècle[2645], provenant d'une autre cathédrale. L'idée étant toujours de trouver les formes types de l'époque gothique. Cela signifie, *in fine*, que « la sévérité chartraine ou la sérénité amiénoise l'ont plus attiré que le maniérisme rémois ou l'expressionnisme strasbourgeois »[2646]. Cet agencement de type est bien évidemment préconisé par Viollet-le-Duc qui écrit : « Comment les Grecs ont-ils idéalisé la nature ? C'est en formant un type d'une réunion d'individus […] De même que dans un poëme (sic), un auteur peut réunir toutes les vertus qui se trouvent éparses chez un grand nombre d'individus […] ; de même sur un bloc de marbre ou avec un peu de terre,

---

Viollet-le-Duc, Catalogue d'exposition, Association « Les Amis de l'Isle-Adam », Val d'Oise éditions, 2000, p. 109.

[2642] *Ibid.,* p. 109-116.

[2643] *Ibid*., p. 110.

[2644] *Ibid*., p. 106, et LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Bibliothèque de la Société française d'Archéologie, n°12, Genève-Paris, 1980, p. 245-246.

[2645] LAGABRIELLE Sophie, « "Perfectionner" l'art du Moyen Âge ou la mission de Geoffroy-Dechaume », *op. cit.*, p. 110.

[2646] *Ibid.,* p. 109-110.

le statuaire grec a su réunir toutes les beautés empruntées à un certains nombres d'individus choisis »[2647]. Viollet-le-Duc reprend donc à son compte le principe d'idéalisation de la statuaire grecque, appliquée à la statuaire néoclassique, dans sa définition de la statuaire gothique de l'époque dite classique.

En contre partie, Philippe Grass s'inspire pour sa part du style des parties qu'il restaure, sans chercher, *a priori*, une forme typiquement idéal du Moyen Âge (une forme typique d'une époque précise du Moyen Âge). De la sorte, nous avons observé que pour les statues de la chapelle Saint-Laurent, il produit des draperies aux plis saccadés, épais et volumineux, avec des froissements d'étoffes, selon le procédé typique des statues de la fin du XVe siècle. Pour autant, il les rend moins maniérées, en adoucissent les formes et amenuisant les volumes des draperies. Leurs positions sont également plus hiératiques que celles des statues médiévales du portail Saint-Laurent, qui sont façonnées avec davantage de mouvement et d'expression corporelle. Il ne cherche pas non plus, à rendre un vérisme aussi éloquent que sur ces statues du Moyen Âge finissant, sur lesquelles Jean d'Aix-la-Chapelle et Conrad Sifer ont attaché un soin particulier aux textures et à l'épiderme, faisant notamment apparaître les rides et les veines avec une grande précision. Ainsi, plutôt que d'imiter le type des statues de la fin du XIII^{e} siècle ou de produire des pastiches des statues de cette partie de la cathédrale, Grass s'inspire librement de ces dernières en y appliquant son genre. Le résultat est probablement plus heureux que s'il avait fait le choix de créer des pastiches de ces statues de la fin du XV^{e} siècle, qui auraient sans doute été un peu ridicule, sortant de la main d'un statuaire habitué aux formes néoclassiques. Pour les statues du massif occidental, Grass s'imprègne également du style des figures des périodes correspondantes, comme nous l'avons vu, à l'aide des plans anciens conservés par l'Œuvre Notre-Dame. Pour la Vierge du trumeau, par exemple, il s'inspire de l'une des *Vertus terrassant le vice*, de la fin du XIII^{e} siècle, et probablement aussi de l'Ecclésia et de la *Synagogue* du croisillon sud du transept, datant du premier quart du XIII^{e} siècle. Cependant, plutôt que de faire une sorte de panache, ou d'assemblage de différentes parties de ces statues, il s'en inspire librement en intégrant différents éléments afin de créer un tout organique et un ensemble harmonieux, qui allie ces deux périodes du gothique avec des formes et une

[2647] Cité dans *ibid.*, p. 110.

expression plus moderne et en puisant son inspiration dans la beauté idéale des statues grecques. Enfin, d'autres fois, nous l'avons vu également, il prend modèle sur l'iconographie des vitraux médiévaux de la cathédrale, correspondant à l'époque des parties qu'il restaure. Pour autant, même si Grass, sous l'autorité de Klotz, est le premier statuaire à être guidé par les différentes formes du gothique sur la cathédrale de Strasbourg, son art ne peut s'apparenter au néo-gothique archéologique de ses successeurs. Il ne fait que s'en inspirer, en cherchant continuellement à le « corriger » fort de sa formation académique. Remarquons par ailleurs que la *Vertu* choisie par Grass comme « modèle » pour sa *Vierge du trumeau*, correspond parfaitement aux canons du gothique idéal de Viollet-le-Duc, qui l'a prit également comme modèle pour le château de Pierrefonds, en plus de l'avoir dessiné et publié dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture*[2648]. Ce n'est peut-être pas un hasard non plus si l'élève et successeur de Grass à la cathédrale, Louis Stienne, réalise en 1886 la réduction de cette *Vertu*, à la suite des deux autres statues qui sont une source d'inspiration pour notre artiste, c'est-à-dire l'*Église* et la *Synagogue*. Cela permet peut-être de comprendre que Grass avait une préférence transmise à Stienne, pour ces trois statues gothiques de la cathédrale, en plus du tympan de la *Dormition de la Vierge*.

Quoi qu'il en soit, Grass, plutôt que d'avoir recours à une certaine typologie idéale, en « copiant » sur des modèles du début du XIII^{e} siècle de différentes cathédrales, comme le fait Viollet-le-Duc avec son équipe de sculpteurs, prend modèle sur les références formelles de différentes périodes que lui fournit la cathédrale de Strasbourg. Ainsi, en résumé, il s'inspire de l'iconographie des plans anciens du monument (fin XIV^{e} siècle), correspondant aux parties qu'il restaure, s'inspire de l'iconographie des vitraux pour d'autres statues (XIV^{e} siècle), et prend « modèle » sur des statues gothiques encore présentes à la cathédrale pour en restaurer des nouvelles *ex nihilo* (Vierge du trumeau et Sabine de Steinbach, statues des chapelles Saint-Laurent et Sainte-Catherine), datant du début et de la fin du XIII^{e}, et de l'orée du XV^{e} siècle.

En d'autres termes, Viollet-le-Duc et Geoffroy-Dechaume, notamment, poursuivent un principe d'unité de style. Ils cherchent le tout dans les parties, la

[2648] VIOLLET-LE-DUC Eugène, « sculpture », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. VIII, *op. cit.,* p. 171.

forme fondamentale cristallisée dans le gothique classique qui permet de produire la variété. Concernant Grass, il nous apparaît également qu'il cherche un certain principe d'unité, mais celui-ci semble se trouver dans la recherche de la beauté idéale, au sens platonicien du terme. Or, cette beauté idéale se trouve en réalité de manière la plus accomplie dans la sculpture grecque antique. C'est donc ces cannons qu'il s'efforce d'appliquer dans ses sculptures de manière générale, ainsi que pour celles de la cathédrale. Pour ces dernières, en effet, nous avons vu qu'il prend le gothique comme modèle, aussi bien du XIII^{e} que des XIV^{e} et XV^{e} siècles, mais produit une sorte de synthèse avec les canons de beauté néo-classique. Telle semble être son idéalisation de la sculpture gothique. C'est-à-dire que plutôt que de privilégier le gothique classique dit idéal du début du XIII^{e} siècle, ou de l'utiliser comme référence pour « améliorer » ses statues d'autres périodes du gothique, il préfère se référer à l'idéale beauté de la sculpture grecque classique. À partir de cette source, il peut améliorer les formes du gothique, ou plutôt créer un style néo-gothique qui lui appartient. À ce titre, le meilleur exemple reste certainement les nombreux portraits en buste qu'il a produit. Dans ceux-ci, même si nous retrouvons les traits caractéristiques des ses modèles, ils ont presque tous cette forme d'idéalisation néo-classique, avec un regard grave et sentencieux qui les caractérise et qui exprime une sorte d'unité morale et spirituelle dans la variété des traits individuels. De même, en effet, au lieu de quérir son type idéal dans la statuaire gothique du début XIII^{e} siècle, Grass semble le chercher dans un caractère moral, une unité qui transparaît dans l'ensemble de ses créations, notamment ses portraits en buste. C'est celui-ci qu'il impose également dans ses productions inspirées des différents périodes du gothique, conférant ainsi une certaine unité dans la variété des styles et des types à reproduire, inspirés de ceux de la cathédrale, ou d'autre monument de même époque et de style plus ou moins analogue. Autrement dit, l'artiste semble donc vouloir atteindre, dans la variété des physionomies, produites avec une grande justesse, un trait commun, certainement celui qu'il identifie à la beauté idéale qui transparaît derrière les apparences sensibles : le Beau, le Vrai, le Bien.

Cela étant, ce qui explique un tel « syndrome de répétition » des mêmes modèles dans les restaurations de Geoffroy-Dechaume, en plus de l'idéologie violle-le-ducienne et lassucienne, qui consiste à retrouver une forme fondamentale, c'est

également la méthode de restauration, qui repose sur l'estampage[2649]. Grass ne travaille apparemment pas ou peu, de cette façon. Cela ne veut pas dire qu'il n'a pas des moulages en plâtre à sa disposition qui peuvent lui servir de modèle. Il a d'ailleurs certainement aussi des moulages de statues antiques, mais, nous l'avons vu, il ne fait pas d'assemblage de différentes statues, d'édifices distincts de surcroît. Il s'agit pour lui uniquement de sources d'inspirations afin de créer un néo-gothique original. C'est plutôt dans cette optique que Klotz fait réaliser des estampages des statues de la cathédrale. Cela permet d'une part au sculpteur de les étudier si besoin, en fonction des nouvelles statues qu'il doit fournir pour la cathédrale, mais peut-être aussi de les mieux faire connaître aux spécialistes et au public.[2650] Dans cette perspective, il créé un « petit musée » de la cathédrale, dans la maison de l'Œuvre Notre-Dame, qu'il ouvre sur demande aux personnes aguerries[2651]. C'est de cette manière qu'Eugène Delacroix a pu découvrir des estampages de statues de la cathédrale et d'en dessiner certains.

Enfin, pour appuyer encore notre réflexion, observons que le principe d'idéalisation des statues gothiques, chez Grass, se retrouve typiquement dans sa restitution d'une statue d'évêque de la fin du XIV^{e} siècle. En effet, alors que la statue originale est encore existante, mais trop abîmée pour rester dans sa niche, le statuaire s'en inspire largement sans en faire une copie conforme. Sachant d'ailleurs, dans ce cas, que le travail aurait été confié à l'un de ses praticiens, spécialisé dans la copie par mise au point des œuvres du statuaire. Cette pratique n'est cependant pas encore en usage au milieu du XIX^{e} siècle à la cathédrale de Strasbourg. Alors, le statuaire produit un nouveau modèle, d'après la statue originale, en « l'améliorant » selon ses critères esthétiques. La statue devait paraître trop « imparfaite » et disproportionnée à ses yeux et à ceux de la plupart de ses contemporains, pour figurer sur cette partie du massif occidental. Cette dernière étant en effet, très éloignée stylistiquement des statues des trois portails. Néanmoins, même si Grass veut corriger les faiblesses de cette statue, il s'en imprègne pour faire son modèle, en l'harmonisant avec le type relevé sur

[2649] LAGABRIELLE Sophie, « "Perfectionner" l'art du Moyen Age ou la mission de Geoffroy-Dechaume », *op. cit*., p. 116-117.
[2650] Klotz envoie certainement aussi des modèles en plâtres des statues de la cathédrale, en France et en Allemagne, au gré des demandes.
[2651] *Cf.* SCHNITZLER Bernadette, *Histoire des musées de Strasbourg*, *des collections entre France et Allemagne*, Musées de la ville de Strasbourg, 2009, p. 79-99.

l'iconographie des vitraux de la nef –utilisé pour produire ses statues équestres et statues d'évêques – et son style puisé dans les références néoclassique. De la sorte, avec ses différentes sources d'inspirations en fonction des parties de la cathédrale restaurée, il rend des statues aux formes gothico-néo-classiques, finalement assez peu stéréotypées sur l'ensemble de la cathédrale, contrairement à ses deux prédécesseurs. Autrement dit, avec son principe d'harmonisation des contraires, il cherche, avec Klotz, à garder une cohésion à l'ensemble du bâtiment.

De cette analyse, il ressort que Grass, à l'instar d'un Geoffroy-Dechaume, de ses contemporains et successeurs jusqu'au début du XXe siècle, prend modèle sur l'iconographie médiévale, mais contrairement à ces derniers, il ne tente jamais de produire des pastiches du gothique. Même si Viollet-le-Duc se défend de copier le gothique, argan le fait de l'étudier non pour le copier, mais pour le connaître[2652], afin d'en trouver le modèle idéal : « […] il ne faut pas demander à l'art de la sculpture du moyen âge des modèles à imiter, pas plus qu'il n'en faudrait demander aux arts de la Grèce. Ce qu'il faut y chercher, ce sont les principes sur lesquels ces arts se sont appuyés, les vérités qu'ils ont su aborder, la manière de rendre les idées et les sentiments de leur temps. Faisons comme ils ont fait, non ce qu'ils ont fait »[2653]. Ce principe idéal est resté purement théorique, car dans les faits, les sculpteurs qui travaillent avec lui ne font certes pas des copies à proprement parler, mais des imitations formelles se basant sur des modèles précis de statues médiévales, faisant ainsi des amalgames de différentes parties d'entre-elles, ce qui ne correspond vraisemblablement pas aux pratiques du XIII^{e} siècle, cher à Viollet-le-Duc. Toutefois, l'intention est là, et les études ont permis de mieux comprendre l'art gothique. Il nous semble, en outre, que Grass peut réellement s'inscrire dans cette logique. Ces restaurations des statues pour la cathédrale n'imitent effectivement pas de modèle de statue gothique précise, mais il semble chercher à retrouver les principes qui ont pu guider les sculpteurs gothiques et les sculpteurs de la Grèce antique afin de pouvoir les allier idéalement. Cela lui permet, *in fine*, de donner non pas des pastiches du gothique, mais de réellement créer un art néo-gothique ; un nouvel art gothique propre à son temps.

[2652] BOUDON Philippe, « Le voile de l'édicule », in COLLECTIF, *À la recherche de Violet-le-Duc*, BEKAERT Geert (dir.), éd. Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège, 1980, p. 220-221, 232-233.
[2653] VIOLLET-LE-DUC Eugène, « sculpture », *op. cit.,* p. 278.

Nous connaissons par ailleurs l'opinion d'Auguste Rodin, qui se rapproche finalement assez de celle de Ruskin, en critiquant les restaurations faites essentiellement au XIX[e] siècle sur les cathédrales gothiques, et estimant qu'il faut se contenter de conserver ce qui subsiste, sans jamais lui substituer autre chose[2654]. Il s'oppose aux reconstitutions, et vise principalement les restaurations des monuments historiques de l'époque de Viollet-le-Duc, avec la copie moderne et le remplacement de la sculpture médiévale[2655]. Ainsi, face à la cathédrale de Reims, il écrit, dans *Cathédrale de France* en 1914 : « je suis plus choqué, peut-être, ici que partout ailleurs par les restaurations. Elles sont du XIX[e] siècle, et, depuis cinquante ans qu'elles sont faites, elles se patinent, mais ne trompent pas. Ces inepties d'un demi-siècle voudraient prendre rang parmi les chefs-d'œuvre !
Toutes les restaurations sont des copies ; c'est pourquoi elles sont d'avance condamnées. Car il ne faut pas copier – laissez-moi le répéter ! - avec la passion de la fidélité, que la nature : la copie des œuvres d'art est interdite par le principe même de l'art[2656]. » Cette analyse justifie finalement le travail de Grass qui ne consiste pas à faire de la copie du gothique, et encore moins de la copie conforme des statues anciennes, mais davantage à s'en inspirer en l'idéalisant avec son principe de création. Pour autant, nous ne pensons pas que Rodin aurait apprécié son style sans doute trop académique.

Concernant la restauration des statues de la cathédrale de Grass, il est écrit dans le *Revue d'Alsace* de 1884 : « Tout en cherchant à rendre dans ses œuvres nouvelles l'expression ascétique qui anime les figures des anciens maîtres, il ne voulut pas reproduire leurs formes maigres et contournées, qui pouvaient plaire aux générations passées, mais qui sont loin de montrer l'homme tel qu'il est et tel que l'artiste moderne doit le représenter »[2657]. Il y est également précisé, au sujet de la statue de *Sabine* que « l'artiste a su allier heureusement la naïveté gothique à l'expression de la statuaire moderne »[2658].

[2654] *Cf.* RODIN Auguste, *Cathédrale de France*, préface de Dominique Dupuis-Labbé, éd. Bartillat, Paris, 2012, p. 143-162.
[2655] W. GAEHTGENS Thomas, *La cathédrale incendiée, Reims,.., op. cit.,* p. 141-142.
[2656] RODIN Auguste, *Cathédrale de France*, *op. cit.,* p. 158.
[2657] *Revue d'Alsace*, 1884, p. 345.
[2658] *Ibid.*

L'étude des œuvres de Grass pour la cathédrale de Strasbourg nous révèle qu'il a cherché à s'inspirer des statues gothiques des parties qu'il restaure, dans un souci d'harmonisation avec les parties qu'il restaure et le néoclassicisme et le gothique. Il nous apparaît par conséquent qu'il n'a pas voulu faire ce que nous pouvons qualifié de néogothique archéologique, en copiant avec exactitude le style des statues anciennes. Il s'en inspire, mais veut enlever les « erreurs » et les « faiblesses » de l'art médiéval, afin de rendre des statues aux proportions plus justes grâce à sa connaissance et à sa maîtrise des formes de l'art grec, et à son étude de l'anatomie sur modèle vivant. Il apparaît en tout cas certain que les architectes allemands, de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle, estiment que ses œuvres ne sont pas assez néogothiques, car elles ne reproduisent pas les formes des statues maigres et contournées des figures médiévales. Grass désir en effet améliorer les formes, en fusionnant les formes du gothique avec celles de la statuaire grecque de l'antiquité, pour préserver l'idéal beauté perçu dans ces dernières, sans nuire au principe ascétique et à la spiritualité que dégage la statuaire gothique et chrétienne.

2. *Grass et l'harmonie de style ou l'unité de style ?*

Comme nous l'avons vu avec les restaurations de la cathédrale, Grass harmonise ses statues en fonction des parties qu'il restaure, alors que Geoffroi-Dechaume privilégie le style de la statuaire du XIII^{e} siècle. Geoffroy-Dechaume et ses confrères à la restauration de Notre-Dame de Paris, ou sur d'autres édifices gothiques, sous la conduite de Viollet-le-Duc, estiment faire, en effet, du style gothique, alors que Grass espère l'améliorer grâce à sa connaissance des canons antiques, et à sa maîtrise de la statuaire néo-classique. Geoffroy-Dechaume peut donc être considéré comme sculpteur néo-gothique, au sens commun du terme, alors que ce n'est *a priori* pas vraiment le cas de Grass. Ce dernier serait plutôt d'inspiration gothique. Cependant, Geoffroy-Dechaume subit malgré lui l'influence des canons antiques, de même que les successeurs de Stienne, dit sculpteurs néo-gothiques (qui produisent pourtant du néo-gothique archéologique), à la cathédrale de Strasbourg, c'est-à-dire en faisant des formes de

style néo-gothique, mais sans reproduire la spontanéité d'exécution liée probablement à la taille directe, et à une manière de procéder différente que celle du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle. Il nous apparait cependant que les restaurations de Grass, à la cathédrale, peuvent être qualifiées de néo-gothique au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qu'au lieu de vouloir imiter (copier) les formes de la statuaire des différentes périodes du gothiques, il crée une nouvelle statuaire « gothique », ou d'inspiration gothique, en l'adaptant, ou harmonisant avec les parties et les périodes de la cathédrale concernées. En ce sens, ses œuvres pour la cathédrale sont parfaitement d'un style néo-gothique, mais un néo-gothique qui ne doit pas être confondu avec le néo-gothique archéologique de ses successeurs au début du XX^{e} siècle, ou des sculpteurs qui œuvrent avec Viollet-le-Duc.

Afin de cerner encore davantage les principes de restauration de Grass, nous pouvons certainement nous référer à ceux prononcé par le Dr Eissen, dans la *Revue d'Alsace* en1854, qui semble être à peu près les mêmes que ceux de Grass et Klotz. Précisons d'abord qu'Édouard Eissen fréquente régulièrement nos deux protagonistes à la Société pour la conservation des monuments historiques, et que Grass réalise un portrait en médaillon à son effigie, coulé dans le bronze en 1847. Eissen ne se prive pas, d'ailleurs, de féliciter les travaux entrepris par Klotz à la cathédrale, comme le débadigeonnage et la restauration du Chœur. Les deux hommes militent également pour la sauvegarde des galeries Goetz, contrairement au souhait de Viollet-le-Duc. Voici en substance la pensée d'Eissen, concernant les restaurations désastreuses, qu'il estime pire que le vandalisme, à la cathédrale de Strasbourg : « Mais tout ici étant nécessairement imparfait, il en est résulté, ce qui ne surprendra personne, que ce tendances [l'engouement pour les œuvres du moyen-âge, l'étude consciencieuse de l'architecture de cette époque] ont apporté avec elle les défauts de leurs qualités. À côté d'hommes réfléchis et consciencieux, scrutant et étudiant, tenant compte avec la plus scrupuleuse exactitude des conditions inévitables dans lesquelles se trouve placé un monument historique ; élaguant ce qui était hétérogène ou condamné par le bon goût ; refaisant ce qui avait été détruit sans intelligence et sans nécessité, mais conservant tout ce qui pouvait avoir une valeur et une signification historique, nous avons vu s'élever une race ardente, exclusive, presque fanatique, s'engouant de préférence d'une seule époque, principalement du XIIIe siècle, et condamnant,

essayant parfois même de détruire tout ce qui était antérieur ou postérieur. Il serait bien oiseux de disputer des goûts […], mais on a bien aussi le droit, de se tenir en dehors de ces tendances, de résister à cet entraînement, et d'avouer hautement les préférences pour la direction plus réfléchie, plus froide peut-être, mais plus pratique, plus rationnelle et plus satisfaisante, qui consiste à léguer aux siècles futurs les monuments historiques dans leur intégrité, en respectant les pages successives que les siècles passés y ont ajouté[2659] ». Plus loin, il ajoute : « Conservez ! – Voilà la grande loi que l'époque actuelle est en droit de vous répéter sans cesse ; on a bientôt fait de détruire, mais on ne peut plus réparer les fautes commises de cette manière. La restauration la plus intelligente peut bien nous fournir une image de ce qui avait existé autrefois, mais elle ne peut le rendre ; elle pourra satisfaire l'homme de gout, mais elle ne pourra consoler la religion de l'historien[2660] […] Un monument historique a traversé des phases multiples, il en porte les traces authentiques, laissez-les subsister. Agir différemment et surtout avec légèreté, pourrait conduire à un vandalisme plus déplorable que tout ce qui a été déjà commis en ce genre. N'oublions jamais surtout que les additions, à condition qu'elles ne mutilent rien pour s'installer, sont toujours mille fois moins déplorables que les destructions[2661]. […] Il y a aujourd'hui des fanatiques en harmonisme qui voudraient qu'un édifice auquel différents siècles ont apporté leur contingent fût, sous le rapport du style, un tout complet et d'une seule pièce, et qui abattraient volontiers, pour le restaurer, comme ils disent, tout ce qui ne serait pas en harmonie avec leur style favori[2662]. ». Nous pouvons certainement voir, avec ces mots, une critique ouverte aux pratiques de Viollet-le-Duc en matière de restaurations des monuments médiévaux. C'est un peu plus tard, Viollet-le-Duc écrit dans son *Dictionnaire de l'architecture médiévale,* la phrase que nous avons déjà cité plus haut, au sujet de la restauration : « Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné[2663] ». Ce précepte lui donne

[2659] EISSEN Édouard, *op. cit*., p. 193-194.
[2660] *Ibid*., p. 196.
[2661] *Ibid.,* p. 197.
[2662] *Ibid.,* p. 198.
[2663] VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Restauration », in *Dictionnaire de l'architecture médiévale, op. cit*., p. 14.

beaucoup de latitude dans sa pratique de la restauration, lui permettant si besoin d'enlever des parties jugées d'un style décadent par rapport à l'art du XIIIe siècle, et empêchant l'harmonie et l'unité stylistique d'un édifice liée à l'époque de prédilection. Cela lui permet également d'ajouter des parties inexistantes au Moyen Âge, ce que Klotz consent également à faire avec certaines de ses restaurations de la cathédrale. Cela étant, Viollet-le-Duc, semble *a priori* vouloir suivre Ludovic Vitet et le programme posé par la Commission des monuments historiques pour la restauration, qu'il définit comme suit : « Ce programme admet tout d'abord en principe que chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient, non-seulement comme apparence, mais comme structure. Il est peu d'édifices qui, pendant le moyen âge surtout, aient été bâtis d'un seul jet, ou, s'ils l'ont été, qui n'aient subi des modifications notables, soit par des adjonctions, des transformations ou des changements partiels. Il est donc essentiel, avant tout travail de réparation, de constater exactement l'âge et le caractère de chaque partie, d'en composer une sorte de procès-verbal appuyé sur des documents certains, soit par des notes écrites, soit par des relevés graphiques ». Il poursuit cependant en estimant visiblement que certaines « restaurations » sont moins respectables que d'autres : « Mais pour nous en tenir ici au moyen âge, les difficultés s'accumulent en présence de la restauration. Souvent des monuments ou des parties de monuments d'une certaine époque et d'une certaine école ont été réparés à diverses reprises, et cela par des artistes qui n'appartenaient pas à la province où se trouve bâti l'édifice. De là des embarras considérables. S'il s'agit de restaurer et les parties primitives et les parties modifiées, faut-il ne pas tenir compte des dernières et rétablir l'unité de style dérangé, ou reproduire exactement le tout avec modifications postérieurs ? C'est alors que l'adoption absolue d'un des deux partis peut offrir un dangers, et qu'il est nécessaire, au contraire, en admettant aucun des deux principes d'une manière absolue, d'agir en raison des circonstances particulières[2664] ». Ce dernier estime, par ailleurs, qu'il faut bâtir une cathédrale en se mettant à la place d'un bâtisseur du Moyen Âge, mais que cela doit se faire avec les moyens de son époque. Il pense, par exemple, que des pierres différentes de celles utilisées primitivement pour la construction d'un édifice, peuvent les remplacer si elles

[2664] *Ibid*., p. 31-32.

sont jugée plus pérennes. De même, il estime qu'une charpente qui était antérieurement en bois, peut être refaite en fer, ce qu'aurait pu faire, selon lui, un architecte du Moyen Âge, car ce nouveau matériau éviterait un incendie fatal[2665]. Nous pouvons juger, du reste, que Grass voit la restauration de la statuaire un peu de cette façon, c'est-à-dire qu'il doit faire des statues d'inspiration gothique, mais en l'améliorant grâce aux connaissances de la statuaire de son époque, que n'avaient pas acquis les imagiers. Viollet-le-Duc, pour sa part, demande aux sculpteurs, qui travaillent avec lui, de se mettre dans la peau d'un imagier, en répondant avec précision et habileté aux exigences de l'architecte, qui recrée le thème et le style, avec ses dessins comme modèles de la sculpture « gothique » à restaurer ou à refaire [2666]. On retrouve donc un système de pensée finalement assez proche, mais appliqué et orienté de manière différente, en fonction des intérêts de chacun. Nous pouvons en conclure, du reste, que Grass doit estimer, suivant une thèse évolutionniste avec une notion anthropomorphique de l'art, à l'instar de Viollet-le-Duc[2667] et Ludovic Vitet[2668], que chaque période de l'art a son enfance, sa maturité (apogée) et sa décadence[2669], procédant de deux principes différents pour la sculpture : de la sculpture hiératique qui progresse et monte jusqu'à son apogée, pour descendre vers le réalisme afin d'arriver à la décadence[2670]. Il s'en suit que, pour le Moyen Âge, il trouve l'apogée dans la sculpture du début du XIII^{e} siècle, et que, par conséquent, c'est le type de certaines statues de cette période que les sculpteurs qui travaillent avec lui doivent prendre pour modèle, surtout qu'il estime qu' « il est temps de montrer comme la statuaire sait s'unir à sa sœur, l'architecture, dans ces édifices du Moyen Âge.

[2665] *Ibid.,* p. 32.
[2666] L'exemple de la restauration de la sculpture des chapiteaux de Vézelay, par Michel Pascal, illustre très bien cette pratique, *cf.* SAULNIER Lydwine, « Vézelay : la restauration de la sculpture », dans *Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition, (collectif), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1980, p. 150-152.
[2667] BARIDON Laurent, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc, op. cit*., p. 153-162.
[2668] VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Restauration », dans *Dictionnaire de l'architecture médiévale, op. cit*., p. 18.
[2669] Comme nous l'avons vu dans l'introduction de notre étude, cette idée, inspirée notamment de la *Science nouvelle* de Vico, est partagée par de nombreux romantiques, comme Goethe, Schiller, Schelling, Mme de Staël, Nerval, Mallarmé, Nodier, Mérimée, Michelet, Quinet, Renan, etc. *Cf.* MILLET Claude, *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité,* éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p. 15-30. Il en est de même pour Ruskin, cf. RUSKIN John, *Les sept lampes de l'architecture, suivi de John Ruskin par Marcel Proust*, traduit de l'anglais par G. Elwall, éd. Denoël, Paris, 1987, p. 137.
[2670] VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Sculpture », in *Dictionnaire de l'architecture médiévale, op. cit*., p. 98.

C'est au XIII[e] siècle que cette réunion est la plus intime, et ce n'est pas un des moindres mérites de l'art de cette époque[2671] ». Par conséquent, suivant ce principe, aux yeux de Grass l'art gothique qui a ses évolutions propre doit être, dans son ensemble, une période d'enfance de l'art, alors qu'au XIX[e] siècle il aurait atteint une plus grande maturité. Il se doit, de ce fait, le reproduire de façon plus « mature » grâce à sa maîtrise de l'art statuaire de son époque. À moins que Grass, qui est proche à certains égards des saint-simoniens, n'ait rejoint la notion de courants historiques opposés, repéré par Saint-Simon et utilisée par les saint-simoniens Buchez et Barrault, qualifié de *période organique* et *période critique*[2672]*,* et qu'il ait essayé d'en produire une synthèse. Autrement dit, Grass a certainement cherché à unir l'opposition entre le matérialisme polythéiste et la spiritualité chrétienne, c'est-à-dire la raison et le sentiment ou la matière et l'esprit, afin de créer une harmonie entre l'art grec et l'art gothique. Nous pouvons peut-être y voir, au fond, une synthèse entre l'idéalisme néo-grec et néoplatonicien de Quatremère de Quincy et l'idéalisme fonctionnaliste du style gothique de Viollet-le-Duc. Pour le premier, le beau, c'est l'idéal, pour le second le beau, c'est l'utile[2673].

En revanche, Gustave Klotz, qui va dans le sens d'Eissen, écrit au sujet de Grass, que « […] sa tâche en effet est difficile, elle n'est pas seulement de créer et de faire de la sculpture à sa guise. Son talent doit se plier au style tantôt de l'une, tantôt de l'autre époque, le statuaire doit avant tout être en harmonie avec la décoration architecturale qu'elle est appelée à enrichir ». C'est la raison pour laquelle, du reste, Grass produit des modèles en plâtre grandeur réelle, qui sont posés *in situ* afin d'apprécier le résultat et l'harmonisation avec l'ensemble, et de bien mûrir son travail avant la phase définitive. Cela nous démontre*, in fine*, que Klotz a le souci d'harmoniser les restaurations de la cathédrale avec son ensemble, autrement dit, de retrouver l'unité du monument, mais dans sa variété, en respectant chaque époque avec ses styles appropriés, c'est-à-dire en respectant le principe de diversité de styles et d'unité de conception.

[2671] *Ibid*., p. 174.
[2672] McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850), op. cit*., p. 87.
[2673] LENIAUD Jean-Michel, *L'utopie française, essai sur le patrimoine*, Paris, Mengès, 1992, p. 51.

Viollet-le-Duc, pour sa part, n'harmonise pas toujours les parties qu'il restaure dans le style correspondant. Il veut plutôt harmoniser l'édifice en fonction d'un type idéal, qui est généralement celui de la première moitié du XIII^{e} siècle, à savoir l'unité de style ; style idéal de la période de maturité de l'édifice, qui a pu être rompu à cause des ajouts et restaurations successives aux périodes suivantes. C'est précisément ce que semble critiquer Eissen. Certaines fois, cette pratique idéologique conduit Viollet-le-Duc à dérestaurer des parties ultérieures à ce XIII^{e} siècle et à les remplacer par du néogothique en harmonie avec l'époque privilégiée, pour retrouver l'image d'une cathédrale archétypique, avec une répétition de module à l'image de la cathédrale de Cologne[2674]. Klotz, pour sa part, cherche généralement à respecter chaque époque de la cathédrale, et à restaurer en harmonie avec la période de la partie restaurée, sans démolir des portions anciennes. La seule exception importante que nous pouvons relever, c'est la restauration historicisante de l'intérieur du chœur de la cathédrale, qui l'oblige à détruire l'état antérieur, qui était délabré et n'avait plus rien à voir avec son état primitif[2675]. Cependant, Klotz s'efforce de conserver les statues médiévales sur la cathédrale, préférant les restaurer en dernier recourt plutôt que de les déposer pour les remplacer par des copies ou de nouvelles créations. Au contraire, Lassus et Viollet-le-Duc favorisent « la dépose aux prothèses dont la matière est étrangère à celle de l'édifice et dont le rôle va à l'encontre des principes structurels de celui-ci[2676] ». En cela, Klotz semble être assez proche de l'éminent archéologue Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867), qui estime qu'une statue détruite entièrement peut être remplacée par une neuve, mais qu'une statue mutilée ne doit pas être restaurée : « qu'on s'abstienne enfin de restaurer des parties insignifiantes et qui n'empêchent pas une statue de se tenir debout[2677] ». Didron déplore pourtant à la cathédrale de Bourges les statues médiévales déposées et

[2674] LENIAUD Jean-Michel*, Les cathédrales au XIXe siècle*, éd. Economica, Paris, 1993, p. 503.
[2675] Voir par exemple EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », *op. cit.,* p. 200-202. Avec la restauration du chœur, peut-être légitime, Klotz ne fait-il pas œuvre de « mutilateur » de chœur, à l'instar de Lassus ? Ce dernier, en effet, sauf à Notre-Dame de Paris, supprime les décors classique des chœurs dans les édifices qu'il restaure, sans doute parce qu'ils rompaient l'harmonie stylistique de l'édifice, *cf*. LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857)…, op. cit*., p. 98.
[2676] Voir par exemple LENIAUD Jean-Michel*, Les cathédrales au XIXe siècle*, éd. Economica, Paris, 1993, p. 301.
[2677] LENIAUD Jean-Michel*, Les cathédrales au XIXe siècle*, *op. cit*., p. 298.

remplacées, alors qu'elles ne sont pas en mauvaise état[2678]. Par ailleurs, ce dernier qui soutient la prudence scientifique, proteste contre le rétablissement des rois du massif occidental de Notre-Dame de Paris[2679]. En réalité, Didron est un fervent défenseur de l'harmonie de style, pour laquelle il défend la primauté de l'archéologie sur le talent artistique : « Si l'archéologie a eu assez de pouvoir pour obliger à plus de réserve et à plus de science les artistes chargés de travaux dans les monuments anciens, loin de s'en plaindre, il faut s'en féliciter… Un artiste de mérite ne ferait pas une œuvre plus mauvaise encore parce qu'on ne l'obligerait à la mettre en harmonie avec l'édifice où elle doit être placée, avec la destination qui lui est réservée. Dans un monument chrétien, il faut un art chrétien[2680] ». Il partage, du reste, avec Lassus, une volonté de la renaissance de l'art chrétien[2681], ce qui n'est absolument pas le cas de Viollet-le-Duc, Mérimée et Boeswillwald qui sont de vrais rationalistes souvent anticléricaux[2682]. Ce n'est peut-être pas forcément la volonté de faire renaître l'art chrétien, mais en tout cas celle de le respecter dans les restaurations de la cathédrale, attitude que Klotz et Grass partagent avec Didron. On se souvient, à ce sujet, que Grass possède dans son atelier à Strasbourg les 10 volumes des *Annales archéologiques* de Didron. Cependant, même si Didron défend le principe de l'harmonie de style, il partage avec Viollet-le-Duc et Lassus l'idée de la supériorité du gothique du XIII^{e} siècle, dont il fait le parangon de l'art chrétien[2683]. À partir de ce postulat, Viollet-le-Duc, pour sa part, développe le dogme de l'unité de style, en privilégiant sa vision de la cathédrale idéale contre l'authenticité archéologique[2684]. Lassus, quant à lui,

[2678] *Ibid.*
[2679] *Ibid*., p. 301.
[2680] LENIAUD Jean-Michel, *La révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930), op. cit*., p. 321.
[2681] Dans ses créations néo-gothiques, Jean-Baptiste Lassus cherche, en effet, à construire un édifice riche d'une poésie religieuse en jouant notamment sur la lumière, la multiplicité des points de vue, la légèreté de la construction et surtout la variété dans l'unité : « Les monuments gothiques emportent l'esprit vers le ciel où s'élancent leurs pyramides : on croirait que l'artiste a voulu dresser autant d'échelles de Jacob pour mettre l'homme en rapport avec Dieu. Chaque pas que l'on fait dans une église gothique modifie la perspective et change pour l'observateur l'aspect du monument. L'esprit s'élève d'un seul coup à la région des merveilles. L'unité vous frappe d'abord et cependant chaque partie, chaque détail vous présente une combinaison nouvelle, une disposition aussi ingénieuse qu'inattendue, et dans lesquelles chaque pas vous procure le plaisir d'une découverte. L'inspiration a triomphé de tous les obstacles matériels, ouvert les portes d'un monde nouveau. », cf. LASSUS Jean-Baptiste, *Histoire et description des mœurs en Europe*, Paris, 1851, dans Wikipédia.
[2682] LENIAUD Jean-Michel, *La révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930), op. cit*., p. 322-323.
[2683] LENIAUD Jean-Michel, *La révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930), op. cit*., p. 323.
[2684] LENIAUD Jean-Michel, *Les cathédrales du XIXe siècle, op. cit*., p. 330-336.

moins hardi que Viollet-le-Duc, respecte les différentes périodes du gothique en se conformant davantage au style existant, même si, par exemple, son goût ne le porte pas vers le gothique flamboyant[2685]. La préférence de Lassus pour le gothique du XIII^e^ siècle n'a pas par les racines que celles de Viollet-le-Duc, qui sont purement rationalistes. En effet, Lassus conçoit la restauration politique et sociale avec la restauration religieuse, en s'opposant au rationalisme du XVIII^e^ siècle[2686]. Il s'inspire de Joseph de Maistre qui développe des considérations sur la philosophie catholique de l'histoire et partage avec lui et son ami Montalembert cette admiration pour le XIII^e^ siècle[2687]. Lassus veut construire des édifices de culte « où l'art célébrera à jamais la gloire de Dieu auquel il est consacré[2688] ». Il voit une signification symbolique de l'église qui est « une pure création de la pensée[2689] ».

Il nous semble également que le principe de restauration d'harmonie de style de Klotz et Grass peut se rapprocher de la vision organiciste d'une cathédrale gothique qu'ont Didron et Victor Hugo. Ces derniers seraient, selon Michel Leniaud, les premiers « à observer qu'un édifice ancien est le résultat d'ajouts successifs qui l'apparente à un organisme vivant et dont chacun mérite l'étude et le respect[2690] ». Ce principe est notamment mis en œuvre à partir des années 1850 par Duban et Lassus à la Sainte-Chapelle, pour laquelle ils réalisent une flèche dans le style flamboyant plutôt qu'une flèche dans le style du XIII^e^ siècle[2691]. Cette conception organique de l'évolution des formes de l'édifice au fil du temps, suivant une morphogenèse, présente le monument comme un organisme vivant qui s'élabore, se construit, se transforme, se complète et vieillit[2692]. Par

[2685] LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857)…, op. cit.,* p. 92-96.
[2686] ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *La cathédrale*, éd. Fayard, 1992, p. 25.
[2687] *Ibid*.
[2688] Cité dans *ibid*.
[2689] Cité dans *ibid.,* p. 25-26.
[2690] LENIAUD Jean-Michel, *L'utopie française, essai sur le patrimoine*, Paris, Mengès, 1992, p. 50. Cité également dans GLEIZES Delphine, « Victor Hugo et la question des restaurations en France », avec la collaboration de BRIÈRE Chantal, in *Victor Hugo et le débat patrimonial*, RECHT Roland (dir.), Institut National du Patrimoine, Somogy éditions d'art, Paris, 2002, p. 33.
[2691] LENIAUD Jean-Michel, *L'utopie française, essai sur le patrimoine*, Paris, Mengès, 1992, p. 50, et du même auteur, « Un monument du XIXe siècle », in *La Sainte Chapelle*, LENIAUD Jean-Michel et PERROT François (dir.), Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, Paris, 2007, p. 28-31.
[2692] Cette conception organique de l'évolution des formes et des styles, évolue de l'enfance à la maturité, puis à la vieillesse, suivant un schéma cyclique, rejoint également la conception de pôles opposés : classique et baroque. Sur ce sujet, on pourra voir : SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, éd. Gallimard, Paris, 1990, p. 52-67.

conséquent, la suppression de certaines de ses parties correspond à une amputation. Hugo estime, dans ce sens, suivant des liens de convergences avec le romantisme allemand, que la partie d'un monument n'est pas un fragment détaché mécaniquement, mais fait partie consubstantiellement d'un tout organique. À partir de ce postulat, Hugo voit l'organicité d'un monument dans l'unité de conception, en respectant la variation de style et rejetant l'unité de style, ou l'uniformité de style auquel se réfère Viollet-le-Duc[2693] dans sa conception organiciste des cathédrales gothiques[2694].

Comme l'indique très justement Delphine Gleizes, avec cette conception organique, nous pouvons certainement rejoindre François Dagonet qui voit dans le monument une *hylémorphie* essentielle, c'est-à-dire une juste correspondance entre l'idée et la matière[2695], ou entre le fond et la forme comme Hugo l'écrit dans l'*Utilité du Beau* : « Le fond, c'est la forme. » « Une idée n'a qu'une expression. C'est cette expression-là que le génie trouve[2696] ». Hugo et Didron considèrent donc que le vieillissement fait partie du monument, c'est-à-dire l'usure du temps et des hommes, les patines et les interventions successives des générations qui ont utilisées le monument. Il est donc indispensable, à cet égard, de le respecter et de conserver les ajouts successifs au même titre que la composition d'origine[2697]. Les deux hommes se rapprochent donc de la doctrine de Ruskin, mais celui-ci va

[2693] *Cf.* GLEIZES Delphine, « Victor Hugo et la question des restaurations en France », avec la collaboration de BRIÈRE Chantal, in *Victor Hugo et le débat patrimonial*, RECHT Roland (dir.), Institut National du Patrimoine, Somogy éditions d'art, Paris, 2002, p. 33-34.

[2694] Viollet-le-Duc a aussi une conception organiciste de l'édifice, dont le développement peut être comparé à celui d'une plante. Cependant, comme l'écrit Laurent Baridon, pour Viollet-le-Duc : « l'édifice gothique est donc un être perfectionné dont l'organisme est comparable à celui des espèces les plus développées. Son corps est régi par un fonctionnement subtil basé sur l'équilibre des parties entre elles. Sa complétude est le garant de son fonctionnement et l'on comprend dès lors la théorie de l'unité de style qui prévaut dans la restauration. Le restaurateur doit en effet retrouver la logique de cet organisme pour qu'il soit à nouveau viable », cf. BARIDON Laurent, « organicisme », dans *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc, op. cit*., p. 212. Comme nous l'avons déjà évoqué dans COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculptures à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934, ou la néogothisation du *Dom* », *op. cit*., p. 67, note 105, afin de se faire une idée complète de la vision organique d'une cathédrale chez Viollet-le-Duc, il conviendra certainement de lire cet ouvrage de Laurent Baridon dans sa totalité.

[2695] François Dagonet ajoute dans ce sens que le vrai monument est la symbiose du signifiant et du signifié, *cf.* DAGONET François, « L'idéologie monumentale », in *L'abus monumental ?,* Actes des Entretiens du Patrimoine, sous la présidence de DEBRAY Régis, éditions du patrimoine, Fayard, Paris, 1998, p. 35-35, 40.

[2696] Cité dans GLEIZES Delphine, « Victor Hugo et la question des restaurations en France », avec la collaboration de BRIÈRE Chantal, in *Victor Hugo et le débat patrimonial*, RECHT Roland (dir.), Institut National du Patrimoine, Somogy éditions d'art, Paris, 2002, p. 35.

[2697] LENIAUD Jean-Michel, *L'utopie française, essai sur le patrimoine*, *op. cit*., p. 92.

encore plus loin, car il veut proscrire toute action de restauration[2698]. En faisant l'éloge de la ruine, c'est-à-dire de la valeur historique du monument.

C'est l'union de la matière et de l'idée qu'Hugo préconise, dont il situe le principe dans le goût suprême[2699]. Dans cet esprit, au sujet de la restauration des statues et de leur place dans la structure d'ensemble d'un bâtiment, Hugo estime que l'absence de statues dans leurs niches nuit à l'effet d'ensemble du monument qu'elles habillent. Il souhaite donc la restitution des statues parce que « l'ensemble reparaît dans toute son unité », et écrit aussi qu' « un édifice communal ou religieux dont les niches statuaires sont vides est un livre dont les pages sont blanches. Mettre une statue, c'est tracer une lettre. C'est avec ces lettres-là que l'histoire s'écrit »[2700]. Hugo cherche donc également à restaurer sa lisibilité au monument pour lui redonner son « intégrité organique[2701] » et son esprit.

Il nous apparaît que ce principe de restauration trouve des émules dans les personnes de Klotz et de Grass avec leurs restaurations de la cathédrale de Strasbourg. Sans forcément suivre le principe aristotélicien suivant lequel l'idée et la forme sont consubstantielles, ils peuvent percevoir la cathédrale comme un organisme vivant, dont chaque partie contribue à former le tout certes, mais suivant le principe que l'idée a donné la forme à la matière. En d'autre terme, que la matière n'est que la cristallisation formelle de l'idée objective platonicienne. Quoi qu'il en soit, toutes les parties et toutes les époques anciennes de la cathédrale doivent être respectées, soignées et restaurées. Ensuite, afin de redonner une lisibilité et une intégrité organique à la cathédrale, Grass doit refaire des statues pour combler les niches vides. Pour cela, toujours dans l'idée de respecter cette intégrité, le statuaire doit les restaurer de manière harmonique en respectant chaque époque et chaque partie de la cathédrale où les statues doivent être intégrées. De la sorte, l'idée passe à nouveau de la puissance à l'acte, en donnant forme à la matière pour composer à nouveau la cathédrale selon un tout

[2698] *Ibid*.
[2699] GLEIZES Delphine, « Victor Hugo et la question des restaurations en France », avec la collaboration de BRIÈRE Chantal, *op. cit*., 2002, p. 35. Sur la notion de goût chez Hugo, on lira HUGO Victor, « Le goût », dans *Utilité du Beau et autres textes*, éd. Manucius, Paris, 2018, p. 49-92.
[2700] GLEIZES Delphine, « Victor Hugo et la question des restaurations en France », avec la collaboration de BRIÈRE Chantal, *op. cit*., p. 36.
[2701] *Ibid*.

organique. Cela pouvait se faire le plus souvent en respectant l'authenticité iconographique, grâce à la conservation de gravures et de dessins anciens qui présentent la cathédrale avant les dommages de la Terreur. Cependant, d'autres fois cela se fait en prenant modèle sur des plans médiévaux de la cathédrale, qui proposent un thème iconographique qui n'était pas suivit formellement par les imagiers. L'architecte Klotz et le statuaire Grass comblent donc des niches et des parties de la cathédrale qui ne l'ont jamais été autrefois en cherchant toutefois à retrouver le sens iconographique d'origine. Par cette pratique, ils se rapprochent davantage des préceptes de Viollet-le-Duc, avec la différence fondamentale de ne pas chercher à reproduire le type de la statuaire du début du XIII^{e} siècle, mais bien à harmoniser les nouvelles statues avec le style des parties qu'elles rejoignent sur l'édifice.

C'est également par ce même principe organiciste, en voulant respecter l'unité de conception que Klotz restaure le chœur de style néo-romano-byzantin, au lieu de suivre le projet d'unité de style proposé par le statuaire André Friedrich, qui est toutefois en harmonie avec la nef gothique[2702]. Cependant, pour la restauration de la tour de croisée, il privilégie l'unité de style en façonnant une tour néo-romane en harmonie avec la partie qu'elle surmonte. En faisant cela, il respecte également l'unité de conception, car avant la mitre gothique, détruite par la foudre, il devait se trouver une tour romane. Il pouvait toutefois avoir l'approbation de Viollet-le-Duc et de Labrouste pour ce projet, car dans ce cas précis[2703] l'unité de conception corroborait l'unité de style.

Quoi qu'il en soit, les seules statues que Klotz fait déposer de la cathédrale de Strasbourg, sont celles du beffroi réalisées quelques années plus tôt par Vallastre, afin de les remplacer par des statues de Grass. Pour le reste, malgré les nombreuses statues qu'il fait réaliser par ce dernier, ce n'est que pour remplir des

[2702] Dans un courrier de Klotz adressé au maire, en juillet 1873, il écrit : « […] Elles ne furent pas adoptées sans conteste, le bulletin de cette séance relate que répondant à M. Friedrich, sculpteur à Strasbourg, qui voulait que le chœur fut établi dans des conditions d'harmonie avec la nef et repoussé toutes les idées byzantines, M. Schnazé rappelle que l'architecte de la nef semble avoir voulu tenir compte de l'existence d'un chœur byzantin, car il a donné à cette nef des proportions différentes de celles les plus usitées dans les églises dites gothiques. », *cf.* KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz…, op. cit.,* 703.

[2703] *Cf.* KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz…, op. cit.,* 707-713. Voir également DOUCET Hervé, « Entre Labrouste et Viollet-le-Duc, Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg », in *Le siècle de Labrouste, un élève, un ami, un maître*, textes réunis par GARRIC Jean-Philippe & LE CŒUR Marc, Éditions des Cendres, Paris, 2020, p. 199-209.

niches vidées par les révolutionnaires ou d'autres qui n'en ont jamais eu par le passé. Cependant, il fait remplacer une seule et unique statue médiévale de la cathédrale, datant de la fin du XIV^e^ siècle, qui était très abîmée. Néanmoins, pour ce faire, au lieu de demander à Grass de combler les lacunes avec du plâtre sur la statue en pierre ou sur un estampage, afin qu'un praticien puisse en faire une copie conforme, il laisse le statuaire en remodeler une nouvelle d'après les fragments de l'ancienne, mais en l'arrangeant à sa manière. C'est-à-dire que Grass lui donne des proportions un peu plus « justes » et cherche visiblement à la rendre « plus belle » en gommant ce qu'il doit estimer être des « imperfections stylistiques», en se référant aux canons de beauté de la statuaire gréco-romaine. Cela peut éventuellement s'expliquer aussi par le fait qu'il n'existe, à cette époque, que deux statues d'évêque datant de la fin du XIV^e^ siècle sur cette partie de l'édifice qui date lui même de la fin du XIII^e^ siècle. Ainsi, il est vraisemblable que Klotz estime que cette statue ancienne, trop endommagée pour rester en place, n'est stylistiquement pas en harmonie avec la partie de la cathédrale qu'elle décore. Il va donc demander à Grass de rendre un modèle plus en harmonie, tout en s'inspirant de la statue ancienne déposée. Ce qui va permettre, en outre, à notre statuaire de produire une synthèse entre l'art du XIV^e^ siècle de la statue remplacée, celui du XIII^e^ siècle de la statuaire visible aux portails du massif occidental, et la beauté idéale de la statuaire grecque.

De son côté, Viollet-le-Duc n'a semble-t-il pas de réelle doctrine pour la restauration de la sculpture. Nous pouvons toutefois en dégager quatre types qui ont été appliqués par ses équipes de sculpteurs : Restauration de statues anciennes ; restauration proprement dite d'un original mutilé ; invention pure et simple ; forme particulière de pastiche (restitution des sculptures disparues)[2704]. Par ailleurs, il refuse généralement les prothèses sur les statues anciennes, que ce soit en pierre ou pire encore à ses yeux, avec des matériaux de substitution. Il préfère remplacer la statue ancienne par une copie en pierre. Avant cela, il fait généralement exécuter un estampage de la statue, ou en tout cas, des dessins très précis, avec un vrai souci du détail, car même les fissures sont représentées. Ensuite, la restitution se fait au mieux sur le plâtre avant que ne soit entreprise la

[2704] PRESSOUYRE Léon, « Viollet-le-Duc et la restauration de la sculpture », in *Viollet-le-Duc*, *op. cit*., p. 144.

copie, ou, au pire sur la statue ancienne déposée. Dans ce dernier cas, ce fragment authentique est complété au plâtre. Il passe en outre de la restauration-substitution, en complétant les parties bûchées, à la restauration-création où il fait des créations *ex nihilo* pour combler des parties de l'édifice qui ne l'ont jamais été au paravent, ou pour remplir une niche sans document lui permettant de connaître la statue préexistante. Pour se faire, il fournit un dessin « bon pour exécution » au sculpteur qui doit le suivre scrupuleusement[2705].

De même, il ne semble pas que Klotz ait une doctrine bien précise pour la restauration de la statuaire. Toutefois, en observant les travaux faits sous sa conduite, nous pouvons penser que ses maîtres mots devaient être : le principe de restauration harmonique des statues disparues (inspirés de documents anciens ou par création *ex nihilo*), ce que révèlent les restaurations de Grass, et celui de la conservation *in situ* des statues médiévale en privilégiant autant que faire se peut le principe de non-intervention, sauf si la statue ancienne lui semble trop endommagée.

3. *Grass et un syncrétisme entre les deux pôles ?*

« *Comme elles s'agitent dans l'immense univers, comme elles tourbillonnent et se cherchent, ces âmes innombrables qui jaillissent de la grande âme du Monde ! Elles tombent de planète en planète et pleurent dans l'abîme la patrie oubliée… Ce sont tes larmes Dionysos… Oh ! grand Esprit, ô divin Libérateur, reprends tes filles dans ton sein de lumière* »[2706].

« *Ceux qui escaladent une échelle, quand ils ont franchi la première marche, prennent la deuxième, la seconde les mène à la troisième, puis la suivante, et ainsi de suite. Si bien qu'en montant progressivement, on s'élève de plus en plus et on finit par atteindre le sommet*[2707]. »

[2705] *Cf. ibid.,* p. 144-149.
[2706] *Fragment orphique*, cité dans SCHURÉ Édouard, *Les Grands Initié*, Librairie Académique Perrin, 1960, éd. Pocket, Paris, 1997 (1er publ. 1889), p. 221.
[2707] DE NYSSE Grégoire, *Les Béatitudes*, traduction de Jean-Yves Guillaumin et de Gabrielle Parent, « Les Pères dans la foi » 10, éd. J.-P. Migne, Paris, 2009, p. 39.

Pour commencer, nous pouvons dire de Grass, comme l'écrit Jeanclaude à propos de Schuré, qu'il « portait en lui un intense besoin de beauté. Si son âme paraissait marquée par le mysticisme germanique, son esprit aspirait à la pure et claire harmonie hellénique »[2708].

« Dans ce cycle prodigieux (la mythologie grecque) qui embrasse l'univers, nous dit Édouard Schuré, *Dionysos* représente le Désir de la manifestation corporelle. Génie ardent de l'Incarnation, multiforme et multivague ; fleuve irrésistible de vie, il envahit et traverse, il anime et soulève tous les êtres. Dionysos est l'ivresse de vivre et le génie de l'individualité. Son frère *Apollon* est le soleil du monde divin, le Dieu du Rêve et de l'Inspiration, le Verbe de la Céleste Intelligence et de tous les Archétypes, la manifestation rayonnante de l'immuable, de l'éternelle Beauté.

Apollon et Dionysos forment une opposition complète, puisque l'un commande au monde spirituel et l'autre au monde matériel. Pourtant ils ne sont pas ennemis ; ils travaillent ensemble fraternellement, inlassablement dans l'univers – et l'univers ne serait pas possible sans eux. C'est pour cela sans doute que les Grecs prétendaient que le Dieu des Muses et le Dieu des Bacchantes règnent l'un en face de l'autre sur les deux cimes du Parnasse. » Schuré poursuit en disant qu'Orphée « sut joindre et fondre les deux divinités dans sa vie comme son œuvre. Il évertua des pensées apolliniennes avec l'enthousiasme dionysiaque. » Il rejoint sans doute l'ami de Grass, Paul Delasalle, qui comme nous l'avons vu, veut également créer une fusion entre des principes opposés : le principe antique et le principe chrétien[2709] , et voit l'union ancienne et harmonique de ces idiomes dans la figure d'Orphée[2710]. Cependant, Schuré ajoute, que le mythe de Dionysos, dont Orphée fut le créateur, dans ses mystères orphiques, « résume toute l'évolution cosmique, c'est-à-dire le morcellement de la divinité dans le monde visible et son retour à

[2708] JEANCLAUDE G., *Édouard Schuré, sa vie – son œuvre*, Librairie Fischbacher, Paris, 1968, p. 17.
[2709] Ceci nous est notamment révélé dans son autobiographie *Pierre Grégoire,* publié en 1836. Voir l'extrait publié dans MANCEL Georges, « Paul Delasalle », in *Poètes Normands, portraits gravés d'après les originaux les plus authentiques,* BARATTE L. H. (dir.), Paris, …, p. 3.
[2710] *c*f. https://www.bmlisieux.com/normandie/delasa01.htm

l'harmonie éternelle et infinie par la souffrance de l'incarnation.[2711] » Il voit également dans la tragédie grecque et dans les mystères d'Eleusis, la synthèse de la plus haute importance dans l'opposition suivante : « la réalisation terrestre du divin par l'idée prométhéenne et sa réalisation céleste par l'idée éleusinienne, qui est celle de la délivrance et de l'accomplissement des destinées humaines dans la vie future ». Il poursuit : « Or les conflits, les luttes, les rapprochements, les combinaisons infinies et les tentatives toujours nouvelles d'une fusion harmonieuse des deux idées, constitue le fond de toute l'histoire humaine et aussi de l'histoire du théâtre.[2712] »

Comme les sculpteurs grecs de l'époque classique, Grass doit probablement chercher également l'union de la technique et de l'artistique en évitant le combat entre la chair et l'esprit, ce qui le conduit à harmoniser ses restaurations de statue gothiques avec les formes de la statuaire grecque. C'est, nous dit Jacques Larfouilloux influencé par Hegel, « l'essence intime de cette beauté qu'incarne la sculpture, qui lui est propre et qui n'est pas la beauté de l'architecture, de la peinture, de la musique, de la poésie va consister en l'union parfaite et harmonieuse du spirituel et du corporel dans la représentation du corps humain, telle qu'a su la réaliser l'antiquité grecque à l'époque classique, avec le génie technique et artistique des sculpteurs et du peuple grec, ce qui implique l'absence de divorce ou de combat entre la chair et l'esprit, comme on le verra à l'ère chrétienne, dans l'art qu'il qualifie [Hegel] de romantique et dont les arts principaux sont la peinture, la musique et la poésie. Ce seront désormais les arts les mieux adaptés à l'expression d'une nouvelle beauté spirituelle – plus belle parce que plus profonde en intériorité et plus riche de sens religieux, moins belle parce qu'offrant l'image du déchirement entre le spirituel et le corporel que la sculpture grecque classique a été seule à savoir marier harmonieusement. La sculpture romantique, par exemple chez Michel-Ange, exprime, selon Hegel, ce divorce du charnel et du spirituel au sein d'une forme classique.[2713] »

[2711] SCHURÉ Édouard, *Le théâtre initiateur – La genèse de la tragédie, le drame d'Éleusis*, troisième édition, Librairie Académique Perrin, 1926, p. 13-14.
[2712] *Ibid*., p. 16-17.
[2713] *Cf*. LARFOUILLOUX Jacques, *La place de la sculpture dans la pensée philosophique occidentale. Remarques sur la théorie hégélienne de la sculpture*, p. 60. Cf. file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/RDES_071_0053.pdf

Il nous apparait, dans le même sens, que Grass a voulu retrouver la beauté spirituelle des statues gothiques et chrétiennes, sans se séparer de la beauté physique de la statuaire grecque. Il a donc voulu fusionner, à l'instar de son ami le poète saint-simonien Paul Delasalle, le principe antique et le principe chrétien[2714], la beauté physique et spirituelle, marier harmonieusement le corps et l'esprit, comme savait le faire la sculpture grecque classique, mais en respectant certains aspects propres à la sculpture gothique et chrétienne, qualifiée de romantique par Hegel. Il devait se sentir obligé d'agir ainsi, sachant que l'essence de la sculpture par rapport aux autres arts, est justement d'incarner « l'union parfaite et harmonieuse du spirituel et du corporel dans la représentation du corps humain, telle qu'a su la réaliser l'antiquité grecque, à l'époque classique, avec le génie technique et artistique des sculpteurs et du peuple grecs, ce qui implique l'absence de divorce ou de combat entre la chair et l'esprit ». Grass veut, en outre, probablement produire la synthèse entre l'objectif (art classique) et le subjectif (art romantique) avec la sculpture, contredisant peut-être Hegel qui voit cette synthèse, c'est-à-dire celle des arts plastiques (thèse) et de la musique (antithèse), avec la poésie[2715]. Cette dernière constituant à ses yeux le troisième art romantique, autrement dit le point ultime, ou le plus haut degré de l'art romantique (après la peinture et la musique) qui a détrôné l'art classique parfaitement exprimé par la sculpture. Cependant, Hegel voyait l'union parfaite de la forme et de la matière, et l'apparence de la vie organique dans la sculpture.

Conformément à Hegel, sachant que la sculpture grecque incarne l'idéal classique au plus haut point, et que la sculpture est l'expression supérieure de l'art classique, Grass se devait d'améliorer la sculpture gothique qui est le degré inférieure de l'art romantique. En effet, suivant la philosophie d'Hegel, l'art romantique qui débute au Moyen Âge, trouve sa plus pure expression dans la peinture, la musique et la poésie. Les cathédrales gothiques, pour leur part, sont perçues par le philosophe allemand comme étant le point culminant de l'art symbolique parfaitement incarné par l'architecture. Ainsi, s'il suivait la logique hégélienne, Grass devait estimer que la sculpture qu'il produisait pour la cathédrale devait être une synthèse entre la sculpture grecque qui domine l'art classique, et la sculpture gothique qui tient le degré le plus bas de l'art

[2714] *Cf*. MANCEL Georges, « Paul Delasalle », *op. cit*., p. 3.
[2715] Cf. JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, éd. Gallimard, 1997, p. 193-194.

romantique. De la sorte, le premier niveau de l'art romantique (sculpture gothique) qui est spirituellement supérieur à l'art classique, devait trouver une place plus élevée dans l'échelle de l'art romantique, afin de tendre vers le niveau de la poésie. Suivant cette perspective, nous pouvons encore dire qu'il cherchait l'union de l'âme et du corps, de l'individuel et de l'universel, de la *poésis* et de la *techné*.

En considérant les choses de la sorte, nous pouvons en effet trouver un point d'ancrage entre l'art de Grass et la philosophie de Hegel qui a influencée les philosophes spiritualistes, notamment Cousin. En effet, le style de ce dernier, c'est la dialectique, la synthèse entre plusieurs voix, comme nous pouvons le percevoir dans la sculpture de Grass également. Hegel définit la thèse, antithèse et synthèse (ainsi que Ficht et Kant), dans la *Phénoménologie de l'esprit* dont Héraclite serait à l'origine. Il considère que la vérité émerge du choc des idées et des oppositions. Il cherche à synthétiser une idée qui semble au départ paradoxale. Dialectique signifie dialogue et par conséquent opposition d'opinions. Autrement dit, il confronte des positions extrêmes afin d'en produire une synthèse qui dépasse les oppositions[2716].

En somme, le travail de Grass nous semble relier l'art antique et l'art chrétien, les mythes gréco-romains et les récits bibliques, le néo-classicisme et le romantisme, le classique et le gothique, les influences venues de Paris et de Strasbourg. Il est déjà géographiquement placé entre deux cultures et deux langues différentes par sa naissance en Alsace, entre la France et l'Allemagne, ce qui fait de lui, comme ses compatriotes Spach, Matter, Lehr et plus tard Schuré et Reuss, un « être amphibie ». Peut-être voit-il sa culture germanique proche du gothique et du christianisme, et sa culture romaine proche de l'antique, et qu'il se doit de faire la synthèse entre ces deux pôles, plutôt que d'en choisir un ? La France ramène les lumières et le rationalisme à Strasbourg, et l'*Aufklärung* et les Illuminatis d'Allemagne transportent la foi dans cette ville, et les romantiques allemands la quête de l'absolu ? Ce sont probablement aussi ces deux cultures qu'il souhaite unir. De même que la ville de Strasbourg est à la croisée des chemins (*Stratae*

[2716] Edgar Morin qui est influencé notamment par Héraclite et aussi Hegel, préfère le principe dialogique à celui de dialectique, en renonçant à l'idée de synthèse, mais en reliant les oppositions de façon complexe.

burgus[2717]), son art doit également être à la croisée des chemins, ou plutôt le point de convergence entre les tendances opposées.

Par ailleurs, l'étude approfondie de l'œuvre de Grass, personnelle ou pour la cathédrale, nous montre bien la tendance stylistique qui guide son ciseau. Sa formation académique initiale à l'école des Beaux-arts et auprès de Landolin Ohmacht et du baron François-Joseph Bosio, le pousse à exceller dans les formes idéalisées suivant les canons néo-classiques. En même temps, influencé par ses contemporains, et par nécessité pour la restauration de la cathédrale de Strasbourg, il subit également l'influence des romantiques. Toutefois, le romantisme s'exprime dans son art davantage dans les thèmes employés que dans les manifestations formelles. Son romantisme transparaît, comme nous avons pu le voir, davantage dans les visages avec des expressions pathétiques. L'aspect romantique peut également se voir dans quelques œuvres à caractère chrétien ou inspiré de la littérature contemporaine, mais surtout dans ses statues pour la cathédrale. Ces dernières, en effet, reproduisent souvent l'iconographie médiévale de la cathédrale, imitant les formes du gothique tout en les améliorant selon les canons néo-classiques. De la sorte, le sculpteur idéalise le monument gothique avec une vision toute romantique. Cela se manifeste encore par le fait qu'il restaure, avec Gustave Klotz et à l'instar d'un Viollet-le-Duc, un état inexistant au Moyen Âge.

Nous pouvons donc penser que les deux polarités antagonistes présentes sur la cathédrale avec les statues de Malade et Vallastre s'unissent d'une certaine façon avec celles de Grass. En alliant ses influences antithétiques, c'est-à-dire, académiques et romantiques, ou pourrait-on dire encore néo-classiques et gothiques, c'est l'esprit classique et l'esprit baroque qui semblent s'unir modestement. Cette union n'est peut-être pas tout à fait aboutie dans les formes, car cela transparaît davantage chez l'homme et sa volonté artistique, en germe dans son intention, que dans l'acte, sachant que la sculpture est classique par essence. Cette alliance était certainement plus prégnante chez un David d'Angers. Néanmoins, les sculpteurs qui semblent le mieux avoir su produire une synthèse entre l'apollinien et le dionysiaque dans les formes sont probablement Auguste

[2717] *Argentoratum* à l'époque romaine, devenue *Stratae burgus* lors de sa reconstruction par les francs au VIe siècle.

Rodin[2718] et Antoine Bourdelle[2719], c'est du moins ce que pensaient certains de leurs contemporains. Nous pensons pour notre part que le pôle dionysiaque a tendance à prédominer dans l'œuvre de ces deux sculpteurs, ce qui était peut-être déjà le cas chez Auguste Préault, mais de façon encore plus nuancée.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons considérer, *in fine*, que Grass a su allier heureusement les tendances contraires dans son art et produire la synthèse entre les deux hypostases de l'être, chère aux romantiques[2720] et aux philosophes spiritualistes du XIX[e] siècle[2721]. Il savait que le rôle du sculpteur est de produire le beau avec une forme donnée par la juste mesure entre l'ombre et la lumière. Pour y parvenir, l'acte et la pensée ne doivent pas être dissociés, et il ne doit pas trop s'éloigner du « juste milieu » au risque de brûler la cire de ses ailes, à l'instar du jeune Icare. La raison et l'intuition sont utiles pour parvenir à la vérité. Il doit allier « la conscience lumineuse, apollinienne, avec la force obscure des désirs dionysiaques[2722] ». Pour cette raison, son art trouve toute sa place sur la cathédrale qu'il habille de ses statues. En effet, alors que les statuaires Malade et Vallastre impriment les polarités antagonistes, l'apollinien et le dionysiaque qui peuvent trouver une correspondance et une résonance avec les mêmes polarités présentes sur la cathédrale à l'époque gothique, entre le gothique naissant et le gothique finissant, l'art de Grass marque la synthèse entre ces deux polarité. Il produit avec ses statues sur la cathédrale, comme Orphée,[2723] le citharède grec, la beauté et

[2718] C'est ainsi que l'exprime le poète grec Anghélos Sikélianos. *Cf*. DANCOURT Michèle, *Dédale et Icare, métamorphose d'un mythe*, CNRS éditions, Paris, 2002, p. 126. Angélos Sikélianos échange avec Rodin à plusieurs reprises, en 1912. Il écrit deux articles suite à leurs conversations : « Mes conversations avec Rodin » («*Ομιλίες με τον Rodin*»,), « Suite de ma conversation avec Rodin, avec des notes sur l'esthétique » («*Συνέχεια της ομιλίας μου με τον Rodin*»), et « Auguste Rodin » («*Αυγούστος Ροντέν*»), cf. KOSTAKOU Foteini, *La poésie et l'art dans l'œuvre d'Angélos Sikélianos : la thématique de l'amour dionysiaque*, thèse pour obtenir le grade de docteur, délivrée par Université Paul-Valéry Montpellier III, préparée au sein de l'école doctorale 58 et de l'unité de recherche LLACS, spécialité Études Néo-hellénique, sous la direction de MASSON Marie-Paule, 2016, p. 13, 23, etc. Nous savons, par ailleurs, que pour Sikélianos l'esprit dionysiaque et l'esprit apollinien doivent fusionner comme cela est incarné au sanctuaire de Delphes. Comme il l'indique dans son poème *Απόλλων Διονυσόδοτος,* selon Foteini Kostakou, cette union est la « condition essentielle à la prédominance de l'harmonie dans le monde », cf. *ibid*., p. 127-139.

[2719] *Cf*. MARQUIS-SÉBIS Daniel, *Le message de Bourdelle*, préface de M. André Fontainas, éd. L'artisan du livre, Paris, 1931, p. 57.

[2720] C'est-à-dire le réel et l'idéal, *cf*. VAILLANT Alain, *Qu'est-ce que le romantisme, op. cit*., p. 68.

[2721] JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique, …, op. cit.,* p. 130, 149

[2722] BIGÉ Luc, *Icare la passion du soleil*, *op. cit.,* p. 80.

[2723] Rappelons à titre indicatif que Grass a réalisé la maquette d'une *Fontaine d'Orphée*, conservée

l'harmonie des contraires[2724]. Il devient ainsi le chantre de la beauté et de l'harmonie de la cathédrale. C'est-à-dire qu'il harmonise à la fois les deux polarités, et également la beauté de l'art grec et la spiritualité de l'art gothique (le paganisme et le christianisme), autrement dit, la beauté physique et la beauté morale et spirituelle. Pour aller encore plus loin, nous pouvons estimer qu'il a réussi à allier les deux tendances, apollinienne et dionysiaque[2725], qui correspondent aux deux voies opposées qui peuvent mener à la connaissance de Dieu. En donnant forme avec l'ombre et la lumière, avec sa voie du « juste milieu », ou des deux tendances qui doivent s'unir en leur sommet en un même point, suit la voie anagogique indiquée par la dynamique architecturale de la cathédrale et par le sens des images qui la décorent, notamment depuis les trois portails du massif occidental avec l'élévation par degrés du grand gable et finalement de la flèche. En somme, il produit la symbiose artistique. Dans ce sens, Grass a une intuition formidable en couplant Erwin et Dante, car la cathédrale a délivré le même message que celui de la *Divine Comédie,* et de l'*Hotus Déliciarum* d'Herrade de Landsberg, c'est-à-dire celle de la transmigration des âmes dans les astres. Ce sont les deux points de vue, les deux personnalités jungiennes[2726], l'esprit du réel et l'esprit du surnaturel, les deux philosophes

---

au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, *cf*. fig. 73, cat. 5.

[2724] On se souvient, à ce titre, que Ravaisson a nommé Jésus « le nouveau Prométhée et le nouvel Orphée », *cf*. RAVAISSON Félix, *Testament philosophique et fragments, op. cit.*, p. 105. Cela est également cité dans RAVAISSON Félix, *L'art et les mystères grecs*, *op. cit*., p. 21, Pour Novalis, comme l'écrit Laurent Margantin : « L'Antiquité et la Chrétienté sont les deux parties d'une seule histoire que nous ne connaissons pas dans son intégralité et dont nous ne pouvons qu'avoir l'intuition, et Orphée et Jésus les deux visages d'un même Dieu caché », *cf*. MARGANTIN Laurent, « Le corps des dieux. Les figures d'Orphée et de Jésus chez Novalis, in *Romantisme*, n°103, 1999, p. 16. Orphée incarne en outre la réconciliation de la tension entre Apollon (unification) et Dionysos (morcellement), *cf*. SCHURÉ Édouard, *Le théâtre initiateur – La genèse de la tragédie, le drame d'Éleusis*, troisième édition, Librairie Académique Perrin, 1926, p. 16-17, et DETIENNE Marcel, *Les dieux d'Orphée*, éd. Gallimard, Paris, 2007 (1er ed. 1989), p. 38-51. « …Orphée, le clairvoyant, nous dit Simonne Jacquemard, tient à la fois, par une tentative de réconciliation des contraires, si chère aux Grecs, d'Apollôn et de Dionysos », *cf*. JACQUEMARD Simonne, *Trois mystiques Grecs, Orphée, Pythagore, Empédocle*, *op. cit.,* p. 103.

[2725] La deuxième moitié du XVIIIe siècle, qui évolue « vers le classicisme est liée à l'influence de la conception apollinienne de la Grèce de Winckelmann », alors que le romantisme du début du XIXe siècle a une vision de la Grèce dionysiaque et chrétienne. Dans l'intervalle, le *Sturm und Drang* a une vision plutôt prométhéenne de la Grèce, *cf*. MÜNCH Marc-Mathieu, *La « symbolique » de Friedrich Creuzer*, *op. cit*., p. 12, 17, 22.

[2726] JUNG Carl Gustav, *« Ma vie », Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par Anélia Jaffé, Éditions Gallimard, Paris, 2011 (1er éd. 1966), p. 144-191, et BIGÉ Luc, *Icare la passion du soleil*, *op. cit*., p. 45-50. Jung estime, d'autre part, que c'est dans le psychique que se résolvent les conflits, les tensions et l'opposition des contraires. Comme nous dit Brigitte Boudon, Jung définit également l'âme comme « la réalité médiane entre le corps et l'esprit, puisque l'âme participe des deux ». Les opposés que sont le physique et le spirituel coexistent dans l'âme. Ce conflit des opposés à pour finalité de retrouver l'unité, « au centre de soi-même ». En d'autres termes, Jung

représentés au centre de *L'École d'Athènes*, de Raphaël, c'est-à-dire « Platon qui pointe un doigt vers le ciel et Aristote qui dirige sa main vers le bas », dont Icare tente la difficile réconciliation[2727]. C'est Erwin qui semble avoir réussi la réconciliation, aux yeux de Grass, dans sa majestueuse cathédrale pour laquelle il doit rendre des images appropriées. Pour cette raison, le statuaire se doit de produire cette synthèse dans l'image même qu'il donne du maître d'œuvre. La voie qu'Icare a cherchée à suivre, en omettant de respecter le « juste milieu » que lui conseille son père Dédale (sculpteur et ingénieur), est indiquée par Erwin avec la cathédrale dont l'unité absolue est indiquée par la pointe de la flèche.

On retrouve peut-être une idée analogue au portail central du massif occidental de la cathédrale, avant d'entamer l'ascension du grand gable. Alors que le portail septentrional évoque la victoire du bien sur le mal, avec les vertus terrassant les vices (Psychomachie), le portail méridional présente les vierge sages qui suivent la voie du Christ-époux vers l'intériorité (l'unité spirituelle) pour rejoindre les noces mystiques, et les vierges folles celle du Tentateur, ou séducteur, vers les distractions du monde extérieur (monde sensible). Le portail central est, pour sa part, *a priori,* plus obscur. Parmi les personnages qui y figurent qualifiés de prophètes, il s'en trouve trois qui sont imberbes. Ce sont ces trois figures qui attirent notre attention. Leurs morphologies sont en effet tout à fait parlantes. L'un d'eux, situé à droite de la Vierge du trumeau, a des traits proches de ceux du

---

est l'une de ces personnalités qui cherche à réconcilier les contraires, comme l'introversion et l'extraversion, la conscience et l'inconscient, le corps et l'esprit, la *persona* et l'ombre, les archétypes *anima* et *animus (cf.* BOUDON Brigitte, *Carl Gustav Jung, la voie des contraires*, éd. Ancrages, Marseille, 2016, p. 1-61). Pour Jung, la finalité de la voie des contraires, c'est le principe d'individuation : « Le mythe doit laisser la *complexio oppositorum* – la complémentarité des contraires – philosophique d'un Nicolas de Cues et l'ambivalence morale que l'on rencontre chez Jacob Boehme. C'est seulement alors que peuvent être accordées au Dieu unique et la totalité et la synthèse des opposés qui lui viennent. Quiconque a expérimenté que les contraires, du fait de leur nature, peuvent s'unifier grâce au symbole de telle manière qu'ils ne tendent plus à se disperser ni à se combattre, mais au contraire à se compléter réciproquement et à donner à la vie une forme pleine de sens, n'éprouvera plus de difficultés face à l'ambivalence de l'image d'un dieu de la nature et de la création. Il comprendra précisément le mythe du "Devenir Homme" nécessaire de Dieu, le message chrétien essentiel, comme une confrontation créatrice de l'homme avec les éléments contraires ainsi que leur synthèse dans la totalité de sa personnalité, le Soi. » cf. *ibid.,* p. 37-38.

[2727] BIGÉ Luc, *Icare la passion du soleil*, *op. cit*., p. 39-40. Sur le sens de la représentation de *l'École d'Athènes* de Raphaël, voir par exemple LECLAIRE Bertrand, « Du tableau au texte », dans *Aristote. Invitation à la philosophie (Protreptique)*, traduit du grec par FOLLON Jaques, dossier et notes par DULAU Pierre, lecture d'images par LECLAIR Bertrand, éd. Gallimard, Paris, 2006, p. 39-48, et CRISPINI Patrick, *Raphaël et l'École d'Athènes : la synthèse métaphysique,* *cf.* https://drive.google.com/file/d/0B6fnsPCJQm4cemRYdWFUTjkyeEU/view?resourcekey=0-oWsJnyoguewRtvSscmii3wv

Tentateur et il est couronné comme lui. Il est rendu avec une tête trop petite par rapport à son corps, avec un ventre ou thorax trop développé, et porte des vêtements plutôt nobles à la mode vestimentaire de l'époque. Un autre, placé dans la deuxième niche à l'extrémité droite du portail (en dehors de l'intrados) en face de nous, a au contraire une tête surdimensionnée par rapport à son corps. Il porte des habits plus simples qui peuvent nous faire penser à ceux d'un moine d'ordres mendiants. Le troisième prophète, qualifié par certains auteurs de Virgil ou d'Erwin, a pour sa part des proportions plus harmonieuse[2728]. Sa coiffe et son vêtement peuvent en effet nous faire songer à un maître d'œuvre. Nous pouvons voir avec ces trois prophètes une référence aux trois parties de l'âme platonicienne établies dans le *Timée*, sachant qu'au Moyen Âge le corps humain est perçu comme un microcosme à l'image du macrocosme[2729]. Autrement dit, le prophète à la grosse tête (siège de la partie immortelle de l'âme) est celui qui oriente le plus son regard vers le monde intelligible, vers l'infini, tandis que celui qui a un grand thorax (siège de la partie mortelle de l'âme) se tourne davantage vers le monde sensible, le monde temporel et fini. Le troisième, qui a des proportions harmonieuses entre la tête et le thorax, est la juste mesure ou plutôt l'alliance entre les deux états opposés. Ces états opposés correspondent aux deux voies opposés de la connaissance de Dieu, développées par Denys l'Aréopagites, que nous retrouvons au grand gable. Cependant, avant d'aborder ce sujet, constatons qu'avec cette idée, le prophète imberbe qui peut s'apparenter à un maître d'œuvre, exprime comme l'Erwin de Grass la synthèse des pôles contraires. Le prophète à la petite tête peut également être vu comme celui qui incarne le sensualisme (le fini), par référence à Cousin ou le matérialisme chez Ravaisson, et le prophète à la grosse tête, celui qui incarne l'idéalisme[2730] (l'infini). Le troisième est dans ce cas l'éclectisme cousinien, c'est-à-dire qu'il établit le *rapport du fini avec l'infini.* Ou plutôt, il est la synthèse des deux autres. Ainsi, nous pouvons trouver les sources archétypales des ces trois figures dans Dionysos pour le prophète à petite tête,

[2728] Jean-Jacques Meyfroid pense que ces trois prophètes représentent les trois voies d'accès à la connaissance. Celui qui a une grosse tête représente l' « intellectuel », celui qui a un gros corps le mystique, et le troisième la voie de la gnose qui serait celle des ésotéristes. Tandis que tous les autres prophètes représenteraient la connaissance exotérique. *Cf.* MEYFROID Jean-Jacques, *Le chemin de lumière, op. cit.*, p. 58-60.

[2729] Voir par exemple Herrade de Landsberg.

[2730] Victor Cousin estime que l'extrémité du sensualisme c'est le matérialisme, et l'extrémité de l'idéalisme, le mysticisme. Voir par exemple REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie…, op. cit.,* p. 167.

Apollon pour celui à grosse tête, et Orphée pour le troisième. Ce troisième peut donc également correspondre à Virgile, Dante et Erwin, sans que l'imagier et le commanditaire n'aient pour autant pensé à l'un d'entre eux.

Cela étant, les deux voies indiquées par Denys l'Aréopagite, celles qui permettent de s'élever jusqu'à l'unité divine d'où émane la pluralité du monde sensible, sont signifiées en premier lieu par l'iconographie et la « morphologie » du grand gable positionné au dessus des statues d'apôtres. On y perçoit en effet les lionceaux (qui symbolisent les douze tributs d'Israël) positionnés sur des gradins ou des marches sur les rampants du gable, formant une sorte d'escalier. Il y a six lionceaux de chaque côté, plus un septième au sommet situé entre la Vierge à l'Enfant qui symbolise la Sainte Sagesse, placée au-dessus d'une première incarnation de la sagesse sous les traits du roi Salomon[2731] assis sur son trône (Salomon représente également la vie active et la Vierge la vie contemplative. D'aucuns y ont vu ces deux pôles dans les mains qui sortent des limbes[2732]. L'union de ces deux *vitae* est indispensable pour rejoindre l'Un !). Ce dernier symbolise la sagesse humaine nécessaire afin de rejoindre la Sagesse divine incarnée par la Vierge à l'Enfant. Cela représente finalement le chemin de l'élévation de l'âme à travers l'Échelle de Jacob[2733], autrement dit l'Échelle céleste, et également au travers des sept sphères

[2731] « La sagesse de Salomon dépassait les limites de la sagesse humaine », cf. DE NYSSE Grégoire, *La Colombe et la Ténèbre*, *op. cit.,* p. 11. La place de Salomon au grand gable est légitime parce que, avec le *Cantique des cantiques,* il nous montre que grâce à sa grande sagesse, il a compris ce qu'est l'union mystique, vers quoi chaque individu doit tendre comme but. Il « nous montre là la voie bienheureuse et parfaite du salut, j'entends celle de l'amour. », cf. *ibid*., p. 10.

[2732] Ces mains pourraient représenter, selon les auteurs, la *vita contemplativa* et la *vita activa*, le Saint Esprit (*Digitus Dei* selon l'Évangile et saint Augustin), ou encore *sacerdotium* et *imperium. S*ur ce sujet, voir en dernier lieu : VAN DEN BOSSCHE Benoît, *op. cit*., p. 122.

[2733] Il nous semble surprenant que le rapprochement entre le grand gable et l'Échelle de Jacob n'ait pas été fait plus tôt, sachant notamment que les douze tribus d'Israël symbolisées par les lionceaux placés sur les gradins du gable sont les des douze fils de Jacob (alias Israël). Par ailleurs, l'échelle, qui est l'un des symboles d'Orphée, avec la roue, se « retrouve comme moyen d'accéder aux espaces célestes, dans toutes les mystiques. » cf. JACQUEMARD Simonne, *Trois mystiques Grecs,.., op. cit*., p. 116. Comme le dit Mircéa Éliade, « la doctrine de l'ascension de l'âme dans les sept cieux – saint dans l'initiation, soit *post mortem* - a joui d'une immense popularité dans les derniers siècles de l'Antiquité. Son origine orientale est indéniable, mais tant l'orphisme que le pythagorisme ont contribué pour beaucoup à sa diffusion dans le monde gréco-romain », cf. ÉLIADE Mircéa, *Mythe, rêves et mystères*, Paris, 1957, p. 98. De plus, la scène de l'Échelle de Jacob, décrite dans la *Genèse*, est très souvent représentée dans l'art médiéval. « Jacob endormi voit en songe les anges montant et descendant une échelle dressée de la terre au ciel et au sommet de laquelle se tient Dieu », cf. HECK Christian, *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, éd. Flammarion, 1997, p. 1-365. Ce texte a par ailleurs donné lieu a beaucoup d'interprétations par les Pères de l'Église et dans la kabbale. Le théosophe et humaniste florentin, Pic de la Mirandole, après avoir parlé des hiérarchies célestes et du ravissement de saint Paul au troisième ciel, fait référence à la symbolique de l'Échelle de Jacob : « Et pour ne pas nous contenter de nos propres auteurs, consultons le patriarche Jacob, dont le portrait sculpté brille au

célestes, après le Jugement Dernier représenté sur le tympan du portail central surmonté par ce gable. Au sommet, ou plutôt à la pointe du gable, au-dessus de la Sainte Sagesse (*Αγία Σοφία*), pour reprendre une expression chère aux gnostiques, se trouve la tête de Dieu le père. Les deux rampants symbolisent aussi d'une certaine façon et à l'instar des deux ailes d'Icare, les deux voies de la connaissance qu'il faut suivre indiquées par Denys l'Aréopagite (théologie négative ou *apophatique* et théologie affirmative ou positive ou *cataphatique*), dont le sommet qui se lie en un point nous emmène à la connaissance de Dieu, en face-à-face. Or, c'est précisément ces deux tendances contraires (les deux pôles opposés) exprimées sous toutes ces formes que Grass cherche à allier dans son art de manière générale, mais également dans sa restauration des statues de la cathédrale.

Édith Stein précise qu' « ainsi la théologie positive et la théologie négative, en achevant leur montée, laissent place à la théologie mystique, qui dans un mutisme parfait s'engage dans une union avec l'Indicible. Elles-mêmes représentent les

---

siège de la gloire. Il nous instruira, le très sage Père, qui dormait dans le monde d'en bas et veille dans celui d'en haut. Mais c'est d'une manière figurée (car tout leur était donné par figures) qu'il nous enseignera qu'une échelle, prenant appui sur le sol tout en bas, se dresse jusqu'au faîte du ciel, divisée en une série de multiples échelons ; au sommet se tient le Seigneur, et les anges contemplateurs la parcourent en montant et en descendant tour à tour, alternativement. Si nous devons nous appliquer à faire de même, nous qui aspirons à la vie angélique, […] si nous voulons être les compagnons des anges qui parcourent l'échelle de Jacob : encore faut-il au préalable l'aptitude et la disposition nécessaires pour avancer selon les règles de degré en degré, pour ne jamais nous écarter de la voie qu'indique l'échelle et pour effectuer des parcours dans les deux sens. Lors que nous y serons arrivés par l'art du discours ou du calcul, animés désormais de l'esprit des Chérubins, philosophant le long des degrés de l'échelle, c'est-à-dire de la nature pénétrant toute chose depuis le centre jusqu'au centre, alors nous pourrons tantôt descendre en démembrant avec une force titanesque l'un dans le multiple, tel Osiris, tantôt monter en rassemblant avec une force apollinienne le multiple dans l'un, comme s'il s'agissait des membres d'Osiris – jusqu'au moment où, nous reposant enfin dans le sein du Père, nous atteindrons à la perfection grâce à la félicité de la connaissance divine. », *cf.* PICO DELLA MIRANDOLA Giovanni, *De la dignité de l'homme*, De hominis dignitate, traduit du latin et présenté par Yves Hersant, éditions de l'éclat, collection philosophie imaginaire, Paris-Telaviv, 2008 (1993), p. 21-23. Dans la même logique, Giordano Bruno évoque l'échelle des êtres, suivant dix degrés comme les *séphiroth*, allant de la créature à la contemplation de Dieu, *cf.* GIORDANO Bruno, *De la magie*, éditions Allia, Paris, 2004, p. 14-15. Bien plus tard, le thaumaturge Martines de Pasqually (1727-1779) franc-maçon et inspirateur de Louis-Claude de Saint-Martin et de Jean-Baptiste Willermoz, évoque la vision de l'échelle de Jacob disant qu'il s'agit de sa réconciliation parfaite et divine avec l'Eternel. Il ajoute : « Aussi, dit Jacob : "C'est ici le lieu de la vision parfaite, car j'ai vu l'Eternel face à face. C'est ici le centre de l'univers et de la terre qui est en face du Créateur, et c'est ici encore où je marquerai la place de la maison que l'on bâtira au Créateur". Il marquera en effet par trois pierres placées triangulairement le lieu fixe où l'on construirait le temple du Seigneur sur la montagne de Mor-ia, ce qui a été exécuté par Salomon, Chiram et Hiram, roi(s?) de Tyr. », *cf.* De PASQUALLY Martines, *Traité sur la réintégration des êtres dans leur première propriété, vertu et puissance spirituelle divine*, Première édition authentique d'après le manuscrit de Louis-Claude de Saint-Martin, établie et présentée par Robert Amadou, collection martiniste, Diffusion Rosicrucienne, Le Tremblay, 1995, p. 274.

échelons qui conduisent au sommet, d'abord comme deux voies distinctes permettant de viser le Créateur à partir des créatures. Leur opposition ne les exclut pas mutuellement, elles se complètent à chaque échelon. […] Elles coïncident au sommet, dans la théologie mystique, où Dieu lui-même révèle ses mystères, mais laisse en même temps sentir ce que le Mystère a d'impénétrable[2734] ». La vie mystique, dit-elle, « comporte plusieurs degrés et étapes jusqu'au sommet de la contemplation infuse, jusqu'à l'union permanente de l'âme avec Dieu[2735] », car, poursuit-elle : « À chaque degré, toujours plus, Dieu se dévoile à l'âme ; de son côté, l'âme pénètre plus profondément, connaît plus intimement Dieu qui exige d'elle un abandon toujours plus total[2736] ». Grégoire de Nysse part également de l'échelle de Jacob pour monter vers Dieu, par échelon, de la première à la huitième Béatitude[2737].

Ce sont également les sept vertus qu'il faut suivre pour s'élever vers le sommet du grand gable. La lutte des vertus avec les vices opposés est peut-être symbolisée par les êtres hybrides et chimériques situés dans les écoinçons des gradins sur lesquels reposent les lions. Cela représente certainement également le revers de l'ascension céleste du grand gable, c'est-à-dire la descente aux Enfers[2738] préalable à l'ascension vers le Paradis, vers Dieu. Sur les rampants, ce sont peut-être suivant Herrade de Landsberg « les préposés dans l'Église, ce sont les Apôtres, les évêques, les abbés et les presbytres qui, par le bain de la régénération et la doctrine salutaire de la prédication, engendrent chaque jour des enfants spirituels dans le Temple du Seigneur qui est l'Église »[2739]. Les figures féminines qui se trouvaient placées derrières les trônes de Salomon et de la Vierge pouvaient alors être « les adolescentes, appelées Filles de Jérusalem, représentant tous les

[2734] STEIN Édith, *Les voies de la connaissance de Dieu. La théologie symbolique de Denys l'Aréopagite*, traduction Philibert Secretan, collaboration scientifique Cécile Rastoin, préface de François-Marie Léthel, o.c.d., postface de Ysabel de Andia, Ad Solem, Lonrai, 2003, p. 27-28.
[2735] *Ibid*., p. 57.
[2736] *Ibid*.
[2737] DE NYSSE Grégoire, *Les Béatitudes*, *op. cit*., p. 21, 39, 69.
[2738] Les références à cette descente aux enfers sont multiples dans l'antiquité grecque et dans le christianisme. Elles sont également bien connues au XIXe siècle par les romantiques. L'image archétypale trouve sa source dans les mythes du démembrement d'Osiris, de Dionysos et d'Orphée. La mise en pièces de ces trois divinités symbolise la multiplication, la descente de l'Un devenant multiple, puis réunion du multiple à l'Un, par la souffrance et le sacrifice.
[2739] HERRADE DE HOHENBOURG, *Hortus Deliciarum. Le Jardin des Délices*, Présentation et commentaire WEY Jean-Claude, préface de BEYER Victor, Les Petites Vagues-Éditions, La Broque, 2004, p. 170.

sujets qui sont les subordonnés dans l'Église, ceux qui sont instruit et guidés »[2740]. La Vierge Marie sur sont trône, quant à elle, symbolise ici la « Reine assise dans le Temple, c'est l'Église appelée Vierge Mère qui représente tous les prélats, qui sont les responsables et qui dirigent »[2741]. Cela signifie que le grand gable symboliserait à la fois l'Échelle céleste ou Échelle des vertus, et la Jérusalem céleste ou la Reine Église.

Herrade de Landsberg représente également une Échelle des vertus[2742], par référence à l'Échelle de Jacob, composée pour sa part de quinze échelons sur lesquels les fidèles tentent de monter de la terre au ciel. Elle écrit : « cette échelle signifie l'ascension des vertus et le religieux exercice de la sainteté par où l'on cherche à atteindre la couronne de la vie éternelle. Beaucoup s'appliquent d'abord à monter cette échelle, mais ensuite, blessés par les flèches diaboliques, ils se désistent, et séduits et tirés en sens contraire par les soucis terrestres et par leur concupiscences, ils tombent misérablement »[2743].

Philippe Grass connaît le codex d'Herrade de Landsberg. Il réalise d'ailleurs deux esquisses en terre de l'abbesse, ce qui montre l'intérêt évident qu'il lui porte.

Et puis le choix des sept degrés du grand gable de la cathédrale n'est certainement pas anodin. Il doit faire référence aux sept sphères célestes que l'âme humaine doit traverser[2744] ou gravir pour rejoindre celles de la *Sophia* (*Αγία Σοφία),* puis le Plérôme. Ainsi, alors que Salomon se trouve au niveau du septième degré, la

---

[2740] *Ibid*.

[2741] *Ibid*.

[2742] Cette Échelle des vertus nous fait bien évidement songer à l'*Échelle Sainte* de saint Jean Climaque, dont le nom même signifie échelle en grec. Cependant, l'*Échelle Sainte* de Climaque, datant du VIIe siècle est composée de trente degrés. *Cf*. CLIMAQUE Jean (Saint*), L'Échelle Sainte*, Éditions monastiques, Abbaye de Bellefontaine, Spiritualité Orientale, n° 24, 2007, p. 1-408.

[2743] DE HOHENBOURG Herrade, *Hortus Deliciarum. Le Jardin des Délices*, *op. cit*., p. 166-167.

[2744] Au-delà du *Timée* et de la *République* de Platon (Songe de Scipion),et des écrits gnostiques qui traitent ce sujet de façon récurrente, on en trouve également une référence dans le *Corpu Herméticum*, dans des écrits Apocryphes chrétiens, chez Martianus Capella et dans le mithraïsme avec ses sept degrés qui correspondent aux planètes, symbolisés par une échelle. Par extension, cela se retrouve également dans la *Divine Comédie*, chez les néoplatoniciens florentins et enfin chez Saint-Martin (voir par exemple SAINT-MARTIN Louis-Claude (dit le philosophe inconnu), *Le Crocodile, ou la guerre du bien et du mal*, préface d'Amadou Robert, analyse par Rihouët-Coroz S., éd. Triades, Paris, 1979, p. 224-227.). Nous savons en outre que les écrits de Saint-Martin ont une influence considérable sur les romantiques (voir par exemple Paul Bénichou et Albert Béguin) et que cette notion d'ascension au travers des sphères célestes, c'est-à-dire la transmigration des âmes dans les astres, associée à la métempsychose, est notamment évoquée chez Gérard de Nerval, Victor Hugo et Lamartine. Sur la vision hugolienne de la survie, voir BÉNICHOU Paul, *Les mages romantiques*, éd. Gallimard, Paris, 1988, p. 422-442. On retrouve, nous semble-t-il, un principe assez similaire avec les sept régions dans le monde de l'âme après la mort défini par Rudolf Steiner, dans *La Théosophie*, publié pour la première fois en 1904.

Vierge marque l'Ogdoade et le visage de Dieu le Père l'Ennéade qui figure l'unité primordiale d'où tout procède par émanation jusqu'à la multiplicité de la matière[2745]. La *Sophia* peut également être perçue comme l'équivalent de la Béatrix de Dante[2746], qui guide ce dernier jusqu'au sommet du Paradis, l'Empyrée. Béatrice/Sophia[2747] incarnée ici par la Vierge Marie, est la seule guide garante de l'issue heureuse dans l'au-delà, guide qui manquait à l'intrépide Icare[2748].

[2745] On rejoint l'idée des trois hypostases plotiniennes, idée suivant laquelle, depuis le principe premier et fondateur qu'il nomme l'Un, émane l'Intellect, puis de celle-ci émane l'Âme du monde et l'âme humaine destinée à descendre dans les corps (*cf*. PLOTIN, « Sur les trois hypostases qui ont rang de principes », *TRAITÉ* 10 (V, 1)). Nous pouvons également trouver une correspondance dans les *Sephiroth* de la Kabbale juive, qui est basée pour sa part sur la décade. Il procède d'une élévation allant de *Malkuth* (royaume) à *Kether* (la couronne). Précisons, par ailleurs, que Thomas d'Aquin intègre les neuf hiérarchies célestes de Denys l'Aréopagite dans l'Arbre de vie de la Kabbale, *cf*. SHIMON HALEVI Z'ev ben, *l'Arbre de vie. Introduction à la Cabale*, éd. Albin Michel, Spiritualités vivantes, Paris, 1989, p. 26-27.

[2746] Dans la *Vie Nouvelle* de Dante, Béatrice est plutôt associée au chiffre neuf, alors qu'ici elle est placée au huitième niveau. Dans la *Divine Comédie*, elle conduit Dante jusqu'au dixième ciel, figure universelle de la Divine Comédie. L'élévation dans la *Divine Comédie* est donc composée de dix niveaux (décade), peut-être en lien également avec la *Tétraktys* pythagoricienne, alors que le grand gable est composé de neuf niveaux (ennéade). En outre, les sept premiers degrés qui correspondent aux sept astres (auxquels sont associés sept divinités païennes qui les gouvernent à l'instar des Archontes chez les gnostiques), sont également en lien avec les sept notes et font référence à la musique des sphères célestes dans le *Timée* de Platon, et surtout chez les pythagoriciens. Orphée, dans ce sens, est généralement représenté avec une lyre à sept cordes. Enfin, toujours par référence à l'échelle de Jacob, Saint Jean de Lacroix évoque dix degrés de l'union mystique.

[2747] Cet idéal féminin, associé à la sagesse divine et à la « sublimation ascensionnelle », trouve également des correspondances avec la Marguerite de Faust (Gretchen chez Goethe), avec la Sofia de Novalis, l'*Aurélia* de Gérard de Nerval, et à son syncrétisme (Féminin céleste : Vierge-mère correspond par analogie à Isis mère d'Horus. Nerval veut réconcilier le christianisme et le paganisme), et avec la doctrine de l'au-delà de Charles Nodier (voir par exemple BÉNICHOU Paul, *L'école du désenchantement, op. cit.,* p.78-98, 366-376), et l'héroïne du *Poème de l'âme* de Janmot (cf. HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Le Poème de l'âme par Louis Janmot (1814-1892)*, *op. cit.,* p. 19, 22). Nous pouvons peut-être également apercevoir cette notion dans les *Femmes Inspiratrices* d'Édouard Schuré, qui fait référence à des femmes bien réelles, que sont Mathilde Wesendonk, Marguerite Albana et Cosima Liszt. Enfin, dans *Les Noces de Philologie et de Mercure*, de l'auteur latin Martianus Cappela, à la place de Sophia, puis Manticé, puis Psyché, c'est Philologie qui suit l'ascension de la Terre à la Voie Lactée en passant par les sept sphères célestes afin de parvenir à l'apothéose. L'œuvre est composée en outre de neuf livres. Une fois que Philologie est arrivée auprès de Mercure, celui-ci lui offre sept demoiselles d'honneurs qui représentent les sept arts libéraux. Ces sept jeunes filles exposent le contenu scientifique de leur art dans les différents livres. Ainsi, les livres III à V sont la présentation du *Trivium* (Grammaire, Dialectique et Rhétorique) et les livres VI à IX présentent le *quadrivium* (Géométrie, Arithmétique, Astronomie et Musique). Le neuvième et dernier livre est en réalité une présentation de l'Harmonie avec l'art de la musique. Bien que les sept arts libéraux ne soient pas représentés explicitement sur le grand gable de la cathédrale de Strasbourg, il semble bien que celui-ci soit basé sur la même logique numéraire. Observons du reste, qu'à la même époque, un maître sculpteur de cette partie de la cathédrale de Strasbourg réalise les statues des sept arts libéraux à la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau. Les sept arts libéraux sont également très bien représentés dans l'*Hortus Déliciarum*. Pour finir, nous pouvons certainement trouver encore une correspondance dans le *Songe de Scipion*, dont le commentaire de Macrobe est bien connu.

[2748] Notons ici, que dans un texte gnostique des premiers siècles du christianisme, la *Pistis Sophia*,

Nous devons encore insister, avant l'ascension du gable, sur le fait que le portail septentrional situé plus bas représente la *psychomachie*, avec les vertus qui terrassent les vices[2749], et le portail méridional les Vierges sages et les Vierges folles, iconographie inspirée de la parabole de l'Évangile de Saint Mathieu (25, 1-13), avec le Tentateur et le Christ époux, comme nous l'avons vu. Ces deux derniers personnages indiquent chacun une voie différente à suivre, vers l'extérieur de l'édifice et vers l'intérieur. Le Tentateur séduit les Vierges folles en attirant leur regard sur le monde sensible, alors que le Christ époux conduit les Vierge sages vers le monde intelligible afin de parvenir à l'union mystique qui se trouve à l'issue de l'ascension indiquée par le grand gable. Il peut également s'agir d'une évocation à se tourner vers les distractions extérieures avec les vierges folles, et vers l'unité intérieure avec les vierges sages[2750]. Ainsi, ces deux portails présentent des pôles antagonistes dont l'issue se trouve dans l'élévation présentée avec l'iconographie et la dynamique du grand gable[2751].

Sophia subit également une chute cosmique. Dans cette version, douze cercles ou éons séparent la terre du monde supérieur de la lumière. Sophia habite le treizième cercle qui se trouve entre les douze premiers cercles et le monde divin. Les maîtres (Archontes) qui régissent les cercles inférieurs sont jaloux de sa position privilégiée, alors ils la font chuter entre le dernier des cercles zodiacaux et la terre. Elle reste enfermée dans cet endroit, loin de la lumière salvatrice, jusqu'à ce que le Christ ne vienne la délivrer. Pour un résumé, et un lien avec le mythe de la chute d'Icare, cf. LACARRIÈRE Jacques, *L'Envol d'Icare, suivi du Traité des chutes*, *op. cit*., p. 171-173.

[2749] Grégoire de Nysse écrit : « Nous voyons ainsi le Verbe guider l'Épouse vers les sommets, par les ascensions de la vertu, comme dans la montée d'une échelle. Il lui envoie d'abord un rayon de lumière par les fenêtres des prophètes et le treillis des commandements de la Loi et lui ordonne de s'approcher de la lumière et de devenir belle en prenant dans la lumière la forme de la colombe. », *cf.* DE NYSSE Grégoire, *La Colombe et la Ténèbre*, *op. cit*., p. 64. Cela fait un lien entre les trois portails du massif occidental : le septentrional avec la présence des vertus, le central avec les prophètes et le méridional avec le Christ époux et les épouses (Vierges sages). Par ailleurs, la colombe est l'image de l'Esprit-Saint. Grégoire compare d'ailleurs les ailes de l'âme de celles de la colombe. Il dit ainsi que l'image archétypale de l'homme avec des ailes est justifiée parce que la nature de l'homme a été créée semblable au divin. Il rapproche ainsi « le thème biblique des ailes de Dieu avec le thème platonicien des ailes de l'âme (*Phèdre*, 246 *a-e*), pour montrer dans les âmes une participation à la vie de Dieu. », *cf. ibid*., 202. Grégoire écrit également : « … tes yeux me font recouvrer mes ailes et reprendre, grâce aux vertus, les ailes de la colombe qui me donne le pouvoir de voler. Et je peux m'envoler et me reposer de ce repos même dont Dieu s'est reposé de ses œuvres. », cf. *ibid*., p. 203. Cela nous fait également songer à l'*Icare* de Grass qui peut être aussi une allégorie de l'âme humaine.

[2750] Il y a opposition entre les biens extérieurs qui sont de faux biens (Vierge folle), et les biens intérieurs qui sont les biens réels (Vierge sage). Ce thème est perçu également dans le *Cantique des cantiques* par Origène et Grégoire de Nysse à sa suite, qui se réfèrent en outre à la formule delphique : « Connais-toi toi-même », *cf.* DE NYSSE Grégoire, *La Colombe et la Ténèbre*, *op. cit*., p. 21.

[2751] Le grand gable de la cathédrale n'a pas été restauré par Grass. Cependant, suite aux dommages de la crise iconoclaste de 1793, le statuaire Jean Étienne Malade refait les statues de la *Sedes Sapientae,* du trône de Salomon et de la tête de Dieu le Père, et produit quinze musiciens pour les rampants du gable au début du XIXe siècle. En 1890, Louis Stienne remplace deux des musiciens

Le principe ascensionnel par échelons du grand gable – qui exprime probablement les mystères chrétiens inspirés des mystères antiques, révélant par là-même les initiations secrètes des bâtisseurs de cathédrales centrés sur le Salut de l'âme dans l'au-delà – est peut-être également signifié avec la dynamique architecturale de la flèche de la cathédrale terminée en 1439. En effet, celle-ci, qui couronne la haute tour octogonale symbolisant traditionnellement le passage de la terre (carré) au ciel (rond), est composée de sept « degrés », ou sept niveaux distincts avant d'aboutir sur un huitième, au niveau de la « corbeille », puis finalement à la pointe (surmontée d'une fleur de lys) orientée vers le ciel[2752]. Cela nous fait songer à une réflexion de Hegel dans sa définition de l'art symbolique, se référant à la tour de Baal dont parle Hérodote. En effet, Hegel met en exergue cette tour composée de sept premières assises qui sont massives, et d'une huitième plus élevée. Il écrit, au sujet de son caractère symbolique, que « … Quoique Hérodote ne l'ait pas formellement indiqué, nous devons le trouver [le caractère symbolique] dans le nombre des étages massifs. Il y en a sept, plus un huitième pour le séjour nocturne du dieu ; or, le nombre sept représente vraisemblablement, d'une manière symbolique, le nombre des planètes et des sphères célestes[2753]. »

Au croisillon sud du transept, la chose est signifiée de façon un peu différente, mais l'on y voit également, entre l'Église et la Synagogue, la représentation du roi Salomon assis sur un trône qui symbolise la sagesse. Louis Schneegans en donne l'interprétation suivante : « Entre les deux portails et contre le mur ou le pilier qui les sépare, le roi Salomon était assis sur le trône, en jugeant, comme l'indiquait la pose que lui avait donné l'artiste. Le fils de David était représenté tirant le glaive du fourreau. Évidemment, il était comme symbole de la sagesse. Au-dessus apparaissait le buste du Christ, le globe dans la main gauche, et bénissant de la main droite levée. L'artiste, sans nul doute, voulait indiquer par là que la sagesse qui éclairait et inspirait Salomon, et qui doit guider tous les fidèles, était la sagesse divine, la sagesse qui ne réside pure, entière et immuable, qu'en Dieu. Sous un

---

de Malade, et finalement cet ensemble de statue est refait dans les années 1920 par le sculpteur Alfred Klem.

[2752] Si l'intention symbolique de la flèche est la même que celle du grand gable, mais plus épurée, cela veut dire qu'il pourrait s'agir d'une connaissance qui se serait transmise durant plus de deux siècles, faisant probablement référence aux mystères chrétiens, inspirés des mystères antiques.

[2753] HEGEL, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, *op. cit.,* p. 28.

autre point de vue encore, le buste du Sauveur était là pour indiquer que tout se résume en Christ, qu'il est le commencement et la fin de toute chose, le point central et vital vers lequel tout converge, autour duquel tout gravite et pivote, et dans lequel se résumait aussi, en dernière analyse, le poëme merveilleux que le ciseau avait étalé au bas du transept méridional, les statues qui le composent prises dans leur ensemble ou isolément, comme toutes les autres statues et sculptures qui couvrent les portails et peuplent les niches innombrables de nos anciennes cathédrales »[2754]. Ainsi, Schneegans avait perçu que la figure du Christ, au croisillon sud du transept, est le point central et de convergence du discours exprimé par la statuaire. Nous trouvons, *in fine*, un peu la même idée qui est exprimée au massif occidental, avec les trois portails et le grand gable[2755] qui aboutit sur la figure du Père éternel.

Cette intuition fondamentale que Grass a pu avoir, produisant une concordance heureuse avec le sens « secret » donné par les images de la cathédrale et avec l'harmonisation des styles et des tendances contraires, nous le rapproche certainement du « poète de la peinture », « peintre des âmes », « poète penseur »[2756], qu'est Ary Scheffer[2757]. Un auteur a écrit, très justement, que « le

[2754] SCHNEEGANS Louis, *La statuaire Sabine …, op. cit*., p. 278-279.

[2755] Il existe plusieurs tentatives d'interprétation du sens iconographique du grand gable (WALTER Joseph, « L'iconographie de la façade de la cathédrale de Strasbourg », *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art,* t. 2*,* 1923, p. 39-50. Walter pense que l'iconographie du grand gable trouve sa source chez Albert le Grand. Ajoutons que la paternité du thème iconographique de ce gable à Albert le Grand est mise à caution dans VAN DEN BOSSCHE Benoît, *La cathédrale de Strasbourg, sculpture des portails occidentaux*, éd. Picard, 2006, p. 149-156. Pour approfondir un peu plus la question, voir par exemple BEYER Victor, « Le grand gable du portail central de la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2006, p. 9-16, et BEYER Victor, « Sedes Sapientae et Vierge au trône de Salomon en Alsace », *Pays d'Alsace,* 37, 1989, p. 15-20.). Aucune de ces interprétations ne nous semble satisfaisante. Nous prendrons soin d'approfondir l'interprétation que nous en donnons déjà dans notre thèse, dans une prochaine étude. L'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Johann Knauth, tente pour sa part une comparaison géométrique surprenante avec la pyramide de Khéops en Égypte, cf. KNAUTH Johann Dombaumeister, *Das Straßburger Münster und die Cheopspyramide Rästel der Baukunst*, C. A. Vomhoff verlag, Strassburg i. E., 1908, p. 1-48. Cette idée est reprise plus tard dans FISCHER André, *Le secret de la cathédrale de Strasbourg*, édité par l'auteur, André Fischer, 80, rue Principale, 67150, Hindisheim, 1979, p. 1-38. Pour d'autres explications, voir également ZEHNACKER Michel, *op. cit.*, p. 230-240.,

[2756] BELOT Robert, *Bartholdi, l'homme qui inventa la Liberté, op. cit*., p. 84.

[2757] Ary Sheffer s'est formé à Paris dans l'atelier du peintre Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833), comme Alexandre Colin, Eugène Delacroix et Théodore Géricault. Sheffer partage d'ailleurs avec les deux premiers, des œuvres en lien avec la libération de la Grèce. Nous ne savons pas si Grass et Scheffer se sont fréquentés, mais il est évident qu'ils avaient des connaissances communes, comme Alexandre Colin, par exemple, dont le frère Paul-Hubert Colin s'était formé auprès de Bosio en même temps que Grass, *cf. supra*, Deuxième partie, les fréquentations de Grass à Paris.

talent de Grass, comme celui d'Ary Scheffer[2758] en peinture, signifie noblesse et pureté [2759]». Au-delà de cet aspect, il semble que les deux artistes ont pu être guidés par un même idéal d'élévation vers le Beau, le Vrai et le Bien, produisant des œuvres à thèmes antique, littéraire et religieux. On trouve en effet dans les œuvres de ces deux artistes, une certaine parenté dans les thèmes employés et représentés. On remarque, en outre, que Scheffer utilise souvent des thèmes puisés dans la littérature ou dans la religion qui lui permettent de signifier son désir d'élévation. Il réalise, par exemple, *Mignon regrettant sa patrie* et *Mignon aspirant au ciel*, inspiré d'un personnage de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister) de Goethe. Ces deux « poétiques et célestes figures » sont présentées au Salon de 1839 en même temps que la *Jeune bretonne* de Grass. Scheffer s'inspire également du *Faust* de Goethe à plusieurs reprises, produisant successivement : *Marguerite à l'église ; Marguerite laissant l'église ; Faust et Marguerite au jardin* ou *Faust au sabbat aperçoit le fantôme de Marguerite* (1842-1846) ; *Faust dans son cabinet*. Il réalise également des œuvres inspirées de la *Divine Comédie* de Dante, comme *Dante et Virgile rencontrant l'ombre de Françoise de Rimini et de Paolo aux enfers* que nous avons déjà citée, ainsi que *La Vision de Dante à Béatrice* (1846). Dans la même veine, il représente *Eurydice mourant dans les bras d'Orphée*. Concernant les thèmes religieux, il réalise parmi d'autres choses, *Saint Augustin et sainte Monique* (1848), scène construite en pyramide où les deux saints orientent leurs regards vers le haut comme signe de recherche d'élévation spirituelle. Il peint aussi *Le Christ consolateur* (1837) et son pendant *Le Christ rémunérateur* (1847) ; *Le Christ apparaît à Marie-Madeleine,* et plusieurs autres œuvres où est présente Marie-Madeleine, dont une *Marie-Madeleine en extase*. Notons que Marie-Madeleine est présente pendant la Passion, la mort et la mise au sépulcre du Christ. Il semblerait

[2758] Le sculpteur alsacien qui a eu un réel rapport avec le peintre Ary Scheffer, c'est Auguste Bartholdi, dont la famille semble avoir été assez proche du peintre. Bartholdi fait, en effet, ses armes dans l'atelier de Scheffer, comme Marie d'Orléans (1813-1839), et réalise un bas-relief en 1852, *Françoise de Rimini*, hommage à la *Divine Comédie* de Dante, d'après une peinture de Scheffer, *cf*. BELOT Robert, *Bartholdi. Portrait intime du sculpteur*, I.D. l'Édition, 2016, p. 29-34, et du même auteur *Bartholdi. L'homme qui inventa la Liberté, op. cit*., p. 83-96. Précisons que ces deux sculpteurs formés par la peintre Ary Scheffer ont également été formé par Etex, pour Bartholdi, et David d'Angers pour Marie d'Orléans. Etex devait en outre connaître également Scheffer, sachant qu'il écrit une étude sur sa vie et son œuvre suite à son décès, *cf*. ETEX Antoine, *Ary Scheffer, étude sur sa vie et ses ouvrages*, exposition de ses œuvres au Boulevard des Italiens, n° 26, chez A. Lévy fils, 1859, p. 1-35.

[2759] *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873.

que Marie-Madeleine présente, pour Scheffer, des aspects essentiels de la foi : « la faute, le pardon et la croyance en une vie après la mort »[2760]. Il fait encore un *Christ au roseau* qui nous fait songer au *Christ à la colonne* de Grass et *La Tentation du Christ* (1854) avec lequel il oppose à nouveau la spiritualité au matérialisme. Il donne deux versions du *Christ au mont des oliviers* (1839), une où la posture du Sauveur est plutôt horizontale (nature physique), l'autre où sa posture est davantage verticale (nature spirituelle). Scheffer oppose en effet souvent le ciel et la terre, le spirituel et le matériel. Dans les années 1820, il fait des toiles plutôt horizontales pour exprimer les contrastes entre le passé et l'avenir, la vie et la mort, allant vers la gauche et vers la droite. Par la suite, au contraire il fait des toiles davantage verticales allant du bas vers le haut. Son désir d'élévation se retrouve certainement également dans ses tableaux représentant *La lutte de Jacob avec l'Ange* (1856-58) - peut-être la lutte de l'homme avec sa foi - et dans *Jacob et Rachel* (1856).

Enfin, il réalise une belle toile représentant *L'Amour divin et l'amour terrestre* (1850) dont la référence se trouve dans le *Banquet* de Platon qui évoque la *Vénus coelestis* et la *Vénus naturalis* (Vénus céleste et Vénus terrestre), et une autre qui s'appelle *Les Douleurs de la terre s'élèvent vers le ciel et se changent en Espoir et en Béatitude* (vers 1850) qui présente un message de foi et de consolation symbolisant cette volonté d'ascension des âmes pardonnées vers la Béatitude[2761].

Pour revenir à Grass, il est sans doute, avec son art, inspiré par la littérature romantique, dont certains thèmes trouvent un point de connexion avec l'iconographie du grand gable[2762], c'est-à-dire qu'il produit comme ce dernier

[2760] EWALS Léon, *Ary Scheffer*, musée de la Vie romantique, Les Musées de la Ville de Paris, 1996, p. 98.

[2761] Sur Ary Scheffer et ses œuvres ici présentées, nous avons consulté EWALS Léon, *Ary Scheffer*, musée de la Vie romantique, Les Musées de la Ville de Paris, 1996, p. 1-128, et BELOT Robert, *Bartholdi. L'homme qui inventa la Liberté, op. cit*., p. 83-96.

[2762] Nous pensons à la doctrine de l'au-delà de Charles Nodier (*cf.* BÉNICHOU Paul, *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, éd. Gallimard, 1992, p. 67-98.), à l'*Aurélia* de Gérard de Nerval (qui se place sous le haut patronage de Swedenborg, de *l'Âne d'Or* d'Apulée et de la *Divine Comédie* de Dante) , au *Faust* de Goethe, mais aussi aux écrits des illuministes et théosophes comme Saint-Martin et Swedenborg, dont Grass pouvait avoir connaissance du contenu notamment par Émile Souvestre qui était un ami d'Édouard Richer, fortement imprégné par les doctrines des deux théosophes. *Cf*. BÉNICHOU Paul, *Le sacre de l'écrivain, op. cit*., p. 265-273, et SOUVESTRE Émile, « Édouard Richer », in *Revue de Paris*, 1837, p. 40-59. À titre indicatif, nous savons également que le sculpteur Théophile Bra, que Grass et Souvestre ont pu rencontrer à Paris, avec sa cousine la poétesse Marceline Desbordes-Valmore, était également adepte de Swedenborg. *Cf*. McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la*

l'union de la mystique chrétienne et de la mystique antique : Orphée et le Christ dans une seule et même personne : « le chantre des dieux grecs devient une préfiguration du Christ » comme l'a si bien exprimé Clément d'Alexandrie dans le *Proptreptique* en peignant « le Christ en nouvel Orphée hiérophante »[2763]. C'est, *in fine*, avec l'harmonisation des contraires, la recherche de l'Un que son art semble manifester, l'associant ainsi au camp des romantiques et aussi aux artistes spiritualistes.

On constate, à cet égard, que la vision que Grass peut avoir avec son art, somme toute très romantique, peut trouver un point de liaison, une certaine sympathie ou correspondance avec celle des imagiers de l'époque gothique et par conséquent avec le sens iconographique originel de la cathédrale de Strasbourg. Il nous apparaît, de la sorte, que l'esprit romantique, ou la *phantasia* romantique, a pu se rapprocher à plus d'un titre de celui de l'époque de la construction des cathédrales gothiques.

Pour se référer encore aux polarités antagonistes incarnées par Apollon et Dionysos, Jacques Lacarrière nous rapporte dans son ouvrage *Au cœur des mythologies*, une variante de la légende grecque de Dionysos, qu'une tradition ancienne attribuerait à Orphée et à Pythagore[2764] : « Dionysos était le fils de Zeus et de Perséphone, la déesse des Enfers. Un jour que le dieu s'était rendu dans le pays des morts pour visiter sa mère, les Titans s'emparèrent de lui, le démembrèrent, le dévorèrent. Zeus, alors, les foudroya et de la cendre des Titans naquirent les hommes. Chaque homme possède ainsi en lui une parcelle de Dionysos : quand l'univers aura pris fin et que tous les hommes auront rejoint le

---

gauche française (1830-1850), op. cit., p. 121-129, 177-189, RAMOS Julie, « Attractions de Théophile Bra : jeu de pistes et jeu de mots », in *L'écart absolu Charles Fourier*, GUIGON Emmanuel et BERNARD Sophie (dir.), musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, les presses du réel, 2010, p. 83-84, et RAMOS Julie, « Du double magnétique au trouble mimétique chez Théophile Bra », *op. cit*., p. 196.

[2763] *Cf*. JOURDAN Fabienne, *Orphée et les chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*. T. I et T. II, Les Belles Lettres, Paris, 2011, p. 1-486, p. 1-477. Clément d'Alexandrie représente en effet le Christ en nouvel Orphée, et son œuvre en nouveaux mystères. Il estime qu'Orphée est « l'initiateur des mystères d'Éleusis et de Dionysos », et que le Christ doit dépasser ce modèle, produire une métamorphose chrétienne des mystères, *cf. ibid.,* p. 259-269, 411-425.

[2764] Bien qu'il existe, sous sa forme initiatique, de nombreux points communs entre le pythagorisme et l'orphisme, (croyance en l'immortalité de l'âme, et les âmes humaines ne pouvant se réincarner en des formes animales), le dieu tutélaire des premiers était Apollon et celui des seconds Dionysos. *Cf*. MATTÉI Jean-François, *Pythagore et les pythagoriciens*, éd. Puf, Que sais-je ?, Paris 1983, p. 20-21.

royaume de l'au-delà, ces millions de parcelles seront réunies et Dionysos ressuscitera tout entier. Ainsi s'explique ce désir et cette nostalgie du ciel qui réside en l'homme : chaque parcelle du dieu démembré aspire à retrouver les autres, car l'homme a été créé de la cendre d'un dieu. »[2765] Ainsi, Dionysos exprime la diversité et Apollon l'unité. Or, les deux sont indissociables, comme l'exprime très bien Edgar Morin à la suite d'Héraclite, avec son principe « hologrammatique », où le tout est dans chaque partie et les parties sont dans le tout[2766].

Cette volonté d'unir les pôles opposés figurés par Apollon et Dionysos est très bien exprimée une fois de plus par Édouard Schuré, dans les *Grand initiés* cette fois-ci : « Dans la pensée orphique, Dionysos et Apollon étaient deux révélations diverses de la même divinité. Dionysos représentait la vérité ésotérique, le fond et le dedans des choses, ouverte aux seuls initiés. Il contenait les mystères de la vie, les existences passées et futures, les rapports de l'âme et du corps, du ciel et de la terre. Apollon personnifiait la même vérité appliquée à la vie terrestre et à l'ordre social. Inspirateur de la poésie, de la médecine et des lois, il était la science par la divination, la beauté par l'art, la paix des peuples par la justice et l'harmonie de l'âme et du corps par la purification. En un mot, pour l'initié, Dionysos ne signifiait rien moins que l'esprit divin en évolution dans l'univers, et Apollon sa manifestation à l'homme terrestre. Les prêtres avaient fait comprendre cela au peuple par une légende. Ils lui avaient dit qu'au temps d'Orphée, Bacchus et Apollon s'étaient disputés le trépied de Delphes. Bacchus l'avait cédé de bon gré à son frère et s'était retiré sur une des cimes du Parnasse, où des femmes thébaines célébraient ses mystères. En réalité, les deux grands fils de Jupiter se partageaient l'empire du monde. L'un régnait sur le mystérieux au-delà ; l'autre sur les vivants. » Schuré exprime ainsi, à la suite de Creuzer d'ailleurs, et suivant des fragments du Ve siècle, l'idée de « l'identification parfaite d'Apollon et Dionysos, comme l'écrit Colli, avec une permutation de leurs noms et leurs attributs : de la sorte Dionysos qui porte en lui toutes les contradictions forme un

[2765] LACARRIÈRE Jacques, *Au cœur des mythologies. En suivant les dieux, éd. Gallimard*, Paris, 2009, p. 224-225.
[2766] *Cf.* Cf. MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe, op. cit*., p. 100-101.

tout avec Apollon, lequel est sa contradiction »[2767]. Colli poursuit en nous indiquant que « l'identité de nature entre les deux dieux est surtout mise en évidence par le célèbre passage du *Phèdre* de Platon sur la *mania*. »[2768]
Schuré, comme Nietzsche son contemporain, qui se sont par ailleurs rencontrés[2769], tenaient cette sublime idée du couple Apollon-Dionysos de Creuzer[2770]. Celui-ci parlait d'une conciliation par l'intermédiaire de l'orphisme[2771]. Nietzsche ignore cependant l'unité de cette polarité[2772], même s'il développe une définition durable de ce couple.

Cette union entre Apollon et Dionysos nous fait également songer à celle du Christ et d'Orphée, chez Novalis[2773].

Enfin, Grass qui a fait un portrait de François Vernes de Luze, le suit peut-être lorsque l'écrivain dit « je n'ai jamais négligé l'occasion de faire l'alliance sublime qui existe entre les principes du christianisme et ceux de la religion naturelle.[2774] »
Ce dernier cherche à résoudre la question de la liberté morale de l'homme dans

[2767] COLLI Giorgio, *La sagesse grecque, ..., op. cit*., p. 25.
[2768] *Ibid*.
[2769] *Cf*. SCHURÉ Édouard, « Précurseurs et révoltés », in *Les Grands Maîtres*, préface RACHET Guy, éd. Bartillat, Paris, 2000, p. 890.
[2770] La *Symbolique* de Friedrich Creuzer (1771-1858) est un vaste ouvrage publié une première fois en 1810-1812 (*Symbolique und Mythologie der alten Völker*). Notons toutefois que Plutarque serait le premier à opposer Dionysos et Apollon, et que Jules Michelet reprend cette opposition dans la *Bible de l'humanité,* publiée en 1864, ainsi qu' Hölderlin dans *La Loi de la liberté*, cf. NIETZSCHE Friedrich, *La Vision dionysiaque du monde*, traduit de l'allemand et présenté par Duvoy Lionel, éd. Allia, Paris, 2016, p. 12. Notons enfin qu'Hölderlin rapproche Jésus et Dionysos dans *Brod und Wein* (*Du Pain et du vin*, 1800).
[2771] *Cf*. COLLI Giorgio, *La sagesse grecque, ..., op. cit*., p. 24, 38-39.
[2772] *Ibid.,* p. 38.
[2773] De son côté, Rudolf Steiner qui est en quelque sorte héritier des romantiques allemands, présente l'évolution humaine à travers deux polarités antagonistes qui sont deux entités spirituelles qu'il nomme Ahriman et Lucifer. C'est deux tendances cosmiques, nécessaires dans le cheminement de l'évolution humaine, deviennent négatives pour l'homme lorsqu'elles outrepassent leur propre champ d'action. Il est ainsi nécessaire de suivre le juste milieu entre ces deux forces dont la première qui conduit vers le matérialisme et la vision mécaniste du monde domine notre époque (voir par exemple STEINER Rudolf, *Lucifer et Ahriman : leur influence dans l'âme et la vie*, éd. Anthroposophiques Romandes, Genève, 1999, p. 1-270, et *L'homme entre Lucifer et Ahriman*, éd. Triades, 2016, p. 1-80). Steiner réalise en outre, avec la sculptrice britannique Edith Maryon (1872-1924), une sculpture en bois *Le Représentant de l'humanité*, qui figure le Christ placé entre Ahriman (en bas) et Lucifer (en haut). Elle est installée au Gothéanum à Dornach en Suisse (voir par exemple VON HALLE Judith, *« Sculpter dans le bois l'essence du Christ… », Rudolf Steiner, Edith Maryon et la statue du Christ,* traduit de l'allemand par CHOISNEL Vincent, éd. Novalis, Montesson, 2008, p. 1-97.
[2774] VERNES DE LUZE François, *La Déicée ou médiation nouvelle sur l'existence et la nature de Dieu, sur ses perfections, ses œuvres, et la destinée de l'homme : suivi d'Elvina, tragédie chrétienne*, Arthus Bertrand, Libraire, Paris, 1823, p. XIII.

son livre la *Déicée* publié à Paris en 1823. Grass est peut-être attiré également par l'idée d'unir la religion révélée du christianisme et la religion naturelle, celle de la raison héritée des Lumières.

À la fin de la *Déicée*, dans la « Récapitulation sommaire des principes de la Déicée », Vernes de Luze explique que Dieu est d'une « nature nécessairement supérieure et absolument distincte de celle des objets créés » et qu'il ne peut, par conséquent, être « ni vu ni renfermé », même s'il y est présent. Il précise notamment que « l'homme doit prendre pour règle première de sa conduite, du moins autant que le comporte sa nature, l'imitation des perfections divines, et en conséquence concourir comme elles au but évident de la création, le bonheur des créatures[2775]. »

« Même en supposant que Dieu eût borné notre existence au cercle étroit de cette vie, nous devrions adopter les principes de charité et d'amour dont la religion nous révèle la source divine, étudier les intentions de Dieu dans ses œuvres, et prendre pour règle cette raison suprême qui seule a pu calculer les convenances de notre destinée et nos vrais moyens de bonheur.[2776] ». « Le meilleur moyen d'imiter les perfections divines en coopérant au bonheur des hommes, dit-il, est de céder aux sentiments bons, nobles, généreux qu'elles ont gravé dans notre âme, de les propager, et d'en faire la base de notre morale, de nos opinions et de nos vertus.[2777] » Dans une autre partie, alors qu'il a disserté sur l'immortalité de l'âme, il précise dans la « Récapitulation sommaire » : « Doués d'une âme immortelle, nous venons du Dieu de l'infini, et retournons à lui empreints du caractère de l'infini qu'il imprime à tous ses ouvrages. […][2778] »

Nous reproduisons ces quelques lignes de Vernes de Luze afin de trouver un lien éventuel entre sa pensée et l'influence que celle-ci a pu avoir sur la pensée et l'œuvre de Grass, et qui pourrait d'ailleurs justifier le fait que Grass ait fait un portrait en buste de l'écrivain qu'il n'a probablement pas rencontré.

[2775] *Ibid*., p. 200.
[2776] *Ibid.,* p. 203.
[2777] *Ibid.*, p. 200-201.
[2778] *Ibid*., p. 202.

Nous avons démontré, surtout avec les œuvres personnelles de Grass, qu'il peut être considéré comme un sculpteur éclectique et spiritualiste. Nous avons également précisé qu'il rejoint la place des Conciliateurs dans la tripartition des catégories définie par Gustave Planche, c'est-à-dire qu'il est un artiste du juste milieu qui cherche à concilier les contraires. Ensuite, nous avons vu que pour ses restaurations de la cathédrale, il reste dans le même lignée en voulant harmoniser les contraires. Concernant son rapport avec l'art du Moyen Âge, nous avons déjà cité l'extrait du discours de Blanck, lorsqu'il dit au sujet de Grass : « Eclectique par nature, tantôt il puisait ses inspirations dans l'antiquité ; au Moyen Âge, il était conduit par sa position, mais pour cela il ne négligeait ni les sujets religieux, ni l'histoire et la poésie contemporaine ». Notre artiste, en effet, s'inspire du Moyen Âge pour le style et les sujets, uniquement pour ses restaurations de la cathédrale, en imprimant à ses figures « gothiques » la beauté idéale de la statuaire grecque. Au sujet de ses restaurations des statues de la cathédrale, le Baron Hackedorn écrit justement : « La tâche était surtout difficile en ce sens que Grass était forcé de s'initier à l'art du Moyen Âge, où, écrit-il en reprenant les propos de Fichbach, "la figure humaine n'était que symbole de la spiritualité, une expression du principe ascétique que l'on rencontre alors partout, une allégorie qui indiquait le divin, sans être l'homme dans la forme de sa beauté[2779]" ». Pourtant un autre auteur écrit : « Sans se laisser rebuter par certains contrôles humiliants, Grass accepte les lourds devoirs d'une charge qui le rattachait au pays natal et au monument qui en symbolise l'histoire. "Prenez garde, le géant vous dévorera !" lui dit son ami Émile Souvestre. Tâche délicate, responsabilité épuisante ! Il s'agissait en effet de reconstituer, d'après de vieux documents, les innombrables statues transformées en poussière par la Réforme et la Révolution. Œuvre de copiste ? Non, s'inspirer du passé, puis recréer à force de méditation, d'imagination poétique et de sens religieux. Les figures du *Jugement dernier* […], cent autres statues disséminées à l'extérieur ou à l'intérieur du vaste édifice, disent avec une force singulière le goût, le tact, la probité, la belle spiritualité poussée jusqu'à la souffrance ascétique d'un des plus nobles artistes dont s'honore l'Alsace[2780] ». Grass ne cherche effectivement pas à copier le gothique, mais

[2779] BARON HECKEDORN, « Philippe Grass (1801-1876) », *op. cit*., p. 291.

[2780] « Une manifestation franco-suisse. Un don de l'Alsace reconnaissante à la Suisse hospitalière », in *Alsace et Suisse*, bulletin périodique helvétique et d'action franco-suisse

plutôt à s'en inspirer, à le comprendre avec son regard d'homme du XIX^{e} siècle, à en retrouver toute la spiritualité chrétienne pour donner une nouvelle forme gothique et religieuse.

Ainsi pour ses restaurations de statues de la cathédrale, il veut produire une synthèse entre le gothique de la période qu'il restaure, et l'art grec. Les deux styles doivent s'unir afin de garder le caractère spirituel des œuvres gothiques et religieuses, en améliorant la forme à l'aide de sa connaissance et de sa maîtrise de l'idéale beauté et des proportions harmonieuses des corps de la statuaire grecque

Autrement dit, il s'agit pour lui de reproduire le « symbole de la spiritualité » humaine en l'unifiant avec « l'homme dans la forme de sa beauté ». Cela lui permet de rejoindre l'idée de Novalis en exprimant avec sa sculpture la réconciliation du corps et de l'esprit. Autrement dit, l'esprit devient corps (Orphée) et le corps devient esprit (Jésus). Il spiritualise la matière (sculpture gothique) et matérialise l'esprit (sculpture grecque)[2781]. Ensuite, fort de cette science, il harmonise le style de ses statues avec les parties de la cathédrale qu'il restaure, suivant sans doute les indications de Gustave Klotz. C'est donc également l'harmonie, la juste proportion et la synthèse de l'ascèse chrétienne perceptible dans les statues gothiques – qui privilégie l'âme au corps – et de la beauté des corps de la statuaire grecque, perçue comme le reflet de la beauté intelligible. Ce sont, au fond, deux spiritualités que se doivent d'unir dans son art et son idée, la spiritualité chrétienne et la spiritualité de la Grèce antique (néo-platonicienne). C'est d'ailleurs à peu près le même principe qu'il applique dans la réalisation de ses portraits. C'est-à-dire qu'il cherche à représenter la beauté physique (en atténuant les défauts et accidents) suivant une influence néo-

paraissant à Strasbourg sous la direction de M. Benjamin Vallotton, n° 12, 9 mai 1925, p. 453.

[2781] Les divinités grecques prennent des apparences anthropomorphes, se manifestent aux hommes sous des apparences humaines dans des corps d'une beauté idéale, alors que le Jésus Christ est le Dieu qui doit se désincarner pour remonter dans les cieux. Ainsi, avec les premiers l'esprit se fait corps, alors qu'avec le second, le corps se fait esprit. La statuaire exprime pleinement cette idée. Dans l'antiquité grecque, les divinités sont statufiées sous des corps sublimes qui retiennent toute l'attention, les divinités doivent s'incarner dans le monde sensible pour permettre aux hommes de devenir maître de ce monde qui les entoure en développant la science, alors qu'avec l'avènement du Christ, l'humanité doit au contraire suivre sa voie en développant une connaissance mystique. Les mystères antiques avaient lieu en huit-clos, entre initiés, à présent ils deviennent accessibles à tous. La statuaire gothique exprime l'ascèse chrétienne… Cependant, dans ces deux grandes périodes on retrouve des circonvolutions identiques, avec une part de l'un et de l'autre dans chacune d'entre-elle.

platonicienne, et la beauté morale. Comme nous l'avons vu, ce principe unie tous ses portraits malgré la diversité de ses modèles. On retrouve, en outre, un concept de Victor Cousin, selon lequel « la fin de l'art est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique[2782] », concept qui nous paraît guider le ciseau de notre artiste.

Cette pratique de Grass trouve toute sa raison d'être dans le courant spiritualiste du XIXe siècle et dans le romantisme en quête d'absolu, mais également dans le courant saint-simonien dont il est proche. À ce titre, l'extrait de l'article que nous avons déjà cité, parut dans *Le Globe* du 12 mai 1831, est tout à fait représentatif de la vision que Grass et ceux de son temps pouvaient se faire de la statuaire du Moyen Âge : « La vie, au Moyen Âge, n'était qu'une lutte perpétuelle entre l'âme et le corps, l'esprit et la matière, l'esprit et la chair. Le corps, la matière, la chair, la richesse étaient choses viles et réprouvées, étaient le péché, étaient dévolus à Satan. La perfection chrétienne consistait à dompter la matière, à maîtriser la chair, à dégager le plus possible l'âme de ses liens avec le corps[2783] ». Cela justifie tout à fait les formes de la statuaire médiévale qui exprime toute l'ascèse chrétienne. Par ailleurs, nous l'avons également vu pour les saint-simoniens, l'opposition entre le matérialisme polythéiste (la raison) et la spiritualité chrétienne (le sentiment) doivent s'unir : « L'UNION de l'*esprit* et de la *matière* » doivent aboutir à « L'HARMONIE qui existera dans l'avenir entre les *idées* et les *actes*[2784] ». Nous constatons justement que Grass tend à produire l'union entre l'esprit et la matière dans ses statues pour la cathédrale.

Il semble chercher ainsi, à l'instar des saint-simoniens, l'harmonie entre plusieurs dichotomies *a priori*, dont il faut effectuer la synthèse ; comme le sentiment et la raison, l'esprit et la matière[2785], l'idée et l'acte, les traits individuels et le caractère moral universel, l'emphase et la simplicité, l'idéal et le naturel, et également le classique et le gothique, pour produire des statues en harmonie avec les époques de la cathédrale. Son art doit être la synthèse entre ces tendances contraires. Sa *Jeune bretonne,* par exemple, symbolise son désir d'harmoniser cette dualité entre

[2782] Cité dans McWILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850), op. cit*., p. 35.
[2783] Anonyme, « le Salon », *Le Globe* (12 mai 1831), p. 351, cité dans *ibid*., p. 90.
[2784] Cité dans *ibid*., p. 96.
[2785] *Ibid.,* p. 112.

la vie et la mort (*Ζωή και θάνατος*). Grâce à son art, il peut reproduire la vie (les formes de vie) dans une matière inerte, l'éternité dans le périssable (l'infini dans le fini). Avec *Icare,* il peut signifier le passage entre le ciel et la terre, l'intelligible et le sensible, la lourdeur et la légèreté (apesanteur), l'âme et le corps, l'idée et le réel. Avec *Erwin* la synthèse entre la vie active et la vie contemplative, entre le classique et le gothique, la raison et le sentiment, l'idéal et le naturel, le néo-classique et romantique, l'intérieur et l'extérieur… Il symbolise, pour reprendre une expression de Simmel, la restauration de l'unité de l'être[2786] !

Chez Dante, le juste milieu c'est le Purgatoire. C'est également l'âme, entre l'Esprit et la matière… entre le Paradis et l'Enfer. À ce titre, Fischbach écrit au sujet de Grass : « Cette âme fière et délicate ressentait vivement toute blessure provenant d'une injustice des hommes ou du sort, ou d'un manque de clairvoyance de la part de ceux qui doivent apprécier les choses de l'art. En proie à l'un de ces mouvements de sainte colère, il ébaucha un jour la petite maquette d'un Satan assis et contemplant le monde, son royaume, avec un rictus infernal... »[2787]. Cette étude sentimentale le rapproche définitivement des romantiques. Cela signifie aussi qu'il pourrait avoir *a priori* un penchant manichéen, car il considère le royaume terrestre comme l'œuvre de Satan, et le royaume céleste l'œuvre de Dieu. Aussi, il doit considérer comme beaucoup de ses contemporains romantiques, que l'artiste est l'intermédiaire entre ces deux royaumes qu'il faut unir.

Enfin, nous avons présenté le principe de restauration de Jean Étienne Malade et Jean Vallastre afin de mieux définir celui de Philippe Grass. De même, en considérant l'art de ses deux prédécesseurs d'un point de vue des *catégories esthétiques*, et en harmonie avec les sculptures médiévales, il est possible de mieux concevoir la place que Grass tient dans cet univers artistique. Cela permet aussi de justifier avec plus de précision son travail de restaurateur pour la cathédrale, qui trouve une résonnance avec les *catégories esthétiques* qui y figurent, dont il tient la voie médiane. Le principe de restauration de notre artiste

[2786] SIMMEL Georg, *Kant et Goethe, contributions à l'histoire de la pensée humaine*, RUSCH Pierre (trad.), éd. Gallimard, 2005, p. 10. Dans ce livre, Simmel veut combiner l'analyse kantienne et la synthèse goethéenne dans une pulsion réelle de la vie.
[2787] FICHBACH Gustave, *op. cit*., p. 23.

se caractérise donc par l'harmonie de style, ainsi que par l'harmonisation des contraires. Cela nous montre qu'il peut être considéré comme étant un sculpteur néo-gothique, car il allie le style gothique de la partie qu'il restaure à la beauté idéale de la statuaire classique. Il veut donc produire un nouveau style gothique de son temps, en le modernisant, en « l'améliorant » grâce à sa connaissance et à sa maîtrise de la beauté des statues gréco-romaines. Enfin, nous voyons que Grass à su produire un syncrétisme entre les deux pôles de ses deux prédécesseurs, mais également entre les pôles qui opposent le néoclassicisme et le romantisme, ainsi que le style classique et le style gothique. Cela nous permet d'établir un lien avec le sens iconographie du grand gable, qui trouve selon nous des correspondances avec des croyances et des connaissances présentes au XIX^{e} siècle dans l'environnement romantique et dans celui des philosophes spiritualistes. Il y a donc un lien spirituel, pourrait-on dire, entre les œuvres de Grass pour la cathédrale et les statues gothiques.

Conclusion de la troisième partie

En définissant Grass comme sculpteur spiritualiste du XIX^{e} siècle, et en le rattachant au spiritualisme éclectique cousinien, il est possible de lui trouver une place adéquate dans les tendances qui gouvernent son époque, Autrement dit qu'il tient une position (voie) médiane entre plusieurs genres, ou plutôt qui allie des polarités contraires. En contextualisant ainsi le statuaire dans son milieu artistique, philosophique et politique, c'est-à-dire dans son écosystème, il est possible de comprendre son intention artistique et de mieux comprendre le sens et les formes de ses œuvres. Il apparaît de la sorte qu'il produit la synthèse entre les polarités antagonistes, comme l'idéal et le naturel, le classique et le gothique etc. Cet artiste qui considère l'art comme une religion et qui voue un culte au Beau puisé dans l'art antique est parfaitement marqué par le néoplatonisme de son temps et s'illustre également comme un artiste de l'époque romantique en s'inspirant de thèmes littéraires et religieux. Sa position de statuaire de la cathédrale le contraint également à produire du néogothique et à fleureter avec l'art troubadour. Il s'oriente aussi, à certains égards, vers davantage de réalisme, sans se départir de l'idéal, afin de les combiner adroitement. Le rendu de ses œuvres extrêmement bien finies qui démontre un parfaite maîtrise des techniques de la sculpture le rangent en outre résolument dans la lignée des néoclassiques.

Cette volonté apparente d'allier des genres et des thèmes différents se retrouve donc également dans ses restaurations de la statuaire de la cathédrale de Strasbourg. Cela se manifeste par un désir évident d'harmoniser à la fois la beauté des formes idéales de la statuaire antique avec le sentiment chrétien des sculptures gothiques, ainsi qu'avec les différents styles d'époque gothique des parties qu'il restaure. Cela démontre qu'il est guidé davantage par l'harmonie de style que par l'unité de style, même si une certaines unité stylistique, et non typologique, est visible dans ses restaurations. Cette unité qui se retrouve également dans son œuvre de manière générale, principalement dans ses portraits et visages de ses statues, correspond à une pensée supérieure et à une valeur morale qui doit transparaître, autrement dit, au Beau, au Bien et au Vrai. Cela se manifeste essentiellement dans une concentration intérieure qui transparait avec la crispation qu'il fait apparaître au milieu du visage (entre les yeux au-dessus du nez et au bas du front).

Enfin, nous l'avons démontré, à la cathédrale c'est dans sa représentations d'Erwin qu'il peut cristalliser la synthèse de toutes les tendances contraires, suivant un principe d'ascension spirituelle que l'on retrouve dans l'œuvre du maître d'œuvre à la cathédrale, c'est-à-dire la partie basse du massif occidental avec son fameux grand gable. Le sens exprimé selon nous par celui-ci trouve des correspondances avec certains idéaux romantiques. Cela permet de considérer que l'art de Grass, même s'il est considéré depuis la fin du XIXe siècle comme ne reproduisant pas suffisamment les formes du gothique, trouve toute sa place sur la cathédrale car il allie heureusement les différentes *polarités esthétiques* qui s'y trouvent depuis la Moyen Âge, entre le gothique naissant du croisillon sud du transept et finissant du croisillon nord. Il marque probablement également cette synthèse idéale dans son *buste de Christ* taillé dans le marbre en 1870.

Sa vie est pourtant marquée par des échecs et des souffrances, notamment suite à l'occupation de l'Alsace par les allemands, qui ne se fait pas sans douleur, notamment avec les bombardements de la ville qui laissent des marques indélébiles sur la cathédrale, détruisent la bibliothèque municipale qui renferme des trésors inestimables, et l'Aubette qui expose des œuvres d'art contemporains parmi lesquels figurent plusieurs œuvres maîtresses de notre artiste. Il finit donc ses jours à refaire et à restaurer une bonne partie de ses sculptures détruites et abîmées, afin de redoter Strasbourg de plusieurs de ses chefs-d'œuvre reconnus comme tel par ses pairs. Ainsi, le Musée de la ville de Strasbourg pouvait à nouveau s'enorgueillir d'abriter des sculptures de Grass. Pourtant, dès la fin du XIX^{e} siècle elles perdent de l'attrait et finissent par être reléguées dans les réserves, puis pour la plupart aux oubliettes. Le sort des œuvres de Grass subit le même que celui de la plupart des sculpteurs de sa génération, qui font enfin de nouveau l'objet d'une attention accrue, entamer dans les années 1980, c'est-à-dire à la même période que la réhabilitation des restaurations de Viollet-le-Duc.

Philippe Grass décède le 11 avril 1876, des suites d'une hémorragie cérébrale, en franchissant le seuil de son atelier, 3 rue du Château, alors qu'il venait juste de terminer la restauration du fier guerrier de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame[2788].

[2788] Selon Édouard Sitzmann, il est mort dans des circonstances un peu différentes : « Il achevait un groupe, *Vénus et l'Amour*, admis par le jury de l'Exposition Universelle ; il était debout sur l'escalier, élevé de cinq ou six marches, placé devant la statue. Emporté par l'ardeur du travail, il

Il meurt presque le ciseau à la main, lui qui concentrait toute sa vie morale et intellectuelle dans son art[2789], avec une foi semblable à celle des bâtisseurs de cathédrale, qui a permis d'ériger la magnifique flèche de la cathédrale de Strasbourg. C'est ce même idéal d'élévation que le « Phidias Alsacien »[2790] cherchait à atteindre.

Les ouvriers de l'Œuvre Notre-Dame le transportent dans son domicile, privé de sentiment. Ses deux fidèles praticiens, Stienne et Werling, qui l'ont assisté pour l'achèvement de ses œuvres, et les tailleurs de pierre entourent son chevet. Il lutte contre l'agonie durant trois longues journées, avant que ses forces ne l'abandonnent complètement.

Le 11 avril, il est conduit par un long cortège, de la maison mortuaire du quai des Bateliers vers l'église Sainte-Madeleine où est célébré l'office des morts, avant qu'un corbillard ne le conduise dans le cimetière de Wolxheim pour reposer en paix aux côtés de ses proches[2791].

Ainsi s'achève la vie et la carrière de cet artiste talentueux, voué corps et âme à son art qu'il voulait élever vers les plus hauts sommets. Plus d'un demi-siècle de

---

oublia la position assez périlleuse où il se trouvait, et, le pied portant à faux, il tomba, se démit le bras droit et se lésa la poitrine et les côtes, accident dont il mourut en avril 1876. » Cf. SITZMANN Édouard, *Dictionnaire de Biographie des Hommes Célèbres de l'Alsace, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Tome Premier – A . J, imprimerie Sutter & Cie – 1909, p. 643.

[2789] FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass..., op. cit*., p. 6-7 .

[2790] C'est ainsi que Grass a été qualifié lors de son « oraison funèbre », par Adolphe Pick, *dans Philippe Grass*, Strasbourg, 26 avril 1876.Ce qualificatif à été repris par Monique Fuchs dans le titre de son article sur l'artiste (FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié : Philippe Grass (1801-1876) », *op. cit*., p. 169). Son maître Landolin Ohmacht avait déjà été qualifié de « Phidias Alsacien » par Alexandre Dumas, ainsi que de « Corrège des statuaires » par David d'Angers, à l'instar de Jean Goujon (*cf*. DUMAS Alexandre, *Causerie d'un voyageur,* éd. Le Joyeux Roger, Montréal, 2008 (1er éd. 1854), p. 32.). Par la suite, le fidèle praticien et digne successeur de Grass, Louis Stienne, est également considéré comme « digne du grand renom du célèbre *Phidias*, l'auteur du Parthénon » (*Cf*. MORPAIN Adrien, *Les deux médaillons de Louis Stienne, op. cit*., p. 3, signalé dans COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg… », *op. cit*., p. 56). Il était en effet assez courant, depuis le XVIIIe siècle, de qualifier un sculpteur reconnu et admiré, de « Phidias français ». À cette époque, ou la référence absolue n'était plus Rome, mais la Grèce antique, Phidias est perçu comme le parangon de la sculpture. À titre d'exemple, Alexandre Lenoir avait qualifié Jean Goujon de « Phidias français ». Il est d'ailleurs intéressant de noter que Grass, dans sa jeunesse, était surnommé « Jean Goujon » par ses condisciples de l'École des Beaux-Arts, grâce à son talent (*Cf*. FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass…, op. cit*., p. 10.). Voltaire avait également écrits que Jean-Baptiste Pigalle est le « Phidias de la France ». Cependant, la référence à Phidias pour des sculpteurs français remonte déjà au XVIIe siècle. Ainsi, Nicolas Boileau et Jean de La Fontaine avaient nommé le sculpteur François Girardon de « Phidias de notre âge », *cf*. MONTALBETTI Valérie, « Alexandre Lenoir, Jean Goujon et la création d'un imaginaire artistique national », *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, (dir. BRESC-BAUTIER Geneviève et de CHANCEL-BARDELOT Béatrice), éd. Hazan, Paris, 2016, p. 334-339.

[2791] *Cf*. FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass..., op. cit*., p. 27-28.

dur labeur et d'une passion jamais tarie, qui n'ont malheureusement pas été reconnues à leur juste valeur. Même si Grass est surtout resté ancré dans le style académique, reçu par ses maîtres, il a su se l'approprier et le faire sien en l'alliant délicatement avec le romantisme ambiant. Peut-on le blâmer d'être resté imprégné de ce néo-classicisme de son époque, et d'avoir cherché à le maîtriser parfaitement plutôt que de vouloir innover afin de se démarquer de ses congénères ? Certes, le progrès passe par l'innovation et le changement, de ce fait, Grass ne fait pas partie de ces artistes à avoir fait évoluer les mœurs et les tendances du XIX^{e} siècle. Cela étant, aujourd'hui nous devons encore le reconnaître pour avoir su si bien maîtriser son art, et pour avoir recherché à faire transparaître le Beau, le Bien et le Vrai en passant par l'idéalisation, sans omettre pour autant le caractère. Il a su faire transparaître l'universel dans l'individuel et l'individuel dans l'universel, et c'est précisément en cela qu'il a pleinement réussi sa démarche artistique, portée selon toute évidence par une foi inébranlable en son art, qu'il devait estimer être à l'égal de la philosophie et porter un but semblable à celui de la religion, c'est-à-dire la félicité de l'âme. En effet, selon toute évidence, l'art est pour lui une sorte de *catharsis*, dans lequel se cristallisent les idées dont le sculpteur n'est que le médiateur, afin de viser l'essence des choses par anagogie. C'est cela même, d'ailleurs, qu'il pouvait trouver exprimé dans la cathédrale dont le but ultime se retrouve dans l'élévation de la flèche qui pointe vers les sphères célestes, allant de la multitude ici-bas, à l'unité exprimée par son sommet qui en est l'anagogie. C'est aussi cette idée qu'il a certainement voulue exprimer avec sa première composition exposée au Salon ; *Icare essayant ses ailes*.

Le quotidien *Le Petit Journal* écrira les mots suivants à la mort de notre artiste : « - M. Philippe Grass, l'éminent statuaire alsacien, l'auteur de la statue de Kléber, à Strasbourg, vient de mourir dans cette ville. »[2792]. Depuis, ses créations pour la cathédrale sont presque oubliées, malgrès l'éloge du chanoine Léon Dacheux, un quart de siècle après la mort de l'artist : « On l'a vu précédemment, c'est à l'OEuvre Notre-Dame qu'est due la réparation des ravages causés par la Révolution ; les noms des artistes qui ont concouru à cette restauration ont maintes fois figurés dans ces pages [*La cathédrale de Strasbourg*] ; spécialement

[2792] *Le Petit Journal*, quatorzième année, numéro 4859, samedi 15 avril 1876, p. 2.

ceux de Grass et de Stienne laisseront un lumineux sillon dans l'histoire ; ils resteront inséparables de celui de Klotz, le représentant de cette famille qui a contribué à sauver les vielles statues de la façade. Klotz, digne héritier de ce nom, avait conservé pour la Cathédrale un culte et un respect que nous souhaitons à tous ceux qui le remplaceront[2793]. »

[2793] *Cf*. DACHEUX Léon, *La cathédrale de Strasbourg*, *op. cit*., p. 132.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« L'homme vit sur terre mais pense au ciel »,
Émile Saisset (philosophe éclectique, élève de Cousin)

Synthèse de l'argumentaire

Malgré quelques sources écrites sur la vie et l'œuvre de Philippe Grass, nous avons constaté un manque de définition de son travail d'artiste et de « restaurateur ». Pour contribuer à y remédier, nous avons pris soin de définir avec plus d'exactitude sa production, en élargissant considérablement le champ de nos recherches, avec comme perspective de l'inscrire dans son temps pour mieux l'appréhender en évitant tout jugement trop hâtif. Il nous semble en effet impossible de porter un jugement de valeur sans connaître le contexte historique, culturel, philosophique, social et politique, en somme le milieu qui l'a vu naître et évoluer, qui l'a façonné - comme lui-même d'ailleurs a contribué à le façonner. Tant il est vrai que, comme l'écrit Edgar Morin, à propos du terreau culturel dans lequel l'humain se construit : « La connaissance humaine n'a jamais relevé du seul cerveau ; l'esprit se forme et émerge cérébro-culturellement, dans et par le langage qui est nécessairement social et, *via* l'esprit (apprentissage, éducation), la culture d'une société s'imprime littéralement dans le cerveau, c'est-à-dire y inscrit ses routes, chemins, carrefours. […] La culture est dans l'esprit qui est dans la culture.[2794] » Dans cette optique, nous nous sommes référés à une large bibliographie de manière expansive afin d'élargir notre champ de vision en reliant des connaissances. Pour comprendre cet artiste, il nous a paru également nécessaire de tenter de percevoir sa vision du monde, sous le prisme des visions du monde antagonistes qui dominent son époque en particulier et le monde en général. Il fallait en outre considérer Grass comme un artiste à part entière, avec ses nombreuses créations pour la plupart oubliées, mais également en tant que restaurateur de monuments historiques.

[2794] MORIN Edgar, *La Connaissance de la Connaissance*, livre 1 du tome 3 de *La Méthode*, cité dans GENELOT Dominique, *Manager dans (et avec) la complexité, op. cit*., p. 193.

Il n'est en effet pas si aisé de définir le travail de Grass, car il est à la fois un artiste très actif jusqu'à la fin de sa vie, créant de nombreuses œuvres dont beaucoup sont présentées aux Salons de Paris et à la Société des Amis de Arts de Strasbourg, et en même temps statuaire de la cathédrale de Strasbourg qu'il restaure durant une quarantaine d'années. Cela aurait pu *a priori* donner lieu à deux thèses différentes, nous sommes pourtant convaincu qu'il faut traiter ces deux champs ensemble pour comprendre le travail de cet artiste dans sa globalité. Nous avons cependant fait le choix de dissocier cette particularité dans des chapitres distincts, mais en montrant leur lien évident. Ainsi, pour élargir notre perspective, la première partie est consacrée à la présentation de l'environnement historique et culturel de Grass, aussi bien en France que dans sa région natale ; ce qui nous permet de démontrer par la suite toute l'originalité de ses restaurations sous l'impulsion des romantiques. Un rapide tour d'horizon des travaux de restauration effectués à la cathédrale de Strasbourg au XIX^{e} siècle nous a paru également nécessaire, ainsi qu'un aperçu de l'Œuvre Notre-Dame et de la vie des ateliers de la cathédrale qui se chargent de son entretien et de sa restauration depuis le Moyen Âge. Grâce à cette présentation, il est possible de mieux cerner l'originalité du travail de notre artiste par rapport à ses devanciers, en le replaçant dans le contexte particulier de la cathédrale de Strasbourg qui est l'une de rare en Europe à avoir préservé des ateliers depuis le Moyen Âge. De cette manière, nous mettons déjà en perspective son activité artistique de Paris et celle de Strasbourg, afin de mieux montrer par la suite le tiraillement de notre statuaire entre ces villes, sachant qu'il vivait et travaillait dans les deux et y subissait conjointement des influences.

Ensuite, nous nous efforçons de présenter sa vie et ses travaux dans ces deux cités. Cela nous permet d'établir qu'à Paris il réalise des œuvres plus académiques et qu'à Strasbourg il cède à la tentation de créer des sculptures sentimentales et religieuses en dehors des restaurations de la cathédrale. Nous constatons que son maître, Landolin Ohmacht, est le premier sculpteur qui acquière une renommée certaine depuis plus d'un siècle à Strasbourg et qu'à sa suite certains de ses élèves y laissent leur empreinte, en élevant considérablement le niveau de l'art statuaire dans cette ville. Il s'agit pour l'essentiel de Friedrich et de Kirstein, et surtout de Grass. C'est également dans cette partie que nous présentons certains aspects du saint-simonisme et du lien que Grass entretenait avec quelques saint-simoniens

dans son cercle d'amis à Paris. Nous nous attardons sur ses relations amicales avérées et possibles pour mieux comprendre le milieu dans lequel il évolue et saisir l'environnement social qui a pu influencer ses choix artistiques.

Nous constatons ainsi qu'il a un modeste atelier à Paris, où il réalise la plupart des œuvres maîtresses présentées aux Salons, de même que des statues monumentales comme celles de *Kléber* et de *Lezay Marnésia,* pourtant destinées à des places publiques à Strasbourg. Nous avons tenu à situer son atelier parisien dans son contexte citadin en le rapprochant géographiquement de celui d'autres artistes afin d'imaginer de vraisemblables rencontres. Il a également un atelier alloué par l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg au pied de la cathédrale, dans lequel il peut réaliser des œuvres personnelles, en plus des statues pour le chef-d'œuvre de l'art gothique. Il y fait d'ailleurs de nombreux portraits en buste et en médaillon d'intimes et de personnalités locales. C'est également dans cette partie que nous évoquons les techniques de mise en œuvre de la sculpture et de la restauration des statues anciennes dans son atelier strasbourgeois.

Au-delà, la troisième partie est sans doute la partie capitale, car elle propose l'étude des œuvres maîtresses qui nous semblent légitimer la thèse que nous défendons, mais aussi l'examen de ses restaurations de la cathédrale de la manière la plus exhaustive possible. Nous analysons d'abord plusieurs de ses œuvres qui ont suscité notre constat de conciliation des contraires, aussi bien pour le fond que pour la forme, en y apportant de nombreux éléments d'interprétation inédits. Avec le chapitre consacré à ses restaurations des statues de la cathédrale nous montrons son désir d'harmoniser les opposés, qui apparaît primordial dans son travail. Puis nous nous consacrons aux statues d'*Erwin* et de *Sabine.* Nous pouvons démontrer que se matérialise, avec la première, son intention artistique, et apporter de nombreux éléments nouveaux concernant l'expression de cette statue, sa signification et le contexte de sa réalisation. Il nous a paru que cette statue cristallise en elle son « vouloir artistique » général et sa vision de l'architecte idéal. Le geste de cette figure s'apparentant en outre au *signum harpocraticum* et des correspondances formelles la rapprochant visiblement de celle généralement admise pour représenter Dante, nous pensons que Grass a pu percevoir un lien entre le contenu de la *Divine Comédie* et le sens des images de la cathédrale de Strasbourg. Ensuite nous déterminons son principe de restauration, sous le prisme des travaux de ses contemporains, mais aussi en le comparant à celui de ses

devanciers Malade et Vallastre. Cela nous permet de définir stylistiquement ces trois statuaires et de justifier la place de leurs statues par rapport aux statues gothiques de la cathédrale, en nous appuyant sur la notion de polarités antagonistes (apollinien – dionysiaque, classique – baroque). Nous nous efforçons ainsi de légitimer la place des statues de ces artistes dans l'édifice, en y décelant des concordances avec les mêmes polarités déjà présentes au Moyen Âge, et montrons que Grass, à l'image du chantre grec cosmique, les unie harmonieusement. Ainsi, l'étude et la légitimation des statues de ces artistes dans la cathédrale, qui ne reprennent pas les formes du gothique pour les deux prédécesseurs de Grass, doit prendre en compte cette notion de *catégorie esthétique* en générale qui nous paraît tout à fait fondamentale pour définir une correspondance formelle et spirituelle entre les statues anciennes et les statues nouvelles, mais également avec le monument dans sa globalité. Nous proposons une démonstration avec une nouvelle approche du sens iconographie du grand gable du massif occidental de la cathédrale, qui a selon nous, d'un point de vue eschatologique, des correspondances évidentes avec les différentes représentations d'*Erwin* ainsi que celle d'*Icare* et avec des croyances et des connaissances courantes dans l'environnement romantique et franc-maçonnique de notre artiste.

En résumé, les deux premières parties de notre thèse s'appliquent à présenter le *contexte* dans lequel Grass a vu le jour et évolué, avec sa formation en sculpture, ses fréquentations et son environnement social et culturel. La troisième partie pour sa part tente de déterminer sa *vision du monde*, sous le prisme de celle qui domine dans son milieu ; on peut sans doute aussi l'appeler « vouloir artistique » (*Kunstwollen*), au sens de Riegl, c'est-à-dire au sens où elle se rapporte à l'ensemble de son œuvre et non pas à une œuvre singulière[2795]. Cette partie s'appuie sur son *intention* artistique. Les trois composantes sont intégrées dans un système qui prend en compte la notion de polarités antagonistes. Nous allions donc la recherche empirique aux concepts généraux dans notre recherche, l'histoire de l'art et la théorie de l'art.

[2795] Il s'agit peut-être de la « mentalité de base » panofskienne ou du « symptôme du temps » warburien, qui peut probablement s'identifier au « *Kunstwollen* » (vouloir artistique) de Riegl et à « l'esprit du temps » de Hegel. *Cf*. RIEBER Audrey, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky, op. cit*., p. 13, 53.

Définition stylistique de l'œuvre de Grass

À travers l'étude de l'œuvre, de la vie et du milieu de cet artiste, nous pouvons beaucoup mieux cerner son art, singulier s'il en est, et son rapport avec celui de ses contemporains ; nous pouvons aussi, en les comparant, différentier son principe de restauration de celui des ses prédécesseurs et successeurs, mais aussi des restaurateurs qui ont œuvré à son époque sur d'autres monuments médiévaux. Grass est considéré aujourd'hui uniquement à travers une infime partie de ses restaurations de la cathédrale. Son travail est d'ailleurs souvent critiqué, par ignorance ou par des amateurs de l'emblématique monument gothique alsacien qui perçoivent la cathédrale comme un édifice exclusivement médiéval, autrement dit d'une manière réductrice qui fait fi de sa complexité historique et artistique et qui n'accorde pas d'intérêt aux ajouts et restaurations postérieures ne méritant pas à leurs yeux de subsister sur la cathédrale. Nous constatons pourtant que Grass était un véritable artiste et qu'il maîtrisait merveilleusement son art, aussi bien d'un point de vue artistique et esthétique que technique, ces aspects étant d'ailleurs à son époque indissociables. Nous avons également démontré que ce statuaire ne voulait pas faire de choix stylistiques tranchés, ce qui est pourtant sans doute la voie à suivre pour faire évoluer l'art vers une nouvelle destination. Notre artiste est d'un tempérament tempéré, fuyant toute forme d'exubérance outrancière, sans pour autant négliger un nouveau courant. En ce sens, il se rapproche de la philosophie éclectique de Victor Cousin. Il ne renonce pas à l'ancien et ne fuit pas le nouveau, mais refuse de tomber dans les excès inhérents à l'un ou l'autre, préférant retirer ce qui lui semble le plus juste des tendances qui s'opposent, naviguant entre Charybde et Scylla. C'est vraisemblablement des points de convergence qu'il veut trouver pour produire la fusion idéale, à l'image du grand gable de la cathédrale, comme nous l'avons interprété. Il n'est cependant pas aisé d'établir absolument s'il souhaitait produire une synthèse de manière dialectique, c'est-à-dire dépasser les polarités opposées en les dépassant, à la manière de Hegel, ou s'il aspirait à une synthèse sous forme dialogique au sens morinien[2796] du terme, c'est-à-dire conservant une dualité qui ne se perde dans l'unité.

[2796] Bien que la pensée de Morin soit très différente de celle de Cousin, le point commun entre ces deux penseurs est de considérer qu'existe une part de vérité dans tous les systèmes de pensée qui

Quoi qu'il en soit, nous avons démontré que Grass est bien un statuaire néoclassique d'époque romantique. Il garde en effet la prédominance néoclassique dans les formes, ce que lui impose la sculpture, qui est d'essence apollinienne comme l'affirme Nietzsche[2797]. Cela ne l'empêche pas pour autant, comme plusieurs statuaires de sa génération, d'être réceptif à l'influence romantique qui l'oriente vers des représentations plus sentimentalistes, pittoresques et réalistes, sans se départir de la beauté idéale de la statuaire grecque. Il produit une certaine union entre les contraires[2798], ce qui le place dans une forme de juste mesure qui se manifeste de façon typique sous la monarchie de Juillet, aussi bien au niveau politique (Juste Milieu) et philosophique (éclectisme spiritualiste) qu'artistique. Grass semble faire partie de ces hommes qui choisissent de prendre ce qu'il y a de meilleur, de plus avantageux ou de vrai, comme le disent les philosophes cousiniens, dans les « écoles » et systèmes qui s'opposent alors. Cette posture est également perceptible dans ses restaurations des statues de la cathédrale, pour lesquelles il accepte de produire des formes qui s'inspirent largement de celles de la statuaire gothique, des différentes périodes, mais en cherchant à les améliorer grâce à sa connaissance et à sa maîtrise de la statuaire classique et de la nature. Il réalise ainsi un style néogothique qui lui est propre et s'inscrit en même temps aussi bien dans l'esprit mesuré de la philosophie éclectique de son époque que dans l'aspiration récurrente des romantiques à la fusion de principes opposés. En ce sens, Grass est un sculpteur romantique. Il doit probablement considérer que l'art gothique, à l'instar de la poésie, est représentatif de l'imagination naïve et populaire (l'enfance) et l'art classique de la culture savante ; et, comme les écrivains romantiques français[2799], qu'il se doit de produire la synthèse entre ces deux formes artistiques pour donner un art néogothique de son temps.

Au-delà de cet aspect, ce qui nous semble le mieux le caractériser, est sans doute l'épithète de spiritualiste. En effet, pour définir son art, il nous apparaît, *in fine*,

---

s'opposent.

[2797] NIETZSCHE Friedrich, *La vision dionysiaque du monde, op. cit*., p. 24-25.

[2798] Précisions sur ce point que Cassirer conçoit le beau comme « un phénomène de synthèse, dit Audrey Rieber, [comme] un moment de conciliation des contraires ». Panofsky, pour sa part, estime qu'une œuvre réussie est une œuvre de synthèse, et que le génie est l'artiste capable de concilier les contraires, *cf*. RIEBER Audrey, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, *op. cit*., p. 150, 179.

[2799] Nous pensons en particulier à Ballanche, Nodier, Michelet, Quinet, Mérimée, Nerval, Renan et Schuré, *cf*. MILLET Claude, *Le légendaire au XIXe siècle, op. cit*., p. 15-59.

qu'il faut qualifier Grass de statuaire spiritualiste français, ce qui permet de ne pas l'enfermer complètement dans l'une des catégories stylistiques généralement admises à son époque, néo-classicisme, romantisme, éclectisme, académisme et réalisme. En le désignant comme statuaire spiritualiste, en référence à la philosophie spiritualiste du XIX[e] siècle – suivant l'idée que les styles artistiques évoluent de manière concomitante avec les systèmes philosophiques[2800] – il nous semble que nous pouvons mieux prendre en compte la complexité de son art, avec les multiples influences qui le marquent, en l'inscrivant pleinement dans son milieu social et culturel. Avec cette dénomination, nous pouvons vraisemblablement intégrer l'influence de certains aspects développés par les romantiques, les saint-simoniens et les philosophes éclectiques évidemment. Nous l'avons dit à maintes reprises, Il a la volonté d'allier les polarités antagonistes qui gouvernent son époque. Il y a donc peut-être dans ses sculptures quelque chose de tous ces styles, qu'il tente astucieusement de relier, ou d'harmoniser entre eux. On constate, au demeurant, que dans les thèmes employés il s'intéresse à tous les genres, puisqu'il fait des sculptures inspirées de la mythologie gréco-romaine, de récits bibliques, de thèmes chrétiens, historiques et patriotiques, de la littérature et de la poésie contemporaines et de sujets intimes et de la vie courante. Cependant, ce qui fait de lui également un statuaire spiritualiste du XIX[e] siècle, au-delà de la fusion de principes opposés dans le thème et dans le style de ses œuvres, c'est sans doute l'idée d'une prédominance ou d'une supériorité ontologique de l'esprit sur la matière, de l'âme sur le corps, et surtout le dessein de trouver le juste rapport entre le fini et l'infini, dans la perspective de Cousin et ses « disciples »[2801]. En ce sens, un sculpteur spiritualiste du XIX[e] siècle doit en effet être celui qui allie les tendances contraires (classique-gothique, néoclassique-romantique, idéal-réel, esprit-matière, âme-corps…), réduisant toutefois la matière à l'esprit, suivant l'idée que la matière est une manifestation inférieure à l'esprit comme l'exprime le monisme spiritualiste, *a contrario* du monisme matérialiste réduisant l'esprit à la matière dont il estime qu'il jaillit[2802]. Nous postulons en fait

[2800] Erwin Panofsky en a fait la démonstration pour le Moyen Âge, dans *Architecture gothique et pensée scolastique,* et plus généralement pour les théories de l'art qui se succèdent dans le temps, dans *Idéa. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*.

[2801] Nous avons vu que l'éclectisme spiritualiste de Victor Cousin a une grande influence sur la pensée de la première moitié du XIXe siècle.

[2802] *Cf*. NYS D. « Le Monisme », in *Revue néo-scolastique de philosophie*, 19[e] année, n° 76, 1912, p.521.

que Grass a produit un art que nous pourrions peut-être rapprocher d'une forme de « monisme dialectique », car il affirme une unité par la complémentarité des contraires. En d'autres termes, il se pourrait qu'il ait suivi l'idée que les polarités contraires sont unifiées à un niveau transcendantal, comme nous pouvons le voir dans la pensée d'Héraclite dans l'Antiquité ou à notre époque dans celle d'Edgar Morin. Cela se manifeste chez Grass, nous semble-t-il, par le juste rapport entre l'ombre et la lumière, entre le néo-classicisme et le romantisme[2803], entre l'idéalisme et le réalisme. En somme, il tient la juste mesure, ne voulant pas choisir une tendance au détriment d'une autre, car elles contiennent chacune une part de vérité. De cette manière, il évite de suivre les extrêmes contre lesquels les mythes grecs ont su nous prémunir. Les deux exemples les plus frappants sont celui d'Icare (Icare fils de l'artiste sculpteur et ingénieur Dédale), qui lui a inspiré l'une de ses œuvres maîtresses, et celui du brillant Phaéton fils d'Hélios[2804]. Ces deux jeunes impétueux, en effet, ne suivent pas les sages conseils de leurs pères qui les mettent en garde contre les excès. Ainsi, comme il est conseillé à Icare de ne voler ni trop haut ni trop bas avec ses ailes artificielles, de même Phaéton ne doit pas mener trop haut ou trop bas le char d'Hélios, sous peine de geler ou brûler la terre. Les deux auraient dû respecter des limites, rester dans la bonne mesure en suivant la voie du juste milieu et en prenant en compte la permanence des tendances contraires qui doivent s'équilibrer et qui sont au fond indissociables l'une de l'autre, comme l'affirme Héraclite.

Nous avons constaté que Grass recherche l'harmonie dans toute son œuvre, que ce soit ses commandes, ses portraits, ses créations libres, ses œuvres exposées aux Salons ou ses restaurations de la cathédrale. L'harmonie visée est celle des contraires, l'accord et la beauté, l'équilibre et l'alliance, la concordance (*συμφωνία*) parfaite entre les parties, entre les styles, entre l'idée et la matière. Il traque la juste proportion, en somme l'*armonia* (*αρμονία*) grecque, c'est-à-dire

[2803] Entre la science qui explique la matière et la métaphysique qui cherche à connaître l'esprit, ou la psychologie qui s'attache à connaître de manière empirique ou intuitive les choses qui ressortent de l'âme humaine, sentiments, idées, comportements et manière de penser.

[2804] Notons qu'Hélios, le soleil, a été assimilé à Apollon, surtout à partir de l'époque hellénistique, ainsi qu'à Harpocrate et Mithra dans l'Antiquité tardive. On constate en outre que le visage d'*Icare* chez Grass est très proche de celui du *Buste d'Hélios* au musée archéologique de Rhodes. Cela peut toutefois se justifier par le fait que Grass s'inspire probablement des caractéristiques du *Portrait d'Alexandre le Grand* de Lysippe avec lequel le *Buste d'Hélios* accuse également une ressemblance - même si le portrait d'*Icare* nous semble plus proche du *Buste d'Hélios.*

l'union des tendances contraires, la concordance de plusieurs parties qui forment un tout - harmonie du corps humain, harmonie entre les parties d'une composition, cohérence des parties d'un ensemble qui concourent à une même fin, à l'image de l'harmonie céleste, de l'harmonie universelle, de l'harmonie du corps et de l'esprit. Les principes opposés doivent s'unir afin de former un tout cohérent et harmonique, nécessaire pour s'unir à l'Un. Ceci fait effectivement de Grass un artiste spiritualiste.

C'est pourquoi il ne devait probablement pas penser qu'il fallait privilégier la méthode analytique cartésienne, appliquée par la science moderne, préférant l'*ingenium* que décrit G. Vico, c'est-à-dire l'aptitude à la synthèse, accessible grâce à l'alliance de la raison et du sentiment intuitif[2805]- et effet nous décelons un rapport possible entre cette dernière démarche et la représentation de son *Penseur.* La recherche de cette forme d'harmonie fait d'ailleurs de Grass *a priori* un être à tendance plutôt apollinienne, si l'on considère comme Michelet que l'harmonie est apollinienne[2806]. La chose n'est pourtant pas aussi simple qu'il n'y paraît au premier abord.

⁂

Pour comprendre l'art de Grass et l'histoire de l'art en général, nous considérons que dans chaque cycle artistique sont présents les polarités dites apollinienne et dionysiaque. L'une domine l'autre de façon oscillatoire en causant des périodes de déséquilibres successifs. Il y a cependant des périodes de transition avec un juste rapport entre ces deux polarités. C'est probablement celle qui caractérise le travail de Grass comme d'autres artistes de sa génération.

De ce point de vue, en reprenant les polarités « nietzschéennes », il nous semble que le romantisme marque le basculement du néoclassicisme à tendance trop apollinienne vers une phase plus dionysiaque. Dans ce sens le romantisme est l'évolution nécessaire du néoclassicisme. Le désordre (dionysiaque) s'installe dans un monde trop ordonné (apollinien) pour rétablir le juste équilibre, sachant que ces « deux forces opposées […], dit Boris Cyrulnik, doivent se marier pour

[2805] VICO, *De l'antique sagesse de l'Italie*, traduction par Jules Michelet, présentation par Bruno Pinchard, Éditions GF-Flammarion, 1993, p. 121-122.
[2806] *Cf.* MICHELET Jules, *La Bible de l'humanité*, préface de METTRA Claude, éd. Complexe, Bruxelles, 1998, p. 149-157.

fonctionner ensemble[2807] », et que, selon Edgar Morin, « le désordre pur, c'est la dissolution générale, l'ordre pur, c'est la congélation générale…[2808] ». On quitte donc l'idéal inhérent au classicisme pour aboutir finalement au réalisme qui succède au romantisme. Le romantisme tiendrait ainsi peut-être la voie médiane entre deux polarités contraires, le juste équilibre entre l'apollinien et le dionysiaque, même si chez certains romantiques une tendance peut prendre le pas sur l'autre.

Du reste, nous pouvons également considérer l'art de Grass d'éclectique au sens Cousinien du terme, c'est-à-dire au sens de la combinaison des contraires, même si Baudelaire émet des doutes sur l'éclectisme dans l'art[2809].
L'art de Grass nous apparaît complexe et nous voulons éviter de le compartimenter pour le mieux comprendre. Il est à la fois néo-classique et romantique, ou plutôt il relie ces deux genres, mais plus dans l'idée que dans la forme. Voilà certainement le dénouement du nœud gordien de l'art de cet artiste.

On constate, par ailleurs, que dans le même esprit il ne sacrifie pas le tout pour les parties et/ou détails, ni les parties pour le tout. En témoignent parfaitement ses portraits en buste et en médaillon, qui allient harmonieusement l'idéal et le naturel, l'âme et le corps, l'esprit et la matière, le caractère moral et la chair, le fini et l'infini.

Études antérieures sur l'artiste

Nous avons vu dans l'introduction générale qu'en dehors des fiches biographiques et nécrologiques de Grass datant des années 1876 à 1924 et d'évocations dans des écrits sur la cathédrale et l'art en Alsace, il n'existe que trois études consacrées à cet artiste. L'article de Monique Fuchs a le mérite de réhabiliter l'artiste et

[2807] CYRULNIK Boris & MORIN Edgar, *Dialogue sur notre nature humaine, op. cit*., p. 60.
[2808] *Ibid*., p. 63.
[2809] Dans son *Salon de 1846*, Baudelaire critique l'éclectisme dont il estime que les effets sont néfastes dans les arts, « parce que l'art, pour être profond, veut une idéalisation perpétuelle qui ne s'obtient qu'en vertu du sacrifice - sacrifice involontaire ». Il ajoute : « un éclectique est un navire qui voudrait marcher à quatre vents./Une œuvre faite à un point de vue exclusif, quelque grands que soient ses défauts, a toujours un grand charme pour les tempéraments analogue à celui de l'artiste./ L'œuvre d'un éclectique ne laisse pas de souvenir. », cité dans VAILLANT Alain, « L'éclectisme esthétique », in *La vie intellectuelle en France, op. cit.*, p. 338.

d'évoquer à nouveau ses œuvres majeures, le plus souvent celles présentées aux Salons de Paris, et de rapporter une critique inédite de Gustave Planche au sujet des *Fils de Niobé*.

L'étude de Laurent Gilbert est pour sa part assez significative concernant les œuvres de Grass présentées aux Salons, et elle montre de façon inédite des portraits et bustes qui dormaient dans les réserves du Musée des Beaux-Arts, du Musée Historique, du Musée de la Chartreuse de Molsheim et quelques autres œuvres chez des particuliers, parmi lesquelles figurent des dessins. Cependant, même s'il a le mérite d'avoir mené des recherches conséquentes et d'avoir déjà rassemblé beaucoup d'œuvres de l'artiste, certaines n'ont pas été identifiées, d'autres lui ont échappé et il y a eu quelques erreurs à la marge également. Ce travail ne s'est pas attaché à étudier réellement le style de Grass, en contextualisant sa vie et son travail. Il y manque une définition précise de son art, ainsi qu'une approche épistémologique et une étude des travaux pour la cathédrale.

Nous avons pour notre part entrepris des recherches sur les restaurations de Grass pour la cathédrale de Strasbourg, afin de combler les lacunes existantes. Dans ce but, nous avons fait l'état de l'art, mené une étude de terrain et épluché les archives (recherche empirique), afin de recenser l'ensemble des travaux pour le monument. Ce travail, qui a donné lieu à un Mémoire de master et à trois publications, devait toutefois être approfondi dans cette thèse, afin de mieux approcher les motivations de l'artiste et ses choix esthétiques et stylistiques.

⁂

La place que Grass doit occuper dans l'histoire de la sculpture de son époque ne saurait se réduire à celle d'élève d'Ohmacht et de Bosio non plus qu'au statut d'auteur de la *Statue de Kléber* et de quelques restaurations de statues de la cathédrale de Strasbourg (*Erwin*, *Sabine* et les statues équestres). Malgré sa discrétion, son talent a été remarqué par ses pairs, il était un inconditionnel des Salons parisiens de 1831 à 1873 et il a été récompensé par une médaille en 1839, avant d'être décoré de la Légion d'Honneur en 1865[2810]. Et si nous jugeons qu'il

[2810] Sur sa décoration de la Légion d'Honneur, *cf*. Annexes, 2.

peut prétendre à une place dans le panthéon des sculpteurs du XIXe siècle, c'est en raison de sa parfaite maîtrise de son art, de la qualité indéniable de ses portraits sculptés en buste et en médaillon que peu d'artistes de sa génération ont su égaler et pour avoir su allier harmonieusement des polarités antagonistes.

Pour autant, comme le souligne Monique Fuchs, Grass ne fait pas partie des artistes de son temps à avoir fait évoluer l'art sculptural[2811], même s'il a réussi à le maîtriser parfaitement, aussi bien au niveau technique que stylistique, en parvenant à exprimer avec talent sa recherche du Beau, en alliant l'idéal et le naturel. Il s'inscrit pourtant, selon nous, dans la mouvance propre à son époque qui consiste à faire progresser l'art, sans copier servilement le style quelconque d'une époque passée. Il s'affilie certainement, dans ce sens, à l'esprit éclectique cousinien, voulant s'approprier ce qu'il y a de beau, de bien et de vrai dans les périodes et les styles passés et présents, pour rendre un art de son temps qui soit le juste rapport entre les tendances contraires. Autrement dit, le progrès ou l'innovation de Grass, si tant est qu'il en ait, passent par l'expression artistique de l'éclectisme spiritualiste, par la matérialisation de la pensée spiritualiste. En revanche, on peut reconnaître, avec Hans Gerhard Evers, que depuis le XVII^{e} siècle la compétence technique de la sculpture avait atteint son sommet et que par conséquent les sculpteurs du XIX^{e} siècle ne pouvaient plus le faire progresser dans ce sens. Dès lors, l'art « pouvait être perpétuellement différent, perpétuellement nouveau et créateur, mais ne pouvait plus progresser »[2812]. Aussi, plutôt que de copier les sculptures grecques, il incombe aux sculpteurs de faire « comme si » eux-mêmes étaient grecs, à l'instar de Goethe qui chante dans *Iphigénie* « le pays des Grecs que mon âme cherche »[2813]. Dans cette perspective, une fois dans la peau d'un Phidias, pourrait-on dire, Grass se devait probablement de restaurer les statues gothiques de la façon dont l'aurait fait un Phidias du Moyen Âge.

Définition de son principe de restauration

[2811] FUCHS Monique, « Un Phidias alsacien oublié : Philippe Grass (1801-1876) », *op. cit*., p. 163.
[2812] *Cf*. ROSCHITZ Karlheinz, « La sculpture », in *Encyclopédie du Romantisme*, éd. Aimery Somogy, Paris, 1980, p. 113.
[2813] *Ibid*., p. 114.

Sur ce point, nous constatons que le principe qui guide le ciseau de Grass dans ses restaurations de statues de la cathédrale de Strasbourg est le même que celui de ses créations. Il travaille en fusionnant les différents styles gothiques correspondant aux parties qu'il restaure avec l'art classique de son époque. Il produit ainsi un art néogothique de son temps, en suivant également le principe d'harmonie de style. C'est pourquoi, bien que ses statues pour la cathédrale aient toutes un point commun, elles sont plutôt hétérogènes dans leur ensemble, étant donné qu'il intervient à différents endroits de la cathédrale, qui correspondent à des périodes d'édification distinctes. Ainsi, les statues réalisées pour la chapelle Saint-Laurent qui date du gothique tardif sont très différentes des statues équestres du massif occidental, où la partie concernée a été érigée deux siècles plus tôt. Cette particularité qu'a notre artiste de s'adapter aux parties qu'il restaure le différencie foncièrement de ses deux prédécesseurs ; ceux-ci en effet gardent le même genre quel que soit l'emplacement de la cathédrale où ils interviennent, même s'ils respectent le thème iconographique et suivent les gestes et postures des statues représentés sur les plans médiévaux et dessins antérieurs à la crise iconoclaste de 1792. Cette approche de la restauration inscrit pleinement Grass et l'architecte Gustave Klotz dans leur temps, qui voit émerger la restauration des monuments médiévaux à la suite de la création d'une Commission pour la sauvegarde des monuments historiques, subséquemment à l'engouement des romantiques pour le Moyen Âge. Cependant, Grass a une approche différente de celle des sculpteurs qui travaillent avec Viollet-le-Duc, comme Geoffroi-Dechaume par exemple, car il ne cherche pas à produire un art gothique idéal, avec une unité de style, qui trouve sa source au début du XIII^{e} siècle. Par ailleurs, il a, d'après nous, une vision peut-être plus ruskinienne que violet-le-ducienne sur la place que revêt la statuaire sur une cathédrale gothique. C'est-à-dire qu'au lieu de considérer que la sculpture est subordonnée à l'architecture, la décoration artistique à la structure, il lui accorde probablement une place au moins aussi importante, car les imagiers animent le monument. En effet, Viollet-le-Duc met en avant l'architecture, et pense que la décoration (les statues et ornements) est guidée par la structure architecturale. Ruskin pour sa part estime davantage la sculpture qui apporte la vie au monument. Viollet-le-Duc, dit Nikolaus Pevsner,

admire l'auteur du projet, « pour l'agencement logique de la construction rationnelle »[2814]. Ruskin considère de son côté que c'est le sculpteur qui, « par amour pour son travail, les enrichit de beauté »[2815]. En somme, sa conviction est que l'architecture n'est pas une affaire de projet, mais une affaire de décoration, la première n'étant que le support du second. La sculpture, aussi bien que la peinture est, pour Ruskin, le « maître entier de l'architecture[2816] ». Il dit également que « ce que nous appelons architecture, c'est seulement l'association de ceux-ci [la sculpture et la peinture] dans les masses nobles ou le fait de les placer dans des endroits prévus. Toute architecture autre que celle-ci n'est que du bâtiment... et non plus l'exercice des hautes puissances de l'art[2817] ». Ruskin appréhende l'art gothique de façon intuitive, alors que Viollet-le-Duc le fait de manière rationnelle. Ruskin précise, au sujet du principe de « vie » à ses yeux caractéristique de la sculpture, que ce ne sont pas « les ogives, les toitures voûtées, les arcs-boutants, les sculptures grotesques qui constituent le style gothique ; mais la réunion de toutes ou de quelques-unes de ces choses – et d'un tas d'autres à la fois – si ensemble elles donnent l'impression de *vivre*[2818] ».

Il nous semble que les deux sont dans le vrai, selon la période du gothique qu'ils traitent. En effet, il nous apparaît qu'au début du gothique les sculptures sont subordonnées à l'architecture qu'elles décorent, et qu'à la fin du gothique c'est au contraire l'architecture qui sert de support à la sculpture. Si l'on considère en outre que Grass évite de tomber dans les tendances extrêmes, on peut penser que pour lui ni l'architecture et ni la sculpture ne doivent avoir l'ascendant sur l'autre, mais que les deux, qui peuvent avoir leur autonomie, doivent s'allier harmonieusement pour former un tout cohérent. Autrement dit, le tout est dans la partie et la partie est dans le tout. La cathédrale est formée par l'architecture et les images de manière consubstantielle (*hylémorphisme*), l'architecture en étant le corps (structure), alors que la sculpture est l'âme qui lui donne la vie (images)[2819].

[2814] PEVSNER Nikolaus, « Ruskin et Viollet-le-Duc : L'élément anglais et l'élément français dans l'appréciation de l'architecture gothique », Conférence en mémoire de Walter Neurath, in *À la recherche de Viollet-le-Duc*, Geert BEKAERT (dir.), éd. Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège, 1980, p. 184.
[2815] *Ibid*.
[2816] Cité dans *ibid*., p. 185.
[2817] *Ibid*, p. 185-186.
[2818] *Ibid*., p. 188.
[2819] Architecture = matière + forme géométrique (force de la matière) ; sculpture = matière + forme organique (force de vie).

Sous cet angle, il tiendrait une place de juste rapport entre les deux points de vue. Cela justifie probablement que Grass, pour ce qui est de la restauration de la cathédrale, apparaisse quasiment d'égal à égal avec l'architecte Klotz, au sens où ce dernier lui laisse visiblement une grande latitude dans ses choix stylistiques, lui accordant une entière confiance dans ses capacités artistiques.

Néanmoins, il nous semble évident que Grass et Klotz ne vont pas dans le sens de Ruskin en ce qui concerne la restauration des monuments historiques, sinon ils n'auraient pas restauré la cathédrale. En effet pour ce qui est de la logique de préservation du monument ancien, Ruskin écrit dans *Les Sept lampes de l'architecture* : « la plus grande gloire d'un bâtiment n'est pas dans sa pierre, ni dans son or, mais dans son âge[2820] ». Il estime que « La restauration […] signifie la plus totale destruction qu'un bâtiment puisse souffrir[2821] », alors que Viollet-le-Duc, à l'opposé, est convaincu que « Restaurer un bâtiment, ce n'est pas seulement le préserver, le réparer et le remodeler, c'est le réinstaller dans un état plus complet, qu'il n'a peut-être connu à aucun moment de son histoire ». C'est précisément contre cette dernière idée, et les pratiques qui en découlent, qu'Auguste Rodin s'insurge d'ailleurs dans *Cathédrales de France*. C'est cependant cette logique que Klotz et Grass ont suivi quelquefois. Nous le savons aujourd'hui, à partir de la seconde moitié du XXe siècle, ce sont les idées de Ruskin en matière de restauration des monuments historiques qui l'emportent, jusqu'aux pratiques actuelles d'ailleurs. Le mot d'ordre devient, à partir du début du XX^{e} siècle, « conserver et non restaurer »[2822], même si dans la pratique il convient sans doute de nuancer[2823]. Cette vision a finalement influencé la conférence d'Athènes (1931), et la Charte de Venise (1961).

Il nous semble, du reste, que Grass ne pouvait tomber dans l'une des deux positions extrêmes qui opposent Viollet-le-Duc et Ruskin pour la perception de la cathédrale gothique, devant trouver un compromis entre l'approche rationnelle et

[2820] *Ibid*., p. 189.
[2821] *Ibid*., p. 199.
[2822] Pour un aperçu des doctrines des Monuments historiques de ce temps-là, se référer à RECHT Roland, « Monuments historiques (doctrines) », in *1880-1930 dictionnaire culturel de Strasbourg,* RECHT Roland, RICHEZ Jean-Claude (dir.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, p. 349-350.
[2823] Pour la cathédrale de Strasbourg, nous donnerons l'exemple de la restauration de la statue de *Saint Arbogast* pour le XXIe siècle, et pour les années 1980, celui du tétramorphe du beffroi et des statues équestres. Toutefois, il s'agit de restauration de statues du XIXe siècle et non du Moyen Âge.

l'approche émotionnelle, conscient que pour ériger une cathédrale, le maître d'œuvre devait fusionner en lui les qualités antagonistes nécessaires qui se manifestent chez l'artiste (sculpteur) et le technicien (architecte), à l'image de sa statue d'*Erwin*.

⁂

D'un point de vue pratique, suivant les consignes de Gustave Klotz, Grass suit le programme iconographique de la cathédrale, ce qu'il était ou devait être, mais ne respecte pas scrupuleusement la plastique médiévale[2824]. Ainsi, à l'instar d'un Viollet-le-Duc et d'un Lassus, on retrouve chez Klotz et Grass, avec la sculpture, une modernisation de l'art médiéval. Du reste cette conception, qui répond à un courant de pensée très présent au milieu du XIX^e^ siècle, est très bien résumée en 1851 par l'abbé Auber, chanoine de Poitiers : « Sans doute le peintre de notre époque […] ne copiera pas servilement jusqu'aux défauts qui signalèrent l'enfance de l'art, et qu'on est trop accoutumé dans un certain monde à confondre avec l'art même. Nous pouvons profiter des progrès qu'a fait le dessin ; nos poses seront plus naturelles, nos draperies moins raides, les pieds et les mains de nos personnages répondront mieux aux exigences des nouvelles écoles ; mais nous ne sacrifierons pas à ces améliorations, l'esprit chrétien, l'esthétique du Moyen Âge, le souffle de l'inspiration presque divine en un mot, que portait avec elle toute œuvre de cette époque de spiritualisme et de foi catholique.[2825] » Ce principe nous semble condenser parfaitement l'intention, ou le principe qui a guidé le ciseau de notre artiste, comme le montrent de façon éloquente ses statues de la chapelle Saint-Laurent. Il s'inspire de l'époque des statues de la chapelle, mais en « améliore la plastique », en rendant néanmoins « l'esprit chrétien ». Nous pouvons estimer, *in fine*, que Grass est bien un sculpteur néo-gothique, mais dans

[2824] Jean-Baptiste Lassus semble s'être éloigné de l'esprit médiéval dans ses programmes de sculptures. Selon Jean-Michel Leniaud, « c'est peut-être dans ce domaine [la sculpture] qu'il se montra le plus éloigné de l'esprit médiéval aussi bien au plan iconographique qu'à celui-même de la plastique. », *cf.* LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) op. cit.*, p. 154. Il perçoit ainsi, quel que soit le sculpteur avec lequel travaille l'architecte, une certaine forme de visage en commun, une idéalisation donnée par des modèles d'Ingres, *cf. ibid.*, p. 157.

[2825] *Instructions de la Commission archéologique diocésaine établie à Poitiers adressées à Mgr l'évêque président, au clergé de son diocèse sur la restauration, l'entretien et la décoration de son église, (Bulletin monumental*, 1851, t. XVII, p. 1), cité dans LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) op. cit.,* p. 157.

le sens où il produit une nouvelle forme de gothique, inspirée des principes formels du gothique, amélioré par les connaissances de la statuaire moderne, c'est-à-dire, au-delà de la maîtrise des formes de la statuaire grecque, se permettant une petite touche de modernité manifestée par davantage de réalisme.

⁂

Nous avons montré que l'art de Jean-Étienne Malade et celui de Jean Vallastre ne font pas partie de la même *catégorie esthétique*. Pour autant, ces deux artistes font partie du même pôle en ce qui concerne le principe de restauration. À l'opposé se trouvent les restaurations de Ferdinand Riedel et d'Alfred Klem au début du XX^{e} siècle, qui produisent des pastiches du gothique. Le pôle auquel appartiennent Malade et Vallastre, qui s'attache à restaurer le sens iconographique, à poursuivre l'esprit des bâtisseurs de cathédrale suivant une forme de *survival* non pas du gothique mais de la construction de la cathédrale, cherche à matérialiser l'esprit. Nous pouvons qualifier cette période de *pneumatique*. Au contraire, le pôle auquel appartiennent Riedel et Klem, qui reproduisent avant tout les formes du gothique, est une forme de spiritualisation de la matière. Nous nommons donc cette période *hylique*. Grass, pour sa part, tient la voie médiane et réconcilie ces deux pôles. Il s'agit donc d'une période *psychique*. Pour être plus précis, il faut peut-être dire que la période où Riedel et Klem restaurent la cathédrale est de dominance *hylique*, marquant toutefois la transition entre la période *psychique* et la période *hylique*, car c'est la forme gothique et la matérialité qui prédominent. La période de Grass est, pour sa part, à dominance *psychique*, bien qu'elle marque probablement le passage entre la période *pneumatique* et la période *psychique* puisqu'il privilégie l'esprit et la forme. Après Riedel et Klem, on entre dans une période véritablement *hylique*, car seule la conservation de la matière prévaut[2826].

Suivant la même logique, l'art de Grass nous semble réconcilier le nominalisme et le mysticisme, à l'instar de la statuaire des parties basses du massif occidental de la cathédrale. Aussi, de même qu'il réconcilie les deux extrêmes stylistiques de Malade et Vallastre, les statues du massif occidental réconcilient celles des

[2826] Cela signifie que notre époque, au lieu de s'élever vers le *Nous*, l'*Intellectus*, le *pneuma*, est descendue vers le *soma*, le *corpus*, l'*hylique*, selon les différentes désignations grecques et latines.

portails nord et sud des croisillons du transept. Au nord, la statuaire tend vers des expressions plus naturelles avec un soin particulier apporté aux détails (la matière), alors qu'au sud elle est davantage idéalisée (vers l'esprit). Au nord, la chair est imprimée et marquée par l'âme qui informe également le corps et qui s'extériorise (individualisation) ; le tout est dans la partie. Au sud, l'âme est détachée de la chair, elle s'intériorise, les statues sont typées ; la partie est dans le tout. La statuaire de Grass, comme celle des trois portails du massif occidental, maintient un juste rapport entre ces différentes polarités (Individualisation – type, variété – unité, désordre – ordre, dionysiaque – apollinien, réel – idéal, ainsi que néo-gothique et néo-classique). Il en va de même de l'art de Grass par rapport à celui de Malade et celui Vallastre.

De ce point de vue, la restauration des statues de la cathédrale par Grass nous semble donc marquer l'union entre l'esprit et la matière. En effet, l'artiste combine les deux tendances qui s'opposent dans la restauration à la cathédrale, c'est-à-dire celle du début du XIX^{e} siècle et celle de la fin du même siècle et du début du XX^{e} siècle. Les restaurations de Grass font donc la médiation entre le *survival* des bâtisseurs de cathédrale et le *revival* du gothique ; autrement dit, entre ceux qui continuent à construire la cathédrale et ceux qui veulent lui redonner vie en imitant le gothique. Ainsi, il allie ingénieusement l'esprit des bâtisseurs en continuant à la construire et en imposant sa volonté artistique avec l'idée de créer un nouveau gothique qui trouve bien évidemment sa source dans les anciennes statues gothiques.

Dans sa façon de restaurer, il allie donc les principes de restaurations de Malade et Vallastre à celui de Riedel et Klem. Grass tient donc toujours la place médiane, unissant deux pôles, sans jamais basculer dans l'un des extrêmes.

Nous pouvons toutefois peut-être formuler cette différentiation de principe de restauration de façon un peu différente, en nous référent à un concept élaboré par Aloïs Riegl dans sa *Grammaires historique des arts plastiques*, mais dans un autre contexte que le nôtre et sur une période historique bien plus large. Ainsi, nous distinguons depuis le début des restaurations de la statuaire de la cathédrale de Strasbourg, après la Révolution française et jusqu'à nos jours, cinq périodes

distinctes marquées par différents principes de restauration qui suivent une voie continue tendant vers une vision de plus en plus matérialiste. Nous présentons également une sixième période avec deux directions possiblement à venir. Nous pouvons qualifier ces périodes ainsi :

1. *Transcender la statuaire gothique* : Travaux de Malade et Vallastre, de 1800 à 1835 (ou période *pneumatique*)
2. *Perfectionner la statuaire gothique* : Travaux de Grass puis de Stienne, de 1835 à 1895 environ (ou *période psychique* - voire transition entre la *pneumatique* et la *psychique*)
3. *Imiter, et rivaliser avec la statuaire gothique* : Travaux de Riedel et de Klem, de 1910 à 1934 (ou période *hylique*, voire transition entre la *psychique* et l'*hylique*)
4. *Copier ou recopier (renouveler) la statuaire gothique* : Plus de statuaire de la cathédrale ou de sculpteur en chef, uniquement des sculpteurs praticiens, de 1945 à 2000 (ou période purement *hylique*)
5. *Conserver (préserver) et copier la statuaire gothique* : Des sculpteurs praticiens ou sculpteurs restaurateurs et des conservateurs, de 2000 à nos jours. La direction des ateliers est définitivement donnée à des administrateurs et managers, à la place de l'architecte en chef (ou période de sclérose)
6. *Conserver (rivaliser) et remplacer la statuaire gothique par de nouvelles statues (duplicata) à l'aide des nouvelles technologies, mécaniser et dévitaliser…* : méthodes à venir, qui commencent à poindre à l'horizon. Ce travail pourra être fait par des mécaniciens et des ingénieurs en informatique, programmateurs… impression 3D, robotisation (machine automatique)…
   Cela signifie la disparition du savoir et du savoir-faire donc la « prolétarisation[2827] ». On n'a plus besoin de tailleurs de pierre ni de sculpteurs.

   Une alternative plus positive consiste, notamment grâce au classement des pratiques coutumières au Patrimoine Culturel et Immatériel de l'Unesco, à garantir la préservation et la transmission des savoirs et des savoir-faire. Cette

[2827] *Cf. infra*, note 2842.

voie peut permettre de produire de nouvelles connaissances, si elle est bien appliquée, ou peut au contraire se figer, se muséifier à l'instar de la cathédrale. Il s'agit de deux visions qui s'opposent.

Enfin, nous pouvons encore distinguer les différentes périodes de restauration de la cathédrale de façon peut-être plus simple :

1. Restaurer l'essence (de la cathédrale) – 1800-1835
2. Restaurer l'idée (de la cathédrale et du gothique) – 1835-1890
3. Restaurer l'apparence (du gothique) – 1890-1935
4. Conserver l'apparence – 1950-2022

⁂

D'un autre côté, il est probablement intéressant de considérer l'évolution des principes de restauration des monuments historiques en ayant égard à l'univers physique par analogie avec l'univers biologique - c'est-à-dire en prenant en considération le principe d'auto-organisation (système d'auto-éco-organisation) du vivant (machine vivante), qui est différent de celui des machines artificielles (artefacts). Comme l'écrit E. Morin, « dans un organisme, les molécules, comme les cellules, meurent et se renouvellent, à ce point qu'un organisme reste identique à lui-même bien que tous ses constituants se soient renouvelés. Il y a donc à l'opposé de la machine artificielle, grande fiabilité de l'ensemble et faible fiabilité des constituants. »[2828]. Il s'agit là d'une organisation complexe. De même que le corps, envisageons le monument comme un organisme complexe, qui doit être restauré en permanence pour subsister.

En effet, cette façon de voir peut être appliquée à un monument historique, à une cathédrale gothique par exemple, ou encore aux statues gothiques ou du XIX^{e} siècle, qui participent de sa composition. Les cathédrales, en effet, comme le fait très justement remarquer Antoine Hatzenberger, dans l'*Esthétique de la cathédrale gothique,* sont remplacées « pierre par pierre, bénéficiant d'une sorte de création continuée »[2829]. En effet, au fil du temps, les cathédrales ont d'abord

[2828] *Cf.* MORIN Edgard, *Introduction à la pensée complexe, op. cit*., p. 44.
[2829] HATZENBERGER Antoine, *L'Esthétique de la cathédrale gothique,* éd. L'Harmattan, 1999, p.

subi de nouveaux ajouts dans le style des différentes époques, puis des « restaurations » de leurs parties (statues, sculptures, éléments en pierre de taille etc.), pour aboutir à des restaurations en copie conforme des statues et sculptures, et des éléments en pierre de taille reproduits à l'identique. Aussi pouvons-nous, avec Hatzenberger, nous poser la question de savoir si une cathédrale dont les parties sont renouvelées, reste la même dans sa forme globale, alors même que sa matière est totalement renouvelée[2830] ? Autrement dit, « le renouvellement de leurs parties met-il en question l'unité de leur tout ? Une cathédrale reste-t-elle la même dans sa forme, *eadem numero*, comme aurait dit Descartes, malgré le changement de matière ? La cathédrale est comparable au vaisseau de Thésée, dont les sophistes d'Athènes se demandaient s'il reste le même lorsque toutes les planches qui le composent ont été remplacée.[2831] » Il se joue ici, dans le rapport de la structure et de son sens, « la possibilité d'un rapport entre le fini et l'infini »[2832], rapport éminemment éclectique au sens cousinien du terme. Enfin, Hatzenberger estime également que « la cathédrale gothique est la solution équilibrée et élégante à l'opposition des contraires[2833]. »

En conséquence, dès lors que les cathédrales sont conservées au lieu d'être restaurées, ne faut-il pas considérer qu'elles sont mortes ?

Cela nous fait également songer aux propos de David d'Angers sur les moulages en plâtre d'après nature et sur certains portraits en buste rendus avec les « petits plis de la peau », qu'il compare à des hommes empaillés. Pour David, ce sont des textures sans substance comme l'animal empaillé dont on conserve uniquement la peau, les poils et les textures[2834]. Il estime, comme le rapporte Georges Didi-Hubermann, que « l'enveloppe trop réelle, l'enveloppe plissée, "empreintée" par le temps, tue l'intérieur de l'âme »[2835]. Ainsi, avec la pratique de la conservation ne pouvons-nous pas considérer la cathédrale comme un animal empaillé, comme vidée de sa substance, de sa vie, la vie n'étant que renouvellement[2836] ?

89.
[2830] *Ibid*.
[2831] *Ibid.,* p. 90.
[2832] *Ibid.*
[2833] *Ibid.,* p. 79.
[2834] DIDI-HUBERMANN Georges, *La ressemblance par contact, op. cit*., p. 133-135.
[2835] *Ibid*., p. 135.
[2836] La matière inerte et informe d'une cathédrale est formée et animée par l'esprit de l'homme, au même titre que le corps est formé et animé par l'âme. C'est la forme qui prévaut, plus que la matière qui est un simple médium, et qui retournera à la matière. Si la forme n'est pas préservée avec le changement de matière, elle disparaîtra également. La forme est l'image de l'esprit

Cette façon de voir la cathédrale dans son ensemble peut également s'appliquer à une statue gothique, ou à une statue de Grass. L'exemple de la restauration de sa statue d'*Erwin*, que nous avons évoqué dans un article[2837], est à ce titre tout à fait représentatif. La statue originale, abîmée et ne pouvant que continuer à se dégrader *in situ*, aurait pu rejoindre un musée pour être préservée[2838], même si elle est alors décontextualisée, et être remplacée par une copie conforme. Dans ce cas, la copie sculptée par la main de l'homme, par un sculpteur-restaurateur, à l'aide d'une mise au point, reproduirait fidèlement la forme, sans la dénaturer si le praticien est bien formé et expérimenté, mais la matière serait totalement renouvelée, même s'il s'agissait du même type de grès. Pour Aristote, la forme est la cause première ou le principe d'unité d'un être[2839], donc également d'une statue. Elle informe la matière, ou encore, pourrait-on dire, la forme procède de l'idée qui informe la matière (esprit, Intelligible chez Platon), elle est la cristallisation de l'idée dans la matière, cette dernière n'étant que le *médium* qui permet de concrétiser l'idée.

Subséquemment, sous cet angle, pour ce qui est de la statue d'*Erwin* la forme provient de l'esprit de Grass, qui s'est incarné dans la terre. L'artiste produit l'acte créateur, ensuite cette forme est moulée en plâtre pour être recopiée par un procédé mécanique, à l'aide d'une technique hautement éprouvée, par un praticien formé par le maître. Par la suite, ce dernier y apporte des ajustements et améliorations, afin de s'assurer du résultat final souhaité et d'y incorporer l'empreinte de la vie, inhérente à ses qualités d'artiste créateur et à son sentiment individuel.

En réalisant aujourd'hui une copie par mise au point de la statue originale, la forme imaginée par le créateur serait donc respectée, ainsi que le procédé de

---

cristallisé dans la matière. L'esprit est présent dans les parties et dans le tout. Si on modifie les parties, le tout n'est-il pas également modifié ? Il faut toutefois se détacher des particularités et des accidents, pour garder ce qu'il y a d'universel. Notre regard s'intéresse peut-être trop aux choses matérielles, c'est la raison pour laquelle nous n'arrivons plus à saisir et préserver l'essentiel.

[2837] *Cf.* COUSQUER Vincent, « Les artisans de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, recherches et pratiques : l'exemple de la sculpture et l'évolution de ses principes de restauration », *op. cit*., p. 61-64.

[2838] À condition qu'un musée à Strasbourg consacre une partie de ses collections à la sculpture de cette époque.

[2839] *Cf.* ARISTOTE, *De l'âme.*

reproduction, ou de copie, qui est le même que celui employé par le praticien de Grass.

Cependant, une copie réalisée par une machine automatique, bien qu'elle reproduise la forme avec exactitude, dénaturerait l'œuvre originale et le monument dans sa globalité. Elle participerait à la mort irréversible de la statue et de la cathédrale. Autrement dit, la cause formelle serait respectée, ainsi que la cause matérielle (à condition de reprendre le même type de grès), mais pas la cause efficiente[2840] et ni la cause finale. La cause efficiente étant produite par la main de l'artiste (savoir-faire et connaissance pratique et théorique de son art), sans elle la statue perdrait son *aura,* pour reprendre le concept de Benjamin Walter[2841]. À cela, s'ajoute le fait que cet être humain (vivant) peut et doit s'employer à percevoir la raison d'être de la statue qu'il refait, sa cause finale, avec une pleine conscience de son acte, suivant une capacité que ne peut avoir une machine. En d'autres termes, le « copiste » doit idéalement connaître l'histoire de la statue et les motivations de l'artiste qui justifient la forme telle qu'elle est (le contexte, la vision du monde, l'intention et la finalité). Lorsqu'il réalise la copie, ou plutôt, dans ce contexte, la reproduction, il doit comprendre la forme en devenir, les forces de germination, et leur déploiement possible (en puissance). Il s'agit du reste d'intégrer la forme dans son milieu en la contextualisant et en comprenant son évolution dans le temps, son style relativement aux styles précédents et aux suivants, basé sur une loi organique. Il ne faut pas pour autant négliger la compréhension de la tendance dominante du moment, en se référent à un principe cyclique, ou plutôt à une oscillation entre des tendances contraires qui dominent tour à tour, oscillation marquée toujours par une période médiane qui retient les tensions avant l'explosion dans le sens contraire, suivant un circuit en spirale. Nous l'avons vu, cette oscillation entre des orientations opposées se présente à chaque âge, inscrit dans chacun des grands styles artistiques ; et même si l'une des tendances prend l'ascendant sur l'autre, les deux tendances demeurent et s'équilibrent, s'opposant mais ne laissant jamais l'une ou l'autre régner en seul

[2840] La cause efficiente signifie que la statue doit être produite par un être vivant (animé), qui cherche à façonner sa statue avec le même mouvement de corps et d'esprit (de pensée), allant du tout aux parties et des parties au tout dans un mouvement perpétuel et continu, avec « l'intelligence de ses mains ».

[2841] *Cf.* BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction inédite de l'allemand par Frédéric Joly, Petite biblio Payot classique, Barcelone, 2017 (original 1939).

maître. Elles s'affrontent en effet continuellement dans les individus, dans les sociétés, dans le monde et dans l'univers. Sans l'une l'autre n'existerait pas, il convient cependant de trouver une juste mesure, sinon l'équilibre est rompu et des dommages sont produits.

⁂

Le début du XIX^e^ siècle marque un grand tournant scientifique, malgré le refus par les romantiques de la domination de la raison sur le sentiment, domination amorcée au siècle des Lumières sous l'influence de la méthode cartésienne et de la révolution newtonienne. Nous sommes ainsi entrés dans l'anthropocène, c'est-à-dire une époque où l'activité humaine a une incidence majeure sur l'écosystème terrestre, et pour reprendre le concept du philosophe Bernard Stiegler, pour souligner l'importance de l'entropie (force autodestructrice), dans l'endrocène[2842]. L'industrialisme se développe considérablement à partir d'une vision positive, c'est-à-dire du progrès technique au service de l'homme, destiné à rendre la vie meilleure. Pourtant, comme l'analyse avec pertinence Stiegler, reprenant une notion socratique, cette technique, particulièrement les technologies numériques, est un *pharmakon* ; et le remède se transforme en poison pour l'humanité et le monde en général, procédant à une forme de prolétarisation[2843] des individus et à une destruction du vivant et par conséquent de la planète. Cette entropie a des effets dévastateurs, d'où l'utilité de procéder à une néguentropie (organisation, diversification, diversité, enrichissement). Car la disruption de la technique, avec les nouvelles technologies qui y sont liées, a des conséquences indéniablement nuisibles sur tout l'écosystème planétaire. L'équilibre entre les tendances contraires n'est pas respecté. En d'autres termes, si l'on se réfère au Moyen Âge avec la querelle des universaux, le nominalisme a pris le pas sur le réalisme

[2842] *Cf.* MONTÉVIL Maël, « Sciences et entropocène. Autour de *Qu'appelle-t-on panser* de Bernard Stiegler », *EcoRev* – Revue critique d'écologie politique, n° 50, p. 109-125 : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200927/document

[2843] Elle signifie une perte de nos savoirs, savoir-faire et savoir-vivre, c'est-à-dire « une dépossession de nos propres facultés ». Stiegler différencie ainsi l'emploi du travail, affirmant que l'emploi revient à dominer et à déposséder le travailleur de ses facultés et de son intelligence, à l'appauvrir et à le décerveler, empêchant son individuation, *cf.* STIEGLER Bernard, *L'emploi est mort, vive le travail !*, entretien avec KYROU Ariel, éd. Mille et une nuits, Paris, 2015, p. 11-12, 20. Pour aller plus loin, voir par exemple STIEGLER Bernard, *La société automatique 1*, éd. Fayard, Paris, 2015.

(essentialisme), ou pour reprendre les orientations qui s'opposent au XIXe siècle, le positivisme d'un Auguste Comte sur le spiritualisme. Ainsi, le matérialisme et la vision mécaniste du monde gouvernent. Nous vivons subséquemment une époque qui ne laisse plus beaucoup de place à l'imaginaire, aux mythes et aux croyances, au sentiment et à l'intuition, à l'émerveillement et comme le relevait Max Weber, à l'enchantement qu'il convient sans doute de rétablir pour retrouver un juste équilibre. Comme l'affirment Edgar Morin, Bernard Stiegler, Gilberte Durand, Michel Maffesoli et Fabrice Flipo, il faut lutter contre le désenchantement provoqué par les sciences classiques (sciences modernes)[2844] et réenchanter les sociétés humaines ! Le mythe d'Icare nous met justement en garde contre un progrès technique outrancier[2845], la maîtrise technique de Dédale a conduit à la chute d'Icare dans les abîmes, car il n'a pas su suivre la voie médiane ! Au XIX[e] siècle, avec la bataille d'*Hernani* et le romantisme, l'esprit dionysiaque fait à nouveau son entrée dans l'esprit apollinien qui domine alors. Autrement dit, la force prométhéenne, ou, pour reprendre une terminologie steinerienne et anthroposophique, la présence de forces luciférienne, équilibre la tendance trop prononcée des forces ahrimaniennes[2846] qui gouvernent actuellement notre époque.

Comme l'écrit Emmanuel M. Banywesize, dans *Edgar Morin et le réenchantement des sociétés humaines*, « Cette science qui, on ne le dira jamais assez, a pris corps aux temps modernes, a été portée par les principes de la logique

[2844] À ce titre, nous devons regretter que le rayon vert de la cathédrale de Strasbourg, qui illuminait le Christ en croix de la chaire d'Hans Hammer (1485) aux équinoxes, depuis un pied de Judas (l'un des fils de Jacob, ancêtre du Christ) soit empêché depuis 2022. Bien que nous sachions que ce phénomène n'est pas ancien, il participait au besoin d'émerveillement des visiteurs, au besoin d'enchantement du monde. Il est encore plus déplorable que ce phénomène ait été annulé en période de crise sanitaire, laquelle contribue également à désenchanter le monde, provoquant des réactions extrêmes entre ceux qui sont aveuglément pro-sciences et d'autres tombés dans les théories du complot les plus extravagantes, piégés par les algorithmes du web et un certain biais cognitif - la tension aveuglante entre les deux clans empêchant de démêler le vrai du faux, le possible de l'improbable.

[2845] *Cf.* BIGÉ Luc, *Icare, la passion du soleil, op. cit*.

[2846] Voir par exemple STEINER Rudolf, *Lucifer et Ahriman : leur influence dans l'âme et la vie*, éd. Anthroposophiques Romandes, Genève, 1999, *cf. supra*, p. 790, note 2772. Steiner oppose à Lucifer l'esprit démonique Ahriman (nom moyen-persan). Dans le mazdéisme et le zoroastrisme, Ahriman est responsable de la création matériel et s'oppose au Dieu suprême Ahura Mazdâ (ou Ohrmazd). Dans l'anthroposophie de Rudolf Steiner, c'est la figure du Rédempteur (le Christ), qui permet de passer de la dualité à la Trinité. Cette figure est garante, elle permet de maintenir l'équilibre entre les deux forces adverses, l'une qui tend vers le mysticisme, l'infini, et l'autre vers le matérialisme, le fini, *cf.* VON HALLE Judith, *« Sculpter dans le bois l'essence du Christ… », op. cit.*, p. 1-97.

classique, ceux d'objectivité et de raison suffisante, et par la méthode réductionniste cartésienne, participant au paradigme de simplicité amarré à la métaphysique parménidienne d'ordre. Ses paris consistaient à élucider, à conquérir, à transformer et à maîtriser le monde.[2847] » D'où la nécessité d'affronter les sciences classiques en proposant un nouveau paradigme basé sur une science du complexe.

Les raisons de l'oubli de Grass

En 1989, Monique Fuchs intitulait son article sur Grass : « Un Phidias alsacien oublié… ». Elle relevait déjà que l'artiste avait sombré dans l'oubli, comme beaucoup de statuaires du XIX^e^ siècle d'ailleurs[2848]. Les raisons de cette amnésie, en dépit de la réputation du statuaire de son vivant et de son abondante production artistique, sont multiples. De nombreux statuaires de sa génération ont subi le même sort, car peu d'entre eux disposent d'un musée dédié à leurs œuvres ; il y a toutefois quelques exceptions avec des villes qui rendent hommage à leurs statuaires, comme Angers (David d'Angers) et Dijon (François Rude) par exemple. Quelques statuaires que nous pouvons considérer comme de la même trempe que Grass ont néanmoins des œuvres exposées dans des musées consacrant un espace aux artistes du XIX^e^ siècle. Ce n'est malheureusement pas le cas de notre artiste alsacien, qui n'a d'ailleurs jamais même eu l'honneur d'une exposition rétrospective, malgré la masse considérable de sculptures produites, conservées dans différentes institutions.

L'oubli de Grass s'explique aussi par le fait qu'il a consacré beaucoup de temps de sa carrière artistique à faire des statues pour la cathédrale de Strasbourg ; parce que ses statues de la cathédrale qui ne sont « que » des réalisations du XIX^e^ siècle sont estimées faire pâle figure à côté des chefs-d'œuvre du gothique ; et plus généralement, parce que l'art statuaire du XIX^e^ siècle, notamment néo-classique, a été déprécié jusque dans les années 1980 au moins par les spécialistes et les amateurs. Pour toutes ces raisons, ses œuvres sont reléguées dans les réserves des musées en attendant d'être mises en lumière. C'est pourquoi, depuis les années

[2847] BANYWESIZE Emmanuel M., « Edgar Morin et le réenchantement des sociétés humaines », in Sociétés, 2007/4 (n° 98), p. 23.
[2848] Nous devons toutefois relever que Strasbourg et Wolxheim ont une rue qui porte son nom. (*Cf.* Annexes, 7.).

1930, personne ne s'était intéressé à lui et à son œuvre, avant que Monique Fuchs ne lui consacre un article et que Laurent Gilbert n'écrive son Mémoire de maîtrise. Cela aurait pu permettre de le faire sortir de l'ombre, mais force est de constater qu'il n'en est encore rien.

Nous devons néanmoins saluer une tentative de valorisation des œuvres de Grass par le Musée de la Chartreuse de Molsheim, qui dédie une petite salle à quelques-unes de ses créations, mais celle-ci n'est malheureusement toujours pas ouverte au public. Le Musée Historique de Strasbourg est également le seul à exposer quelques œuvres de Grass, une maquette de la statue du préfet *de Lezay-Marnésia* et de deux maquettes de la statue de *Kléber*.

À part cela, nous relevons qu'aucun autre musée ne présente ses œuvres. Il faut remarquer, en outre, que le Musée des Beaux-Arts de Strasbourg n'accorde pas beaucoup de place à la sculpture, et que les musées de la Ville de Strasbourg, de manière générale, laissent dormir dans leurs réserves tout un pan de l'art sculptural du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle (Ohmacht, Grass, Friedrich, Kirstein, Stienne, Marzolff, Dock, Ringel d'Illsach, Carabin[2849], Wadéré, Schultz, Pauli, Hetzel, Klein…). La Ville de Strasbourg ne pourrait-elle suivre l'exemple de celle de Colmar, où un musée est entièrement consacré à un sculpteur du pays, Auguste Bartholdi ? Il y aurait, selon nous, suffisamment d'œuvres de notre statuaire strasbourgeois pour pouvoir l'honorer d'un musée dédié, et par là-même honorer la Ville de Strasbourg. À défaut, il nous paraît évident qu'il faudrait lui consacrer dans un premier temps une exposition spécifique au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Cela permettrait, en plus de valoriser le fonds des collections des musées et de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, de faire reconnaître cet artiste comme de contribuer à la connaissance de l'art statuaire en Alsace, en exposant éventuellement aussi Ohmacht, Friedrich et Kirstein, et, plus largement, de mettre en avant l'art statuaire du XIX^{e} siècle trop longtemps négligé, dont notre artiste est un heureux représentant. Enfin, une telle exposition aurait également l'avantage de présenter toute une galerie de portraits d'une qualité irréprochable de personnalités qui ont marqué l'histoire du XIX^{e} siècle en Alsace.

[2849] Le MAMCS enrichi par une donation en 2020 expose toutefois plusieurs œuvres de François-Rupert Carabin. Le Musée d'Orsay lui a consacré une exposition en 1993.

Pour poursuivre dans ce sens, nous souhaiterions que, grâce à cette étude, les restaurations du XIX^{e} siècle de la statuaire de la cathédrale de Strasbourg soient respectées par les restaurateurs des Monuments historiques au même titre que la statuaire médiévale. Nous espérons également qu'il sera possible de valoriser le corpus de Grass ; en effet l'exposition temporaire que nous venons de suggérer pourrait permettre de lui redonner une place dans les musées, ainsi que dans les livres d'histoire de la sculpture du XIX^{e} siècle.

Par ailleurs, nous espérons que les travaux de restauration à venir prendront en compte notre regard sur l'évolution des principes de restauration, notamment sous le prisme des travaux de Grass pour la cathédrale, et qu'on restera prudent quant à l'usage des nouvelles technologies dans la restauration des monuments historiques, par rapport à leur impact négatif sur l'art, sur les savoir-faire, sur l'humain, sur l'environnement etc. En d'autres termes, qu'il y aura une prise de conscience de l'enjeu et des dérives possibles de l'usage de ces technologies.

Les limites des recherches dans ce travail

En abandonnant les recherches initialement prévues sur les travaux de Malade et de Vallastre, nous avons pu concentrer notre champ de vision sur la seule période qui couvre l'activité de Grass, et étudier davantage ses réalisations en dehors des restaurations de la cathédrale. Malgré ce revirement de situation plutôt heureux, nous regrettons de n'avoir pu traiter les travaux de Malade, Vallastre et Stienne suivant notre première intention. Concernant nos investigations sur les deux premiers statuaires, nous pensons que le résultat de nos études pourra faire l'objet d'articles spécifiques. Nous espérons également qu'à l'avenir des recherches historiques sérieuses seront entreprises sur les restaurations de Riedel et de Klem, afin d'avoir la vision la plus complète possible sur les travaux des restaurations de la statuaire de la cathédrale, de l'après-Révolution française jusqu'à l'orée de la seconde guerre mondiale. Il serait ainsi possible de prendre en compte ce pan de l'histoire négligé jusqu'à présent et de cerner mieux l'évolution des principes de restauration de la cathédrale, éventuellement suivant le paradigme que nous proposons.

Comme nous n'avons pu introduire des fiches sur la vie et les travaux des sculpteurs strasbourgeois qui ont œuvré à la même époque que Grass même si

nous les avons évoqués à diverses reprises dans notre étude (Friedrich, Kirstein, Alric, Vallastre-Sichler), ni de ceux qui ont travaillé avec et après lui à la cathédrale (Stienne, Werling, Dock, Riedel et Klem), nous projetons de poursuivre nos investigations sur ces différents artistes et espérons aussi qu'ils feront l'objet d'études sérieuses dans les années à venir.

Perspectives et approfondissements

Après l'analyse de l'évolution des principes de restauration entre la période où ont œuvré Malade et Vallastre et celle de Grass, puis celle de ses successeurs, pour continuer plus loin, il paraît nécessaire de se pencher sur leur évolution présente et à venir, avec l'avancée des nouvelles technologies qui séduisent de plus en plus les acteurs de la restauration des monuments historiques, ainsi que les centres de formation, parmi lesquels figurent les compagnons du devoir. Nous savons qu'au XIX^{e} siècle déjà, des craintes étaient émises concernant l'apport des nouvelles techniques dans les arts et dans les restaurations de monuments historiques. La question s'est notamment posée au sujet de l'usage de la mise au point pour la copie conforme. Ainsi John Ruskin et William Morris[2850], qui devaient être contre les copies conformes en raison de l'usage mécanique de la mise au point, s'insurgeraient certainement davantage encore contre les pratiques émergentes dans la restauration des Monuments Historiques, c'est-à-dire l'usage des machines, et de la numérisation 3D. En effet, Ruskin, dans *Les Sept lampes de l'architecture* (1849), énumère les différentes lampes qui s'opposent à la Vérité : parmi elles, la substitution de la copie ou de l'ouvrage mécaniques à l'œuvre de la main. Il estime que l'ouvrage dû à la machine pèche à la fois par sa laideur et par sa malhonnêteté. Dans les premières pages des *Pierres de Venise* (1853), Ruskin évoque la dignité de la main lorsqu'elle échappe à la mécanisation et la véritable « division de l'homme » à laquelle correspond la division du travail[2851]. Nous avons vu que Félix Ravaisson, prenant pour exemples Léonard de Vinci et Michel-Ange, critique également le recours aux moyens mécaniques dans l'art du dessin[2852].

[2850] MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, traduit de l'anglais et préfacé par Gillyboeuf Thierry, éd. Payot & Rivage, Paris, 2011, p. 37, 72-75.
[2851] Cité dans RECHT Roland, *Revoir le Moyen Âge. La pensée gothique et son héritage*, éd. Picard, Paris, 2016, p. 282.
[2852] *Cf.* RAVAISSON Félix, *Testament philosophique et fragments, op. cit.*, p. 92-95.

Dans le même esprit, au XIX[e] siècle, de nombreux artistes, parmi lesquels Delacroix et David d'Angers, rejettent le portrait photographique. Pour ce dernier, « Le daguerréotype convient à une époque positive. De nos jours, certains hommes aiment à toucher du doigt ce qui les émeut. Ils analysent. Le procédé mécanique du daguerréotype devra les satisfaire, car il donne la note juste de la nature, mais il ne saurait rendre le souffle intérieur qui vient de l'âme[2853] ». Cette méthode, selon David d'Angers, implique justement tout ce que l'art ne doit pas représenter, c'est-à-dire l'accumulation des détails de l'enveloppe charnelle, avec toutes ses imperfections : « l'habit en guise d'homme ; des rides, une verrue, un bourgeon, de visage point ! »[2854]. David, au contraire s'attache à rendre un « portrait intérieur »[2855].

Eugène Delacroix, qui met en avant la vieille querelle de la lettre et l'esprit, s'exprime pour sa part de la manière suivante : « Il ne faut pourtant pas perdre de vu que le daguerréotype ne doit pas être considéré que comme un traducteur chargé de nous initier plus avant dans les secrets de la nature ; car malgré son étonnante réalité dans certaines parties, il n'est encore qu'un reflet, qu'une copie, fausse en quelque sorte à force d'être exacte. Les monstruosités qu'il présente sont choquantes à juste titre, bien qu'elles soient littéralement celles de la nature elle-même ; mais ces imperfections que la machine reproduit avec fidélité, ne choquent point nos yeux quand nous regardons le modèle sans cet intermédiaire ; l'œil corrige, à notre insu, les malencontreuses inexactitudes de la perspective rigoureuse ; il fait déjà la besogne d'un artiste intelligent : *dans la peinture, c'est l'esprit qui parle à l'esprit, et non la science qui parle à la science.* » Il réprouve « Ces artistes qui, au lieu de prendre le daguerréotype comme un conseil, comme une espèce de dictionnaire, en font le tableau même. […] Leur ouvrage n'est donc que la copie nécessairement froide de cette copie imparfaite à d'autres égards. L'artiste, en un mot, devient une machine attelé à une machine »[2856].

Ces deux exemples nous montrent qu'au XIXe siècle certains artistes étaient déjà très méfiants à l'égard de l'émergence des nouvelles technologies et de leur

[2853] JOUIN Henry, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, Plon, 1878, t. II, p. 128, cité dans BARIDON Laurent & GUEDRON Martial, *Corps et arts, …, op. cit.*, p. 157.
[2854] PAVIE Victor, *Goethe et David d'Angers, souvenir d'un voyage à Weimar, op. cit*., p. 34-35, cité dans BARIDON Laurent & GUEDRON Martial, *Corps et arts, …, op. cit.*, p. 157.
[2855] *Ibid*.
[2856] DELACROIX Eugène, « de l'enseignement du dessin », dans *Propos Esthétiques*, éd. Rumeurs des Âges, La Rochelle, 1995, p. 125-126.

impact sur l'essence de l'art. Pourtant ces technologies sont devenues des évidences aujourd'hui. Cela ne nous empêche pas d'être inquiet face à la continuité de cette évolution qui permet à présent à des machines, à des robots, de façonner des copies de statues entières, sans la moindre intervention de la main de l'homme.

Pour aller plus loin : quelques considérations sur les principes de restauration présents et à venir

Nous sommes aujourd'hui face à une situation complexe, et qui se complexifie à mesure que progresse la technologie, comme la robotique et les imprimantes 3D. Si l'on considère la chose du point de vue de l'élan vital au sens bergsonien, il semble évident que les procédés numériques, et même la mise aux points, ne peuvent répondre à l'essence des formes sculpturales, ni à l'art de manière générale. Une sculpture n'est pas une juxtaposition de points, mais la concrétion d'un ensemble de mouvements continus, conférant un tout harmonieux à une forme déterminée dans un matériau inerte (mouvement vital, mouvement dans l'intuition). Or les procédés mécaniques décomposent artificiellement le mouvement en points successifs (mouvement dans la science) qui sont reliés entre eux[2857]. En procédant ainsi, le « sculpteur » ou, pire encore, la machine, ne font pas de la sculpture, abandonnant totalement la cause efficiente. Cela sonne d'autant plus faux, si l'on considère que le sculpteur doit, en sculptant, imprimer (informer) le mouvement, principe de vie, dans une matière inerte. C'est également l'esprit qu'il veut signifier. La sculpture originale est façonnée par un homme, un être vivant en mouvement, qui mène une sorte de danse avec son œuvre (sans la décomposer, allant continuellement des parties au tout et du tout aux parties). C'est par sa mobilité physique et par la mobilité de sa pensée que le sculpteur crée des mouvements qui s'inscrivent (se cristallisent), immobiles mais continus, dans la matière, lui donnant une forme déterminée ! Le mouvement dynamique de cette forme, en effet, ne s'arrête pas là où la matière finit, il continue au-delà de la limite imposée par celle-ci.

[2857] *Cf.* BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant.* Essais et conférences, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1ère édition 1938, Paris, 1999, p. 203.

Contrairement à la taille de pierre qui est géométrie, et donc cherche l'identité, la sculpture qui est du domaine du vital, cherche la ressemblance[2858]. La géométrie doit permettre de connaître le monde de la matière, mesurable et calculable, alors que l'art, dont la sculpture, doit permettre de connaître le vivant et le monde de l'esprit[2859]. Or pour que la ressemblance soit la plus juste possible, ce n'est pas uniquement l'enveloppe extérieure d'une statue qui doit être copiée, c'est toute la démarche, la mise en œuvre, la méthode, le processus de création de l'artiste. Ce sont, *in fine*, les quatre causes aristotéliciennes qu'il faudrait idéalement pouvoir appliquer. C'est pourquoi il est beaucoup plus difficile de refaire une statue qu'un élément en pierre de taille selon un principe de restauration techniciste, en produisant toujours les mêmes gestes avec les mêmes outils[2860]. Ce sont la rondeur et le mouvement qui caractérisent la sculpture (courbes ou « formes serpentines » selon Léonard de Vinci et Félix Ravaisson), qui reproduisent la nature organique, alors que la taille de pierre, qui est géométrie, est caractérisée par la symétrie et la proportionnalité, les angles et les arrêtes, principes essentiels de la matière inerte, de la nature inorganique[2861].

Malgré tout, la tendance qui prévaut actuellement est celle qui s'oppose à ces idées et qui favorise l'avancée des technologies numériques dans la sculpture, répondant à une vision mécaniste du monde, vision empiriste, positiviste, sensualiste et pragmatique qui découle de la prédominance du nominalisme sur le réalisme, en référence encore une fois à la fameuse Querelle des universaux.

[2858] *Cf. ibid.,* p. 60.

[2859] Il nous apparaît, sous cet angle, que le romantisme s'orienterait davantage vers une vision vitaliste du monde. Carl Gustave Carus écrit, dans l'appendice d'une lettre III intitulée *Représentation de l'idée de beauté dans le paysage naturel (Von Darstellung der Idée der Schoenheit in Landschaftlicher Natur*) : « La beauté n'est rien d'autre que ce qui provoque la sensation de l'essence divine dans la nature ». Le beau est « le triple accord de Dieu, de la nature et de l'homme ». Pierre Watt explique donc que « peindre n'est donc ni inventer ni copier. La véritable imitation est révélation, c'est-à-dire expression de l'essence de la divinité au sein de la nature, expression procédant d'une impression au sens le moins impressionniste du terme, c'est-à-dire au sens de ce qui s'imprime en vous, vous marque, laisse son empreinte », *cf.* WAT Pierre, *Naissance de l'art romantique, op. cit.*, p. 265, note 77.

[2860] Cela n'est pas suffisant. En effet, les éléments de taille de pierre sont produits selon des tracés régulateurs géométriques, qui peuvent être reproduits à l'infini. La taille de pierre est une concrétion directe de la géométrie, et les tracés géométriques peuvent être reproduits à l'identique. Il y a donc « identité » dans la taille de pierre, comme dans la géométrie (Bergson). Dans la sculpture, ce n'est pas le principe mathématique et calculable de la nature, sa structure, qui est représenté, mais le principe vital qui l'anime (« ressemblance »).

[2861] Sur ce sujet, on pourra se référer au développement très intéressant qui est donné dans RIEGL Aloïs, *Grammaire historique..., op. cit.*, p. 63-78.

Nous constatons donc, avec le changement de vision du monde, qu'actuellement dans la restauration on privilégie l'objet, autrement dit le connaissable, le mesurable, le déterminable, l'isolable, le manipulable, par rapport au sujet. Cela permet d'accéder à une vérité objective qui est tout pour la science[2862].

Et d'ailleurs, l'époque de Grass est celle qui annonce le changement de paradigme qui devient effectif à la cathédrale de Strasbourg à l'époque allemande, donc à l'extrême fin du XIX^{e} siècle.

Historiquement, l'usage mécanique de la mise aux points pour la copie est déjà annonciatrice des procédés de numérisation (forme de pixélisation manuelle). Quant à la mise aux points elle-même, bien qu'elle soit une invention du sculpteur Nicolas Gatteaux au début du XIX^{e} siècle, on en perçoit déjà les prémices au XV^{e} siècle, d'abord avec Léon Battista Alberti, puis avec Léonard de Vinci[2863]. Ce qui signifie que l'émergence d'idées mécanistes pour la pratique de la sculpture avaitpris forme dans les esprits bien avant le XIX^{e} siècle[2864].

Au demeurant, au même titre que la recréation, la copie conforme devrait idéalement être produite par une personne qui a le même caractère (colérique, sanguin, flegmatique...) et la même sensibilité que le créateur. Pour aller plus loin, il devrait avoir la même vision du monde, la même culture et le même mode de vie. Tout cela ne nous semble bien évidemment pas réalisable. La statue originale restera unique et irremplaçable. Malgré la conservation actuelle, qui cherche à la préserver le plus longtemps possible sur le monument, elle se modifie formellement, inexorablement, et elle change de fonction et de valeur avec le temps qui passe. Le regard qui est porté sur elle n'est plus le même[2865], la finalité qui a motivé le sculpteur n'est plus connue. De plus, le matériau se dégrade, s'affaiblit, les détails disparaissent, la forme générale se dissout.

Il n'en resta pas moins vrai que dans les deux cas évoqués, que ce soit la copie manuelle par mise aux points ou mécanique avec les nouvelles technologies, il manque l'acte créateur et par conséquent l'intention individuelle (l'intention

---

[2862] *Cf.* MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*, p. 59.

[2863] WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ?, op. cit.*, p. 82-91. *Cf. supra*, p. 320, et note 1140.

[2864] La volonté de rationaliser la sculpture existait déjà avant la Renaissance. Nous pensons notamment aux canons esthétiques élaborés par les sculpteurs Scopas et Myron dans l'antiquité grecque, ainsi que par Polyclète qui avait définie un canon idéal pour la statuaire. Au Moyen Âge, nous voyons également des tentatives avec les carnets de Villard de Honnecourt.

[2865] *Cf.* COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934, ou la néogothisation du *Dom* », *op. cit.,* p. 66-69.

première, la cause finale) marquée par le milieu social et culturel. Par ailleurs, la copie conforme est l'approche inorganique (puisque décomposée par des points)[2866], d'une forme organique, ce qui est contraire au vouloir de l'artiste qui au Moyen Âge créait une œuvre organique.

⁂

Pour le dire autrement, la taille de pierre est ligne et surface, alors que la sculpture est volume et mouvement, ou « forme serpentine ». De ce point de vue, l'erreur de la copie mécanique est de décomposer la forme par points, procédé le plus éloigné des formes vitales. Cette méthode est pourtant le résultat de l'observation du monde de manière mécanique, c'est-à-dire d'une vision scientifique moderne réductrice qui cloisonne, disjoint et sépare. Bien que la science soit une nécessité pour comprendre le monde, l'art est un autre médium qui aborde d'autres réalités que la science, et il ne doit donc pas être appréhendé de la même façon. La philosophie mystique et l'intuition sont certainement plus à même d'apporter des réponses appropriées, ou plutôt l'art est du ressort de ces deux dernières, plus que de celui de la science, comme le pense Ravaisson[2867].

Ainsi, en mécanisant le monde nous le dévitalisons. On se souvient en outre que pour Simmel (1911), Steiner (1921) et Rodin (1924), la forme humaine se modèle généralement depuis l'intérieur. « Assurément, dit Simmel, là encore, l'âme n'obéit, dans sa manière de se présenter, à aucun schéma imposé de l'extérieur, et elle modèle l'apparence et la gestualité du corps uniquement à partir de l'intérieur.[2868] » Steiner rejoint Simmel pour la formation du corps, allant du

[2866] Pour cette raison, il est nécessaire d'employer la mise au point comme moyen et non comme fin. Autrement dit, le sculpteur praticien doit être formé à la copie à l'œil, afin de savoir reproduire les grandes lignes en s'attachant à retrouver visuellement les mouvements de façon organique en allant des parties au tout et du tout aux parties, avant d'apprendre l'usage de la mise au point qui lui permettra toutefois d'être plus précis dans sa copie, sans abandonner une approche de sculpteur. En effet, la mise au point à tendance à cantonner le copiste dans les détails, c'est-à-dire à chercher uniquement des points qu'il relie entre eux, en négligeant la vue d'ensemble.

[2867] « L'art est une métaphysique figurée et la métaphysique est une réflexion sur l'art. C'est la même intuition qui se manifeste chez l'artiste et le philosophe. », *cf.* BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant, op. cit.*, p. 266. *Cf. supra*, Troisième partie, *chapitre 1*, I. Pour Ravaisson, « C'est la considération de l'ensemble et du principe qui fait l'art. », *cf.* RAVAISSON Félix, *Testament philosophique et fragments*, Vrin, 1983, p. 92-95. Cité également dans *L'œuvre d'art*, texte choisis et présentés par LENOIR Béatrice, éd. GF Flammarion, Paris, 1999, p. 107.

[2868] SIMMEL Georg, *Michel Ange et Rodin*, traduit de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, éd. Rivages poche/Petite Bibliothèque, 1996, Paris, p. 96-97. Simmel écrit également : « Dans le corps, la modernité privilégie le visage et l'antiquité l'anatomie, parce que

dedans vers le dehors. Pour ce qui est de la formation de la tête et du visage, il pense au contraire qu'elle se modèle de l'extérieur vers l'intérieur en se laissant guider par des forces cosmiques[2869]. Rodin, pour sa part s'exprime de la manière suivante : « Quand tu sculpteras désormais, ne vois jamais les formes en étendue, mais toujours en profondeur... Ne considère jamais une surface que comme l'extrémité d'un volume, comme la pointe plus ou moins large qu'il dirige vers toi. C'est ainsi que tu acquerras le principe du modelé. […] Au lieu d'imaginer les différentes parties du corps comme des surfaces plus ou moins planes, je me les représentais comme les saillies des volumes intérieurs. […] Et ainsi la vérité de mes figures, au lieu d'être superficielles, sembla s'épanouir du dedans au dehors comme la vie même…[2870] ».

En conséquence, nous mettons en garde contre l'arrivée de la numérisation 3D, qui menace chaque jour davantage les pratiques des sculpteurs-restaurateurs. Si l'on observe le monde d'un point de vue purement mécaniste, il semble qu'il y ait peu de crainte à avoir (si ce n'est au niveau écologique), par contre, d'un point de vue vitaliste ou métaphysique, c'est beaucoup plus inquiétant, même si encore une fois cette avancée marque le temps présent (le regard de l'homme actuel sur le monde, ou la « mentalité de base »). Ce procédé risque de tuer définitivement la cathédrale, dont la mort est amorcée avec la pratique de la copie conforme[2871],

---

celui-là montre l'homme dans le flux de sa vie intérieure, celle-ci plutôt dans sa substance permanente. Or ce caractère du visage, Rodin l'a conféré à l'ensemble du corps... ». Ce que la sculpture de Rodin est par rapport à la sculpture néo-classique, qui privilégie le corps à l'instar de la sculpture antique, la sculpture de la fin du Moyen Âge l'est par rapport à celle du début du gothique. Il s'agit d'une extériorisation.

[2869] « Quand je sculpte le front, je dois avoir le sentiment que je le façonne du dehors, que je donne la forme de l'extérieur ; de l'intérieur agissent les forces qui s'opposent au moi. Pour repousser les forces agissantes du dedans, je ne dois appuyer, presser plus ou moins fort, qu'en me laissant guider par les forces cosmiques : elles me montrent ce que la tête doit devenir.
Mais quand j'arrive au reste du corps, je ne peux plus sculpter du dehors vers le dedans. Là, il faut que j'aie le sentiment de partir de l'intérieur. Déjà quand j'arrive à la formation de la poitrine, il faut que je me sente à l'intérieur de l'être humain et que je fasse naître les formes plastiques du dedans vers le dehors. […] La nécessité interne de la création artistique fait que, lorsque qu'on sculpte une tête, on part du dehors, on pense au cadre le plus extérieur, et on va vers l'intérieur ; lorsqu'on modèle un buste, il faut porter la forme vers le dehors. Vers le bas, on va dans l'imprécis, on a le sentiment que là, il ne faut que suggérer », *cf.* STEINER Rudolf, *L'Anthroposophie et le premier Goethéanum*, série art, n°1, Triades, Paris, 1979, p. 26.

[2870] RODIN Auguste, *L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell, éd. Bernard Grasset, Paris, 1924, p. 64-65.

[2871] *Cf.* HATZENBERGER Antoine, *Esthétique de la cathédrale gothique, op. cit.,* p. 88, et COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934, ou la néogothisation du *Dom* », *op. cit.,* p. 68.

voire l'art de manière générale[2872]. Ce qui disparaît est l'essence de l'art, essence que tentaient de préserver les romantiques et les saint-simoniens face à un changement de vision du monde de plus en plus dominant.

Face à ce constat, la difficulté majeure est peut-être d'accepter la « mort des cathédrales » ! De ne plus leur accorder qu'une valeur mnémonique, de ne les voir que comme monument archéologique, résultat de connaissances, de pratiques, de matériaux et de savoir-faire techniques humains des temps passés.

Les romantiques et les restaurateurs du XIX^{e} siècle ont tenté pourtant de leur redonner vie[2873], mais les pratiques qui ont suivi, surtout celles qui prévalent de nos jours, montrent que les restaurateurs actuels considèrent que le monument est mort, ou qu'il a changé de fonction et que nous ne pouvons plus lui donner vie. Au début du XX^{e} siècle, seules des sculptures originales de la cathédrale de Strasbourg étaient décontextualisées, rejoignant des réserves ou des salles d'exposition dans le musée de l'Œuvre Notre-Dame. Le monument continuait à « vivoter » grâce aux copies conformes de celles-ci. Aujourd'hui un des dangers qui menacent sa survie est la perte de savoir-faire entraînée par la mécanisation, tant il est vrai que le changement de « vouloir artistique » (changement de paradigme) entraîne un changement de « pouvoir artistique » (incapacité technique), le vouloir précédent toujours le pouvoir.

Ainsi avec la tendance accrue à la conservation, ou pire, avec l'abandon prévisible des savoir-faire, à cause de la numérisation 3D, c'est l'ensemble du monument qui se meurt et qui se décontextualise.

La conservation a encore le mérite de mettre des pansements sur les « chairs » qui s'effritent afin de garder la structure matérielle dans son état vieillissant et décrépi (momification). Mais la numérisation 3D émergente ira plus loin, car elle remplacera des œuvres produites par la main et l'imagination de l'homme (des êtres vivants), par des « copies » produites par des machines selon des procédés

[2872] Nous reconnaissons toutefois l'importance que peut revêtir cette avancée technologique pour pouvoir numériser des pièces de musée, au cas où une catastrophe viendrait anéantir des collections. Cela permettrait au moins de préserver la mémoire visuelle ou formelle d'un objet ancien ou d'une œuvre d'art. Nous y voyons toutefois un certain danger qui est d'ordre écologique.

[2873] La vision du monde des romantiques s'apparente beaucoup plus à celle qui domine au Moyen Âge et a permis de bâtir des cathédrales qu'à celle d'aujourd'hui, dominée par une vision mécanico-mathématico-atomique.

mécanico-numériques, donc artificiels et anti-artistiques, en laissant de côté tous les motifs nécessaires de l'érection d'une cathédrale et de la création d'une œuvre d'art. En somme, alors que la conservation procède à une forme de momification du monument, l'usage des nouvelles technologies numériques va produire une fausse cathédrale complètement artificielle. Quelle valeur peut-on accorder à un tel monument ou à une sculpture totalement refaite par la numérisation 3D et la robotique (machines automatiques) et non réalisée par la main de l'homme ?
D'ailleurs la muséification du vivant semble engagée : de parties de la cathédrale intégrées dans le musée on passe à la cathédrale musée dans son entier. De la même manière, on passe dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle du musée dans la Maison de l'OND à la Maison de l'OND comme musée.

⁂

Finalement, les développements de la théorie de la connaissance[2874] peuvent fournir des éléments d'explication pertinents concernant l'évolution des points de vue artistiques.

Ainsi, selon Michel Baridon, il semble que le retour au gothique, défendu par son irrégularité et son asymétrie, y soit lié.
Depuis Newton l'observation et la connaissance du monde devaient se faire par les « *particulars* »[2875]. À l'instar de la science newtonienne, les artistes et les écrivains ont une conception du monde qui s'éloigne du paradigme de l'époque classique, avec des « *a priori* » et des abstractions généralisantes »[2876]. Il semble donc que les prémices de la conception actuelle de la cathédrale, avec l'attrait prononcé pour les détails, les particularités et la matière, dont découlent les pratiques de conservation actuelles, apparaissent au XVIII^{e} siècle. La science nouvelle, celle des *particulars*, a suscité un regard nouveau sur les cathédrales gothiques et sur les monuments historiques, ce qui entraîne progressivement et indubitablement la mort ou le changement de fonction des cathédrales[2877].

[2874] Michel BARIDON, *Le gothique des Lumières, op. cit*., p. 106-124.
[2875] *Ibid.*, p. 112-119.
[2876] *Ibid.*, p. 119.
[2877] Nous avons abordé ce sujet dans COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934, ou la néogothisation de *Dom* », *op. cit*., p. 67-68.

Pourtant, le romantisme de la fin du XVIII[e] et du début du XIX[e] siècle avait une vision opposée à la science de la nature selon Newton[2878]. Cette dernière, en effet, incarnait l'antinomie de la vision du monde des romantiques ; la prédominance de la raison, par la « science démonstrative » et la « puissance mathématique », sur l'imagination et le monde spirituel était mal perçue. Il fallait au contraire, selon William Blake, « affirmer par l'image la supériorité de l'intuition spirituelle sur l'analyse et la démonstration rationnelles. Pour Blake, le modèle newtonien d'explication du monde des causes et effets mécaniques ne fait qu'obscurcir celui-ci »[2879]. Blake écrit : « le vrai artiste, celui qui voit l'Infini en toutes choses voit Dieu. Celui qui ne voit que la Rationalisation, ne voit que lui-même »[2880]. En d'autres termes, la science newtonienne était opposée aux conceptions des *Naturphilosophen* qui cherchaient à élaborer une nouvelle science contre la « représentation mécaniste-atomiste du monde propre à la théorie newtonienne »[2881]. Pour les *Naturphilosophen*, en effet, Nature et esprit ne sont pas séparés, et c'est précisément la réhabilitation de la présence de l'esprit dans la nature qu'ils cherchaient à démontrer, une Science de la Nature formant un Tout organique[2882]. C'est cette vision qui semble encore dominer dans l'appréhension des monuments gothiques au XIX[e] siècle. Cependant, la tendance contraire, la méthode rationaliste, matérialiste, qui se penche sur les particularités au détriment du Tout organique, émerge de plus en plus au XIX[e] siècle. C'est cette méthode, suivant une nouvelle vision du monde, qui dominera *in fine* dans la restauration des Monuments historiques, entraînant indubitablement à la conservation et s'orientant lestement vers l'usage des nouvelles technologies.

Dans le même esprit, et suivant la même évolution, nous observons l'émergence de la méthode qui consiste à attribuer une œuvre d'art à une personnalité artistique, par l'observation des plus minuscules détails. Celle-ci prend vraiment corps en histoire de l'art, au XIX[e] siècle, avec Giovanni Morelli[2883]. Il met de côté

[2878] WAT Pierre, *Naissance de l'art romantique, op. cit.*, p. 45-58.
[2879] *Ibid.*, p. 47.
[2880] BLAKE William, *Œuvres*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris, t. III, Paris, Aubier Flammarion, coll. Bilingue, 1974-1980, p. 51, cité dans Pierre WAT, *Naissance de l'art romantique, op. cit.*, p. 47.
[2881] WATT Pierre, *Naissance de l'art romantique, op. cit.*, p. 57.
[2882] *Ibid.*
[2883] PÄCHT Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, préface du Pr Otto Demus, éd. Macula, Paris, 1994, p. 67. Voir également ANDERSON Jaynie et

la démarche synthétique avec le « principe d'organisation formelle du tout »[2884], pour privilégier une reconnaissance des œuvres d'arts selon une approche analytique. Observons néanmoins que le principe synthétique se retrouve au début du XX[e] siècle dans la « théorie de la forme » (*Gestalt*). Nous sommes ici, une fois encore, en présence de deux tendances qui s'opposent, comme cela se retrouve continuellement dans l'histoire.

Morelli est fortement influencé dans sa démarche par l'évolution des sciences naturelles de son époque, notamment les travaux scientifiques et l'anatomie comparée de Georges Cuvier et de Geoffroy de Saint-Hilaire. Il s'inspire essentiellement de la théorie de la « corrélation des parties » de Cuvier, dont celui-ci tirait la conclusion qu'à partir d'un fragment d'animal, on pouvait déduire l'ensemble[2885], que « chaque être organisé, dit Martial Guédron, forme un système unique et parfait dont les parties se correspondent mutuellement et dont chacune prise séparément indique et donne toutes les autres »[2886]. Il est tout à fait significatif de souligner que l'anatomie comparée s'est également inspirée de la *Naturphilosophie,* qui comptait Goethe parmi ses défenseurs[2887] avec sa forme archétypale, ainsi que la *Gestalt théorie*. Cependant, l'anatomie comparée va des parties au tout, alors que la *Naturphilosophie* va du tout aux parties, nous semble-t-il. Remarquons que la doctrine de Viollet-le-Duc, dans ses restaurations des monuments médiévaux, s'inspire aussi fortement des travaux de Cuvier et de Saint-Hilaire[2888].

Finalement, la méthode de Morelli peut être vue, si l'on se réfère à l'antinomie du matérialisme et du spiritualisme chez Ravaisson, comme une approche des œuvres d'art « par l'inférieur (par analyse, décomposition en éléments) », qui s'oppose à celle déterminée « par le supérieur (par synthèse, intuition du dynamisme

---

COIGNARD Jérôme, « Giovanni Morelli et sa définition de la "scienza dell'arte" », in *Revue de l'Art*, 1987, n°75, p. 49-55, et GUÉDRON Martial, « Giovanni Morelli (18016-1891) : description et identification », in *Le texte de l'œuvre d'art : la description, op. cit*., p. 89-99.

[2884] *Ibid.*

[2885] ANDERSON Jaynie et COIGNARD Jérôme, « Giovanni Morelli ... », *op. cit*., p. 52.

[2886] GUÉDRON Martial, « Giovanni Morelli (18016-1891) : description et identification », in *Le texte de l'œuvre d'art : la description, op. cit*., p. 96.

[2887] ANDERSON Jaynie et COIGNARD Jérôme, « Giovanni Morelli ... », *op. cit*., p. 52, et GUÉDRON Martial, « Giovanni Morelli (18016-1891) : description et identification », *op. cit*., p. 89, 92. Sur Goethe et la philosophie de la nature voir aussi BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, éd. José Corti, 1991, Paris, 2006, p. 79-84

[2888] *Cf.* BARIDON Laurent, *l'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc...*et BARIDON Laurent, « "Voir c'est savoir". Pratique de la description chez Viollet-le-Duc, *op. cit*., p. 81.

créateur) »[2889]. Ravaisson définit « deux manières différentes de comprendre les choses »[2890], dont ressortissent deux philosophies, l'une tendant à la division et l'autre à l'union ; il explique que « la première cherchant les principes dans les choses inférieures qui sont aux supérieures ce que des matériaux sont aux formes en lesquelles apparaissent l'ordre et la beauté, peut-être dénommée le matérialisme. La seconde peut-être appelée par opposition, comme le subtil et le fin est opposé au grossier, la philosophie spirituelle ou spiritualiste.[2891] »

Tout ceci témoigne certainement d'un changement de paradigme. Le regard se tourne de plus en plus vers les détails du monde sensible, vers l'infiniment petit, vers l'analyse des choses matérielles. En relève indubitablement le *connoisseurship*[2892], méthode d'authentification et d'attribution des œuvres, passant par l'ensemble des savoirs techniques et la matérialité des objets d'art. Et même si, une tendance coexistant toujours avec son contraire, comme le manifeste dans ce cas la présence de la *Gestalt théorie* avec sa démarche holistique, on constate qu'aujourd'hui, avec l'avancée de la science, c'est bien l'observation des détails extérieurs qui prédomine.

Le regard sur le matériau, sur le geste et les traces d'outils qu'il a laissés sur le matériau, prend la place de l'attention à la composition de la forme, qui a elle-même a remplacé l'intérêt pour l'idée. Pourtant, le matériau, les outils et le geste sont des médiums qui permettent de produire (de concrétiser, matérialiser, cristalliser…), selon une certaine finalité, une idée, un sens, un vouloir, une pensée. En les négligeant, on laisse de côté l'essence même de l'œuvre d'art ; on ne s'intéresse qu'au résultat (apparence), sans tenter de comprendre le contexte de sa création, la vision du monde et l'intention artistique. Ainsi, l'œuvre n'est plus appréciée dans sa fonction ou son essence première, mais à travers un regard contemporain réducteur et elle change de valeur.

[2889] RAVAISSON Félix, *Testament philosophique et Fragments*, précédés de la notice lue en 1904 à l'Académie des Sciences morales et politiques, par Henri Bergson, Texte revu et présenté par Charles Devivaise, éd. Boivin et Cie, Paris, 1988, p. 189.
[2890] *Ibid.,* p. 56.
[2891] *Ibid.*, p.57.
[2892] ANDERSON Jaynie, « Giovanni Morelli et sa définition de la "scienza dell'art" », Jerôme COIGNARD (trad.), in *Revue de l'Art*, 1987, n°75, p. 49-55.

Cela fait sans doute partie de l'évolution d'une œuvre d'art, en fonction des transformations de la pensée, ou de la conscience humaine, et de son rapport au monde (vision du monde).

Le risque de cette démarche est de finir par perdre la connaissance, voire la compréhension, du sens premier du monument et des nombreuses images qui y figurent. Elle menace du même coup l'usage des savoir-faire, qui certes doivent intégrer l'observation fine des parties anciennes à refaire, mais ne peuvent se préserver que dans la transmission et la pratique intensives touchant à l'œuvre dans sa globalité.

Ce sont donc des tendances artistiques générales, celles des polarités présentes dans l'évolution de la vision du monde, qui se manifestent dans l'évolution des principes de restauration. La vision bascule actuellement de l'intérieur vers l'extérieur, ou du supérieur à l'inférieur selon l'analyse de Ravaisson, ou encore de l'infini au fini pour reprendre Cousin.
L'évolution de l'art, par ailleurs, qui suit une vision mécaniste à l'instar de la science classique ne serait-elle pas finalement celle qui rejoint la polarité de la stylisation, de la géométrisation, de la cristallisation.., qui regarde la nature inerte ? (A. Riegl). Il s'agit donc, pour l'art, d'un nouveau départ basé sur une nouvelle vision du monde, entamé au XVIII^{e} siècle mais devenu effectif au début du XX^{e} siècle, après le romantisme. Nous avons toutefois l'impression que les choses se sont accélérées, et que le passage d'une polarité à une autre évolue plus rapidement, après la Renaissance.
Il sera en revanche certainement plus difficile d'observer ce changement de polarité dans les arts, car ceux-ci ont pris une orientation totalement différente, qui va jusqu'à l'assertion attribuée à Hegel : « l'art est mort »[2893]. Hegel reconnaît qu'« On peut toujours espérer que l'art poursuivra son ascension et deviendra toujours plus parfait, mais sa forme a cessé d'être le besoin suprême de l'esprit »[2894]. Cela ne signifie pas que l'art a disparu, et qu'il ne sert plus à rien de

[2893] Hegel écrit dans son *Esthétique*, que « l'art est et demeure du point de vue de sa plus haute destination quelque chose de passé »
[2894] HEGEL, *Cours d'esthétique*, t. I, « L'Idée du beau artistique, ou l'idéal », cité dans, « La mort de l'art », in *L'œuvre d'art*, textes choisis et présentés par LENOIR Béatrice, éd. GF Flammarion, Paris 1999, p. 184.

créer. Cela indique que l'art a perdu sa signification primordiale de révélation sensible de la vérité, de quête de l'absolu. En revanche, il peut trouver d'autres significations. Comme nous l'avons déjà observé dans un article, l'idée hégélienne de la mort de l'art rejoint sans doute celle de la mort de l'architecture exprimée par Victor Hugo, celle de la mort des cathédrales par Marcel Proust et enfin celle de la mort de Dieu conceptualisée par Nietzsche[2895]. Peut-il encore y avoir un art sans Dieu, sans le rapport de l'homme à Dieu, même dans les œuvres créées avec une fin en soi ? Hegel écrit à ce titre que l'art a pour effet de révéler les mêmes vérités que la religion ou la philosophie[2896], idée défendront aussi Félix Ravaisson et Pierre Leroux. Enfin, Hegel estime qu'il faut « réunifier l'universalité métaphysique avec la détermination de la particularité réelle »[2897].

Charles Batteux, pour sa part, dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) considère que l'artiste ne cherche pas à représenter le vrai (des parties) tel qu'il est perçu dans la nature, mais le vraisemblable dans sa totalité[2898]. Ingres le rejoint probablement lorsqu'il écrit à propos du dessin : « Dans la construction d'une figure, ne procédez point par morceaux. Conduisez tout en même temps, et, comme on dit fort bien, dessinez "l'ensemble" ». Il précise : « Les belles formes, ce sont les plans droits avec rondeurs. Les belles formes sont celles qui ont de la fermeté et de la plénitude, où les détails ne compromettent pas l'aspect des grandes masses.[2899] »

Pour ce qui concerne la copie conforme, dans cette optique, il faut saisir la formation de la sculpture en utilisant les mêmes outils et en produisant les mêmes gestes pour tendre vers un résultat ressemblant. Non dans l'accidentalité visible sur la surface de la matière, mais dans la justesse des mouvements, dans la composition de la forme.

[2895] *Cf.* COUSQUER Vincent, « Les artisans de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, recherches et pratiques : l'exemple de la sculpture et l'évolution de ses principes de restauration », *op. cit.,* p. 65-66.
[2896] *Cf.* « La mort de l'art », in *L'œuvre d'art*, textes choisis et présentés par LENOIR Béatrice, éd. GF Flammarion, Paris 1999, p. 177.
[2897] *Cf.* « Résumé de : l'Esthétique. Hegel », *Les Philosophes.fr, accélérateur de lecture*. URL : https://www.les-philosophes.fr/hegel/site-achat-livre/hegel-esthetique/Page-2.html
[2898] BATTEUX Charles, « Les Beaux-Arts réduits à un même principe », in *Esthétique, connaissance, art, expérience*, textes réunis par D. Cohn et G. Di Liberti, éd. Vrin, Paris, 2012, p. 174-175.
[2899] INGRES, *Écrits sur l'art*, préface de GOETZ Adrien, éd. Bernard Grasset, Paris, 2013, p. 32.

Hegel considère que c'est précisément l'imitation subjective de la réalité objective, avec un retour à la nature sans idéalité, qui explique la dissolution de l'art romantique : « la représentation de l'actualité courante et de la réalité extérieure, [qui] se rapprochent de ce qu'on est convenu d'appeler l'imitation de la nature »[2900], dans son « existence immédiate, prosaïque et dépourvue de beauté propre »[2901]. C'est, poursuit-il, « la décadence de l'art caractérisé par la reproduction des objets extérieurs dans toute l'accidentalité de leurs formes (…) »[2902].

Nous pensons que le sculpteur gothique a produit son œuvre, non pas en cherchant à copier la nature telle que se présente au regard, avec ses accidents, mais qu'il a voulu l'imiter (*mimesis*) dans son essence profonde, en cherchant à comprendre ses forces de vie pour les représenter dans la matière inerte. Pour ce faire, en sus de la vision du monde de son époque, de sa perception de la vie et de son rapport à Dieu, il a mis en pratique tout son savoir-faire avec les moyens techniques les plus appropriés transmis par ses prédécesseurs. Cela implique bien évidemment une culture, une dextérité manuelle et une connaissance du matériau employé.

On ne peut évidemment se dispenser, pour étudier une œuvre d'art plastique et la comprendre afin de la refaire, de scruter les détails, les aspects de taille et toutes sortes de particularités. Mais on ne saurait surtout omettre d'observer la forme générale. Les détails et les particularités font apparaître la mise en œuvre, alors que la forme générale permet de révéler l'essence spirituelle de l'œuvre, exprimée intentionnellement par l'artiste, ancrée dans son époque, et, par là-même dans une certaine vision du monde. L'un renvoie au particulier (aspect en surface) et l'autre à l'universel (forme en profondeur).

Le sculpteur praticien, le copiste, doit donc avant tout chercher à comprendre la création de la forme qu'il doit refaire, le principe qui animait le sculpteur-créateur, faire ressortir l'apparence générale, sans négliger les traces et les particularités qui permettent de comprendre de quelle manière la sculpture a été produite. Il ne doit cependant pas s'appliquer à décalquer exactement les mêmes traces d'outils au même endroit, les mêmes éclats accidentels causés sur la surface extérieure de la pierre. Dans ce cas précis, la numérisation 3D est très efficace, car

[2900] HEGEL, *Esthétique, l'art romantique*, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1964, p. 130.
[2901] *Ibid.*, p. 131.
[2902] *Ibid.*, p. 151.

elle est capable de calquer avec exactitude toutes les petites traces, tous les accidents sur la surface de la pierre. Mais pour arriver à cette fin, elle ne produit pas les mêmes gestes avec les mêmes outils, donc la cause efficiente est totalement inexistante.

En somme, quitte à être redondant, un sculpteur qui produit une copie d'une statue pour un monument médiéval, doit être capable de prendre du recul pour saisir dans son ensemble l'œuvre qu'il reproduit. Cela prend tout son sens particulièrement lorsqu'il reproduit une sculpture sans appareil de mise aux points. Il doit ainsi d'abord dégrossir l'ensemble de sa pièce afin de mettre les volumes en place, puis prendre le recul nécessaire pour avoir systématiquement une vue d'ensemble au fur et à mesure de l'avancée de son travail. Il passe donc continuellement du détail à l'ensemble, du particulier au général. C'est pourquoi nous pensons qu'il est préférable de travailler debout, pour l'artiste et pour le sculpteur-restaurateur, car cela permet de prendre la bonne distance, et également d'avoir une meilleure mobilité pour façonner la sculpture qui s'anime sous le ciseau. Si, au contraire, le sculpteur reste assis, le nez penché sur les détails qu'il réalise, il ne peut avoir l'ampleur des mouvements nécessaire, sachant que les mouvements à l'origine de la forme produite sont en quelque sorte dans la continuité de ceux produits par le sculpteur. C'est comme si l'animation intérieure (le principe vital) de l'artiste s'extériorisait dans son corps avant d'être prolongé (le mouvement) et insufflé dans la pierre (matière inerte). Il y aura, de plus, dans le cas où le sculpteur se focalise uniquement sur les détails, des erreurs de proportions, des déformations dans le volume, car il n'aura pas travaillé la forme qui s'organise de manière organique, chaque partie faisant partie d'un tout et le tout étant composé de différentes parties. C'est n'est donc pas de manière mécanique qu'il faut produire une sculpture organique, mais de manière vitaliste.
Si le sculpteur a pour mission par exemple de refaire une frise médiévale, il doit la considérer dans son ensemble, selon une évolution logique et organique. En occident, la frise sera traitée dans son ensemble en partant de la gauche vers la droite, si elle est horizontale. Selon le type de frise, il sera néanmoins possible d'envisager une fragmentation, mais uniquement dans la mise en place des éléments à sculpter. La frise végétale, qui selon les périodes peut se rapprocher de la taille de pierre, au sens où elle peut être inscrite dans des formes géométriques,

devra être appréhendée de manière plus systématique (mécanique), sachant que la taille de pierre, qui est géométrie, est systématique et régulière.

Pour reprendre Léonard de Vinci, d'après Ravaisson, « La partie la plus haute de l'art plastique est de former des images de l'âme. [2903]». Sous cet angle, c'est le principe de vie (l'âme suivant Aristote) introduit dans la matière qu'il faut retrouver dans la sculpture. « L'art a pour objet immédiat la reproduction de la vie : *spirantia aera, vivos de marmore vultus*, dit Virgile.[2904] »

Sur la base de ces analyses, peut-on encore produire des œuvres gothiques aujourd'hui ? Certainement pas. Il convient toutefois de chercher à comprendre de quelle manière il est possible de continuer à faire vivre une cathédrale en la comprenant. C'est la raison pour laquelle, il nous semble primordial que les « œuvriers » de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame continuent à transmettre et à faire évoluer leurs savoirs et leurs savoir-faire. Nous utilisons le terme évoluer, car il va de soi que les pratiques ne sont pas restées exactement les mêmes depuis l'époque de la construction de la cathédrale médiévale, elles se sont modifiées avec le temps. On observe pourtant que l'usage des outils manuels est encore en cours, selon des méthodes que nous pouvons qualifier d'ancestrales. Les artisans (œuvriers) doivent évidemment encore développer leurs méthodes afin de pouvoir répondre au mieux aux différentes parties de la cathédrale qu'ils restaurent, en fonctions des périodes d'édification.
C'est en ce sens que l'évolution doit se faire, concernant le regard et la pratique de manière concomitante. Cela paraît assez aisé en taille de pierre, où l'on peut employer exactement les mêmes outils pour réaliser des pièces identiques grâce à des gabarits. Il est possible de faire « à la manière de », à condition d'être suffisamment attentif aux spécificités inhérentes à la période des pièces remplacées. En sculpture la chose est plus complexe, car le copiste utilise pour la statuaire la mise aux points qui était inexistante au Moyen Âge, et il s'est éloigné du processus de création, au-delà de la perte de l'acte créateur[2905].

[2903] RAVAISSON Félix, *Testament philosophique, op. cit.,*, p. 97.
[2904] *Ibid.,* p. 86.
[2905] COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg... », *op. cit.*, p. 66-67, note 104.

⁂

Pour finir, en dehors de ce plaidoyer en faveur de la préservation de l'essence de la cathédrale et de celle des savoirs et des savoir-faire suivant un nouveau paradigme, nous insistons sur la nécessité de développer davantage la connaissance de la cathédrale et de sa statuaire. Ces différents aspects sont indispensables pour une restauration raisonnée qui soit la plus juste possible.

Pour le reste, de façon plus large nous souhaitons développer et pousser nos investigations sur la notion de polarités antagonistes dans les arts en la contextualisant de manière systématique et en reliant les connaissances avec d'autres disciplines.

Il nous apparaît, en réalité, qu'il est difficile de comprendre correctement les périodes artistiques, de même que les restaurations des monuments historiques, sans se référer à la notion de *catégories esthétiques*. De même, nous croyons que les restaurations du XIX^{e} siècle des statues de la cathédrale, même si elles s'éloignent souvent des formes du gothique, ont toute leur place et leur raison d'être, dès lors qu'on aborde la notion de style sous le prisme des *catégories esthétiques*, qui permet d'établir des correspondances avec les statues anciennes. Ou plutôt, les styles ne doivent pas être étudiés sans être intégrés dans les polarités qui dominent le moment de la réalisation de l'œuvre (époque et période). Elles sont à notre sens indispensables pour comprendre l'art et le monde en général. Cependant, ces catégories ne doivent pas être uniquement abordées d'un point de vue formel, à l'instar d'un Heinrich Wölfflin, mais être intégrées dans une pensée complexe qui prend en compte tous les paramètres concourant dans un même sens et permettant de mieux saisir l'œuvre d'art étudiée. Il ne s'agit ainsi non pas de tout réduire à la notion de polarité, mais au contraire d'élargir le champ de vision en y ajoutant ce paramètre qui est concomitant à l'origine du monde et de l'univers[2906]. De cette façon l'art peut être perçu comme un médium nécessaire à la compréhension de l'homme, de la nature, et de l'univers.

[2906] Les couples d'opposés sont multiples et indissociables suivant une dialectique nécessaire dans notre univers intérieur et extérieur : Esprit-matière, âme-corps, ombre-lumière, ordre-désordre, chaud-froid, dur-mou, doux-pointu, humide-sec, intérieur-extérieur, bien-mal, vertu-vice, sage-fou, agité-calme, mouvement-repos, mobile-immobile, vivant-mort, amour-haine, ouvert-fermé, infini-fini, volumineux-plat, actif-passif, concave-convexe, noir-blanc, bas-haut, devant-derrière…

Nous pensons intéressant de poursuivre nos investigations sur la statuaire de la cathédrale de Strasbourg de ce point de vue, en comparant les statues de Malade, Vallastre et Grass avec celles de l'époque gothique, afin de déterminer s'il est possible d'établir des correspondances précises entre les types de statues de nos trois artistes et les types des statues des différentes époques du gothique à la cathédrale. Ceci pourrait faire l'objet d'une autre étude.

Index des noms de personnes

A

Abélard Pierre, 322
Adam-Salomon, 161
Adrien Guerre, 72
Albana Mignati Marguerite, 305, 788
Albert le Grand saint, 717, 791
Alberti Léon Battista, 326, 840
Alexandre le Grand, 383, 815
Alric Frédéric, 147, 147, 148, 150, 173, 174, 175, 340, 435, 487, 836
Ampère André-Marie, 176, 218, 246, 308, 312, 322
Apffel Louis, 498
Apulée, 469, 470, 472, 793
Aristote, 324, 325, 333, 357, 360, 428, 527, 535, 563, 641, 652, 657, 658, 782, 829, 852
Aroux Eugène, 680
Auber Charles-Auguste abbé, 823

B

Bachellery Joséphine , 218
Bail Frank Antoine, 164
Ballanche Pierre Simon, 33
Bellangé Joseph-Louis-Hippolyte, 358
Balzac Honoré de, 47 , 480
Barrault Émile, 147, 168, 174, 175, 176, 186, 766
Barre Jean-Auguste, 58, 90, 91, 197, 201, 299, 437, 438, 441, 450, 457
Bartholdi Auguste, 10, 24, 38, 49, 51, 55, 197, 198, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 230, 235, 257, 281, 291, 294, 299, 353, 423, 443, 444, 493, 593, 671, 683, 703, 705, 791, 792, 793, 834
Batteux Charles, 538, 849
Batissier Louis, 222, 368, 448, 449, 454, 490, 493, 621, 625
Bartolini Lorenzo, 147, 152, 174, 413, 435, 673
Barye Antoine-Louis, 30, 58, 60, 153, 174, 197, 200, 210, 219, 222, 310, 311, 314, 347, 350, 376, 396, 409, 434, 435, 490
Bouchardy Joseph , 220
Baudelaire Charles, 205, 309, 311, 343, 353, 366, 367, 417, 435, 436, 476, 487, 817
Bautain abbé, 44
Bazard Saint-Armand, 177
Beauvallet Pierre-Nicolas, 400
Benvenuto Cellini, 326
Barante Prosper, 355, 356
Bergmann Gustave, 41, 170
Bergson Henri, 316, 319, 322, 326, 332, 333, 334, 361, 736, 839, 847
Beyer Eugène, 48
Blanck, 51, 226, 314, 480, 798
Blessig Laurent, 191, 700
Blondel Jacques-François, 81, 85, 94, 95, 111, 124
Boèce, 717
Boecklin Charlotte de, 701
Boeswillwald Émile, 69, 71, 94, 122, 130, 227, 748, 753, 768
Boetzel Ernest-Philippe, 49
Boehme (Böhme) Jacob, 192, 330, 332, 519, 701, 702, 782
Bologne Jean de, 376, 396, 401
Bonapart Louis Napoléon, 52, 59, 63, 68, 69, 89, 112, 122, 129, 147, 152, 164, 179, 209, 211, 227, 413, 434, 438, 446, 459, 464, 742, 767
Bonivard François, 382, 393
Bonnassieux Jean-Marie, 413
Borel Pétrus, 219, 220
Bosio François Joseph baron, 9, 24, 30, 37, 55, 58, 60, 85, 145, 151, 152, 153, 154, 155, 194, 195, 196, 199, 211, 214, 219, 224, 288, 303, 309, 310, 340, 341, 342, 344, 345, 347, 358, 375, 376, 387, 434, 435, 465, 467, 481, 515, 560, 650, 707, 779, 791, 818
Bouchardon Edmé, 58, 416
Boudhors Pierre-Valentin, 48, 183
Boulanger Louis, 219
Bourdelle Antoine, 58, 161, 253, 285, 290, 322, 498, 780
Boutroux Émile, 322
Bra Théophile, 25, 174, 197, 216, 218, 308, 432, 435, 481, 641, 657, 658, 660, 702, 703, 793, 794
Braun Georg Christian, 616
Breysse Régis, 413
Brion Gustave, 49, 153, 451
Broussais Casimir, 216
Broussais François, 174, 216
Bruch Jean-Frédéric, 45, 235, 238, 254, 499, 508
Brun Charles Le, 479, 685
Bruno Giordano, 785
Buchez Philippe, 166, 168, 177, 766
Byron George Gordon Lord, 176, 200, 214, 348, 382, 387, 388, 393, 394, 520

C

Caffieri Jean-jacques, 58
Cagliostro Joseph Balsamo comte, 191, 701

Canova Antonio, 57, 147, 152, 160, 215, 293, 294, 310, 326, 340, 341, 344, 346, 365, 375, 387, 396, 469, 560
Carabin François-Rupert, 834
Carpeaux Jean-Bapstiste, 58, 161, 197, 205, 314, 359, 670, 671
Carrier-Beleuse Albert-Ernest, 161, 197, 205, 290, 291, 672, 210
Cartelier Pierre, 58, 93, 155, 219, 310, 434
Cassirer Ernst, 186, 364
Caudron Théophile, 26, 86, 93
Caumont Arcisse de, 66, 68
Cavé Edmond (Elisabeth Blavot), 327
Cavelier Jules, 748
Caylus Anne-Claude-Philippe de comte, 60
Cendrier François, 174
Ceptowski, 231
Chaponnière John-Etienne, 58, 155, 176, 197, 200, 210, 219, 311, 345, 347, 358, 376, 414, 451, 490, 652
Chappui Nicolas, 48
Charles X, 112
Chassériauen Théodore, 400
Chateaubriand François-René de, 66, 176, 309, 319, 322, 502, 528, 633
Chauffour Ignace, 45, 46, 181, 282, 444, 493, 499
Chenillon Jean-Louis, 91, 221, 748
Chertier Jean-Alexandre, 123, 127, 610
Cheussey François-Auguste, 86, 93, 748
Chevalier Michel, 216
Ciceri Pierre Luc Charles, 111
Claudel Camille, 58, 253
Clésinger Jean-Baptiste Auguste, 58, 197, 205, 210, 409, 417
Clodion, 58, 75
Colas Achille, 286
Colin Adèle-Anaïs, 217
Colin Alexandre, 214, 217, 791
Colin Paul Hubert , 153, 176, 180, 197, 214, 217, 218, 308, 791
Comte Auguste, 35, 165, 173, 181, 333, 832
Conrath Jean Geoffroy, 72
Constant Benjamin, 176, 203, 322
Cousin Victor, 32, 39, 67, 68, 166, 167, 169, 173, 174, 176, 186, 187, 188, 189, 190, 246, 308, 309, 312, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 324, 328, 329, 333, 338, 339, 343, 354, 355, 356, 357, 372, 373, 429, 472, 478, 482, 502, 507, 508, 509, 530, 536, 537, 538, 654, 660, 665, 667, 778, 783, 800, 808, 812, 814, 848
Coustou Guillaume, 54, 58, 453
Coysevox Antoine, 53, 54, 58
Creuzer Georg Friedrich, 329, 330, 335, 336, 520, 535, 660, 727, 781, 795, 796
Cuvier Frédéric, 236, 532
Cuvier Georges, 329, 403, 503, 532, 624, 846

D

Dacheux Léon chanoine, 45
Dalou Jules, 58, 197, 211
Damascius, 717
Damiron Jean-Philibert, 176, 189, 246, 308, 312, 316, 317, 320, 324, 338, 339, 357, 373
Dantan frères, 30, 58, 60, 152, 153, 197, 205, 345, 347, 376, 409, 417
Dante Alighieri, 13, 281, 393, 470, 613, 652, 656, 666, 667, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 708, 717, 781, 784, 788, 792, 793, 801, 810
Dasypodius, 117
Daubigny François, 221
Daumas Louis-Joseph, 311
Daumier Honoré, 210, 222, 313
David d'Angers, 25, 44, 58, 76, 99, 149, 163, 166, 171, 173, 174, 176, 179, 197, 200, 203, 210, 216, 218, 219, 226, 234, 264, 265, 266, 267, 291, 293, 308, 310, 311, 314, 341, 344, 347, 350, 382, 395, 403, 409, 414, 435, 437, 447, 448, 449, 451, 475, 480, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 491, 492, 493, 494, 496, 497, 500, 501, 502, 504, 505, 506, 507, 628, 652, 702, 703, 720, 724, 748, 779, 792, 805, 828, 833, 837
Debay Jean-baptiste Joseph, 60, 152, 153, 310, 467, 468
Deck frères, 49
Dehio Georg, 98, 711, 724, 753
Delaroche Paul, 152, 314, 353
Desboeufs Antoine , 438
Delacroix Eugène, 164, 176, 214, 215, 232, 239, 300, 314, 317, 321, 327, 328, 348, 353, 382, 384, 387, 400, 468, 469, 519, 626, 642, 671, 758, 791, 837
Delasalle Paul, 165, 212, 213, 215, 361, 493, 775, 777
Delécluze Etienne, 353
Demi Paolo Emilio , 673
Denuelle Alexandre, 126, 127
Denys l'Aréopagite, 563, 717, 722, 784, 785, 786, 788
Desaix Louis Charles Antoine, 435, 436, 454
Descartes René, 32, 35, 319, 320, 326, 828
Desprez Louis, 60, 152, 153, 197
Devaris Dionysios, 322
Devéria Eugène, 219

Didron Adolphe Napoléon , 68, 86, 122, 322, 722, 742, 767, 769, 770
Dietrich Philippe-Frédéric, 190, 191, 702
Disdéri Eugène, 162
Dock Eugène, 24, 55, 121, 127, 211, 230, 253, 257, 294, 444, 591, 593, 594, 595, 834, 836
Dondey Théophile, 220
Doré Gustave, 48, 49, 632, 674
Dotzinger Jost, 113
Duban Félix, 69, 211, 559
Dubois Paul-François, 176, 177, 316, 357, 373, 412, 672
Dujardin Auguste, 26, 197
Dumas Alexandre, 47, 149, 486, 805
Dumont Auguste, 58, 60, 91, 124, 310, 378, 434, 642
Depuis Alexandre, 327
Durckheim baron, 190
Duret Francisque, 58, 60, 91, 152, 153, 195, 211, 219, 310, 433, 434, 435
Duseigneur Jehan, 25, 58, 60, 153, 177, 194, 195, 197, 200, 201, 206, 210, 219, 220, 310, 311, 317, 347, 403, 423, 671, 707
Duthoit Aimé et Louis, 26, 86, 93, 94, 197, 204, 252, 291, 558, 559, 560, 561, 656, 747, 748

E

Eckhart von Hochheim, dit Maître Eckhart, 717
Edel Louis, 702
Eissen Édouard, 45, 72, 119, 192, 274, 494, 762
Elschoecht Carle, 153, 197, 218, 437, 441
Enfantin Prosper, 166, 176, 177, 178, 214, 487
Engelmann Godefroy, 48
Ensingen Ulrich d' , 631, 647
Erckmann-Chatrian, 615
Erckmann Jules, 52, 705
Erwin dit de Steinbach, 12, 13, 14, 31, 34, 39, 40, 44, 50, 56, 96, 112, 122, 130, 145, 148, 162, 164, 170, 178, 192, 193, 195, 201, 202, 204, 232, 235, 236, 237, 249, 253, 261, 262, 279, 282, 286, 294, 300, 323, 341, 350, 351, 360, 364, 391, 412, 426, 449, 513, 514, 518, 563, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 684, 685, 687, 688, 689, 690, 692, 693, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 727, 781, 782, 783, 784, 801, 804, 810, 811, 813, 814, 818, 823, 829, 866, 867
Eschyle, 520
Etex Antoine, 25, 30, 58, 153, 171, 173, 174, 197, 200, 204, 205, 224, 345, 347, 413, 429, 435, 496, 518, 792

F

Fabre d'Olivet Antoine, 329, 462, 482
Falconet Étienne Maurice, 75, 560
Falguière Alexandre, 58, 161, 207, 220
Farochon Jean-Baptiste-Eugène, 490
Fauveau Félicie de, 58, 197, 232, 311, 347, 351
Feuchère Jean-Jacques, 210, 311, 490
Fichte Johann Gottlieb, 328, 330, 335, 717
Ficin Marsile, 320, 364, 538, 679, 717
Fiscbach Gustave, 170
Fischer Pauline, 491
Fischer Johann Friedrich, 337
Flandrin Hippolyte, 118, 125, 126, 127, 176, 210, 222, 317, 327, 353, 519, 671
Focillon Henri, 719
Fonteney Antoine, 219
Foucher Paul, 219
Forget Charles Polydore, 238, 282, 498
Foyatier Denis, 311, 403, 413
Francin Claude-Clair, 54, 58
Frégier Antoine Honoré, 222, 494
Frémery Martin , 111
Frémiet Emmanuel, 58
Friedrich André, 10, 13, 24, 26, 38, 39, 47, 49, 55, 86, 89, 93, 94, 100, 101, 102, 103, 112, 118, 127, 140, 147, 150, 151, 153, 161, 162, 163, 192, 197, 201, 202, 203, 204, 219, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 251, 284, 288, 293, 299, 323, 328, 329, 330, 335, 336, 340, 345, 377, 381, 392, 407, 413, 422, 426, 427, 434, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 447, 449, 454, 456, 458, 487, 495, 503, 505, 520, 522, 523, 543, 547, 551, 567, 569, 570, 572, 574, 578, 581, 602, 606, 607, 613, 614, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 629, 630, 632, 636, 643, 644, 645, 646, 648, 651, 653, 660, 682, 690, 691, 703, 704, 705, 711, 717, 718, 724, 772, 781, 796, 809, 813, 834, 836
Fries Félix, 9, 110, 114, 115, 216, 231, 232, 235, 301, 384, 414, 445, 449, 450, 460, 462, 634
Fromanger Alexis Hippolyte, 91
Fuchs Peter, 26
Fustel de Coulanges Numa Denis, 44, 278

G

Galien, 320, 539

Gall Franz Joseph, 483
Garnier Adolphe, 322
Gatteaux Nicolas, 290, 293, 310, 326, 840
Gaudron Louis Gustave, 604
Gauthier Martin Pierre , 91
Gautier Théophile, 195, 202, 219, 220, 349, 350, 374, 520, 675, 707, 793
Gavarni Paul , 301
Gechter Jean-François-Théodore, 60, 153, 311
Géefs Guillaume, 383, 413, 525
Génin Charles, 498
Geoffroy-Dechaume Adolphe-Victor, 26, 91, 123, 164, 197, 210, 221, 249, 270, 295, 557, 605, 609, 705, 744, 746, 748, 749, 753, 754, 756, 757, 758, 759, 761, 820
Geoffroy Adolphe-Louis Victor, 123, 197 603, 748
Gérard Charles, 683, 693
Gerhardt, 499
Géricault Théodore, 791
Gervais de La Rue abbé, 66
Girardon François, 53, 58, 805
Girodet Anne-Louis, 159, 160, 214, 300
Godde Étienne Hippolyte, 86
Goethe Johann Wolfgang von, 33, 35, 81, 96, 147, 191, 234, 308, 331, 344, 345, 386, 419, 420, 477, 484, 504, 614, 615, 616, 619, 640, 653, 662, 663, 664, 666, 688, 701, 702, 703, 717, 721, 765, 788, 792, 793, 801, 819, 837, 846
Goetz Jean-Laurent, 8, 10, 37, 74, 76, 78, 84, 87, 88, 94, 95, 100, 110, 115, 125, 130, 131,135, 136, 138, 141, 149, 195, 200, 219, 245, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 350, 753, 762
Golbéry Philippe-Aimé de, 70
Goldenberg Gustave, 283, 287, 480, 499
Goujon Jean, 65, 194, 805
Goupil, 291
Grandidier Philippe André, 78, 120, 192, 238, 253, 254, 279, 282, 499, 570, 582, 584, 631, 661, 682, 692, 693, 697, 700
Grass Auguste, 491
Grass-Schoch-Grass Catherine, 146, 499
Grass Édouard Auguste, 491
Grass Ignace, 491, 493, 515
Grass Joseph, 493
Grass Louis, 146, 491, 494, 499
Grass Marthe, 491
Grass Théodore, 491
Grasset Edmont, 378
Guépin Ange, 177, 215
Guérin Christophe , 239, 323, 451
Guérin Gabriel, 48, 50, 100, 112, 229, 232, 377, 448, 451, 456
Guérin Jean Urbain, 48
Guillaume Eugène, 91
Guillaume Frédéric II, 89
Guillot Anatole (?), 84, 425, 437, 457
Guizot François, 8, 66, 67, 68, 70, 174, 176, 186, 308, 317, 322, 354, 355, 356, 357, 429

H

Haffner Félix, 49, 231, 451, 495, 499
Haffner Isaac, 46
Hammer Hans, 76, 94, 97, 631, 724, 832
Hénault Guillaume, 84
Harbrecht, 117
Harpocrate, 652, 653, 660, 668, 815
Hartel Auguste, 259, 260
Hasselmans Joseph, 49
Hawke Peter, 216
Hebbel Friedrich, 616
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 88, 173, 186, 309, 311, 322, 328, 329, 339, 350, 375, 436, 477, 503, 528, 660, 732, 776, 777, 778, 790, 811, 812, 848, 849, 850
Heitz Frédéric Charles, 46
Henner Jean-Jacques, 49, 323, 451
Héraclite, 330, 474, 513, 535, 536, 658, 660, 778, 795, 815
Hergott François 208, 238, 246, 253, 254, 279, 282, 286, 287, 294, 385, 386, 490, 499, 530, 649, 700
Hérodote, 790
Hermann Jean-Frédéric, 50, 51, 87, 104, 131, 692
Herrade de Landsberg, 193, 285, 349, 683, 684, 781, 783, 786, 787
Herrenschneider Tilman, 617
Hertz horloger, 117
Hetzel René, 260, 503, 834
Hoerter Phillipe, 495, 508
Homère, 430, 667, 672
Horace, 149, 152, 325
Houdon Jean-Antoine, 58, 74, 75, 85, 88, 160, 249, 416, 508, 560, 702
Hugo Abel, 219
Hugo Victor, 47, 67, 68, 86, 105, 149, 171, 176, 185, 186, 200, 202, 209, 218, 219, 220, 229, 232, 309, 313, 329, 332, 336, 365, 381, 480, 632, 636, 670, 674, 721, 722, 769, 770, 771, 787, 849
Hugueny Frédéric, 316, 495
Hültz Jean, 13, 613, 616, 631, 646, 647, 648, 680, 689, 693
Humann Jean-Georges, 72, 124, 192, 217, 237, 238, 247, 248, 258, 282, 302, 354, 355, 357, 432, 481, 498

Humann Théodore, 52
Husson Aristide, 91

I

Ingres Jean-Auguste-Dominique, 125, 152, 153, 314, 323, 327, 342, 353, 376, 469, 479, 744, 823, 849

J

Jacquot, 60, 152, 323
Jean-De-Dieu Soult maréchal, 286, 348
Jehu Mathias, 121
Jaley Jean-Louis, 413
Janet Paul, 172, 173, 176, 322
Jouffroy François, 60, 161, 197, 207, 413
Jouffroy Théodore, 176, 189, 190, 244, 308, 312, 316, 317, 320, 322, 324, 327, 334, 338, 339, 353, 355, 356, 373, 429, 482, 743
Jundt Gustave, 49, 451
Jung André, 45, 46, 136, 137, 138, 238, 254, 493
Jung Carl Gustav, 781

K

Kant Emmanuel, 183, 186, 319, 324, 328, 339, 373, 677, 778, 801
Kaysersberg Jean Geiler de, 97
Kazantzakis Nikos, 322
Kessels Mathieu, 517, 526
Ketterer François Antoine, 54, 74, 75, 78
Kirschleger Frédéric, 44, 45, 238, 282, 493, 498, 508
Kirstein Jean-Frédéric, 10, 12, 24, 38, 39, 44, 49, 51, 55, 116, 127, 147, 154, 163, 192, 197, 201, 202, 203, 204, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 266, 267, 351, 377, 398, 414, 437, 438, 439, 441, 448, 449, 450, 486, 492, 495, 604, 607, 612, 614, 616, 619, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 635, 684, 703, 720, 809, 834, 836
Kirstein Joachim Frédéric, 49
Klagmann Jean-Baptiste-Jules, 311, 417
Kléber Jean-Bpstiste, 11, 22, 29, 44, 147, 154, 171, 192, 194, 195, 198, 207, 216, 225, 226, 231, 235, 238, 246, 282, 286, 287, 299, 341, 345, 347, 348, 384, 390, 405, 411, 413, 427, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 506, 530, 544, 545, 546, 549, 568, 640, 687, 711, 744, 806, 810, 818, 834
Klein Michel, 491
Klein Pierre Paul, 163, 492, 834
Klem Alfred, 25, 77, 104, 105, 163, 233, 253, 492, 609, 629, 790, 824, 825, 826, 835, 836
Klem Théophile, 55, 291
Klinglin François-Joseph de, baron, 190
Klopstock Friedrich Gottlieb, 505
Klotz Antoine, 97, 104, 110, 130, 131, 132, 245, 264
Klotz Octavie, 498
Klotz Gustave, 9, 14, 26, 37, 38, 40, 45, 51, 71, 72, 76, 101, 102, 103, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 149, 181, 192, 214, 217, 221, 222, 227, 229, 235, 245, 247, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 263, 265, 266, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 287, 288, 294, 295, 296, 297, 298, 302, 348, 414, 448, 460, 466, 493, 495, 533, 542, 545, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 558, 561, 564, 565, 566, 569, 573, 574, 576, 577, 578, 581, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 601, 603, 605, 606, 609, 610, 611, 619, 620, 621, 622, 626, 627, 634, 635, 655, 682, 703, 709, 713, 741, 742, 743, 744, 748, 749, 750, 751, 753, 756, 758, 759, 762, 764, 766, 767, 768, 769, 771, 772, 773, 774, 779, 807, 820, 822, 823
Klotz Louis, 97, 104, 131, 132
Knauth Johann, 289, 521, 562, 574, 581, 703, 791
Knecht Émile, 147, 226
Koch Christophe-Guillaume, 191, 702
Kœberlé Eugène, 498, 508
Kratz Édouard, 257, 459
Kremer Ch., 163, 630
Küss Emile, 44, 52, 181, 239, 287, 498, 703

L

Laborde Alexandre de, 66
Labrouste Henri, 124, 217, 221, 743, 772
Lacroix Paul, 195
Lamartine Alphonse de, 176, 186
Landino Cristoforo, 364, 656, 679
Lassus Jean-Bapstiste, 40, 68, 69, 86, 94, 140, 196, 221, 122, 196, 210, 211, 221, 295, 296, 297, 322, 499, 508, 533, 544, 559, 709, 741, 743, 744, 746, 747, 748, 749, 753, 754, 767, 768, 769, 823
Laure Jules, 174
Lauth Thomas, 44
Lavater Johann Kaspar, 191, 483, 485, 486, 526, 527, 558, 700
Le Bernin (Gian Lorenzo Bernini), 725
Lébé-Gigun Antoine-Marie, 111
Leclerc de Hauteclocque Philippe général, 455

Legendre-Héral Jean-François, 402, 413
Leibniz Gottfried Wilhelm, 182, 319, 326, 333, 334, 668
Lemaire Henri, 91, 215, 310, 435, 437, 438, 457, 640
Lemoyne Jean-Bapstites, 53, 58, 75, 416
Lenoir Albert, 68
Lenoir Alexandre, 50, 58, 59, 65, 87, 104, 194, 805
Lenormand Louis, 68
Leroux Pierre, 167, 171, 176, 188, 189, 190, 311, 333, 357, 360, 363, 365, 429, 502, 527, 654, 665, 667, 849
Lévêque Charles, 316, 317, 338, 373, 411, 478, 526, 535
Leyde Nicolas de, 97, 253, 617, 631, 716, 721
Lezay Marnésia Adrien de, 286, 348
Linné, 66
Liszt Cosima, 788
Lobstein Jean, 44
Loison Pierre , 90
Lorrain Robert le, 53, 75
Louis-Philippe 1er, 59, 62, 67, 147, 172, 310, 353, 434, 492
Lugeon Raphaël, 26, 284, 291

M

Mabille Louis, 378
Mac-Keat Augustus, 220
Machereau Philippe-Joseph , 175
Magni pietro, 673
Maillol Aristide, 58, 253
Maindron Hippolyte, 58, 122, 197, 202, 205, 216, 219, 310, 311, 347, 385, 403, 409, 412, 413, 417
Maine de Biran, 322, 328
Maistre Joseph de , 166, 322, 336, 769
Mackey Albert, 694
Malade Jean Etienne, 13, 25, 26, 29, 40, 54, 55, 74, 75, 76, 77, 78, 83, 86, 88, 97, 98, 104, 110, 117, 150, 163, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 250, 263, 264, 285, 287, 293, 298, 301, 307, 436, 439, 455, 533, 537, 558, 561, 562, 570, 571, 575, 577, 579, 580, 581, 583, 584, 599, 602, 603, 606, 607, 608, 629, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 719, 720, 721, 723, 724, 725, 726, 734, 753, 779, 780, 789, 790, 801, 811, 824, 825, 826, 835, 836, 854
Malebranche Nicolas, 182, 320, 326
Mallarmé Stéphane, 33, 765
Marceline Desbordes-Valmore, 218, 793
Marie d'Orléans, 347, 435, 792
Marochetti Carlo, 60, 153, 197, 310, 311, 435, 446
Marmier Xavier, 669, 681
Martianus Capella, 717, 787, 788
Marzolff Alfred, 55, 253, 455, 593, 834
Massol Joseph, 75, 77, 81, 95111, 239
Mazure Adolphe, 334
Mathieu-Meunier, 413
Matter Jacques, 46, 661, 662, 704
Méhémet Ali, 175
Ménard René, 198, 416
Mérimée Prosper, 33, 63, 67, 68, 70, 71, 114, 123, 174, 218, 271, 272, 273, 559, 706, 742, 753, 765, 768, 813
Melchior Johann Peter, 147
Merklé, 148
Michaux-Bellaire François-Joseph, 72
Michel Adolphe, 222
Michel-Ange, 153, 249, 299, 300, 325, 326, 363, 391, 423, 426, 518, 523, 524, 525, 527, 641, 650, 651, 655, 658, 659, 670, 741, 776, 836, 841
Michelet Jules, 33, 67, 246, 309, 312, 322, 428, 633, 765, 796, 813, 816
Migneret Stanislas Préfet, 45, 52, 72, 73
Milanollo Teresa, 498
Millin Aubin-Louis, 65
Mohr Christian, 26
Moine Antonin, 58, 174, 197, 202, 210, 217, 311, 347, 351, 603
Molchnecht Dominique, 437, 438
Monnet Bertrand, 125
Montalivet Jean-Pierre comte de, 66
Montfaucon Bernard de, 65
Montesquieu, 182
Moore Christopher, 413
Moreau Gustave, 520
Morelli Giovanni, 845, 846, 847
Moritz Karl Philipp, 337
Morris William, 70, 836
Morin Edgar, 35, 359, 428, 536, 778, 795, 808, 815, 817, 832, 833
Morin Charles, 72
Moutanitet comte, 404
Mühe Ferdinand abbé, 238, 253, 282, 348, 493, 498, 511
Muller J., 137, 257
Musset Alfred de, 67, 219
Myron, 840

N

Nahl Jean-Auguste, 53
Nanine Papot-Souvestre, 212, 216
Nanteuil-Leboeuf Charles-François, 90, 435

Nerval Gérard de, 33, 47, 149, 176, 220, 322, 365, 470, 697, 765, 787, 788, 793, 813
Nasmyth James, 630
Nietzsche Friedrich, 309, 350, 375, 436, 535, 713, 716, 718, 727, 796, 813, 849
Nieuwerkerke Emilien de comte, 63, 197, 205
Nodier Charles, 33, 67, 218, 309, 765, 788, 793, 813
Novalis, 320, 330, 334, 336, 360, 717, 729, 781, 788, 796, 799
Nysse Grégoire de, 528, 774, 784, 786, 789

O

Oberkirch baronne d', 702
Oberlin Jean-Frédéric, 192, 483, 486, 700, 701
Ohmacht Landolin, 9, 24, 30, 37, 47, 48, 55, 56, 76, 100, 103, 111, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 174, 191, 203, 204, 213, 226, 229, 230, 231, 232, 237, 238, 239, 249, 265, 266, 267, 281, 282, 286, 292, 303, 309, 316, 340, 343, 344, 345, 347, 348, 368, 377, 381, 413, 414, 416, 432, 436, 437, 438, 448, 454, 467, 468, 469, 481, 485, 486, 487, 489, 492, 499, 504, 505, 506, 507, 515, 522, 544, 560, 593, 604, 616, 617, 628, 689, 700, 712, 714, 779, 805, 809, 818, 834
Ollivier Augustin de Marseille, 54, 74
O'Neddy Philothée, 220
Ottin Auguste, 310
Overbeck Friedrich, 617
Ovide, 369, 392, 418, 423, 667

P

Pacini, 219
Pajou Augustin, 58, 75, 85, 86, 87, 88, 152, 310, 342, 402, 508, 702
Panofsky Erwin, 31, 34, 344, 563, 651, 656, 657, 663, 673, 727, 811, 813, 814
Pape Pie IX, 498
Pascal Blaise, 18, 35, 182
Pascal Michel, 26, 35, 99, 182, 197, 210, 221, 287, 295, 557, 744, 748, 750, 753, 765
Pasqually Martines de, 785
Paulé sieur, 53
Pauli Alfred, 834
Pazzi Enrico, 674
Pereire Émile et Isaac, 218
Perrey Aimé-Napoléon, 91, 744
Perrin Charles, 71
Pertois Jean-Baptiste, 55, 74
Pestalozzi Johann Heinrich, 325
Petit-Gérard, 45, 50, 118, 127, 569
Petit Alexis, 174
Petiti Jean Jacques Eugène, 45, 52, 235, 414
Petitot Louis, 219, 310
Phidias, 11, 143, 149, 151, 194, 308, 310, 313, 340, 341, 376, 377, 398, 399, 411, 426, 429, 441, 474, 506, 515, 547, 565, 604, 651, 673, 805, 819, 833
Pic de la Mirandole, 717, 784, 785
Pick Alphonse, 14, 534
Pigalle Jean-Baptiste, 53, 75, 805
Piton Frédéric, 45, 149, 209, 235, 414, 462, 615, 626, 632, 635, 646, 647, 685, 692, 704, 705
Planche Gustave, 214, 219, 313, 314, 423, 661, 798, 818
Plantade, 219
Platon, 305, 319, 324, 330, 333, 336, 337, 360, 363, 364, 365, 370, 372, 392, 394, 407, 470, 471, 472, 474, 475, 482, 529, 537, 641, 657, 658, 667, 668, 669, 711, 717, 782, 787, 788, 793, 796, 829
Plotin, 319, 322, 324, 336, 339, 471, 474, 476, 477, 482, 717
Polyclète, 539, 840
Porphyre, 319, 482, 717
Poussin Nicolas, 411
Pradier James, 58, 60, 90, 91, 152, 153, 170, 171, 197, 200, 210, 231, 285, 286, 293, 310, 314, 344, 345, 347, 358, 376, 395, 399, 401, 403, 409, 414, 418, 423, 426, 429, 434, 435, 437, 438, 457, 465, 467, 481, 482, 496, 651, 673, 748
Préault Auguste, 58, 91, 197, 202, 210, 217, 220, 309, 310, 311, 312, 347, 373, 652, 671, 672, 780
Proclus, 322, 324, 336, 717
Puget Pierre, 423, 453
Pyanet Victor Joseph, 91

Q

Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome, 65, 66, 87, 91, 184, 310, 319, 339, 362, 559, 766
Quinet Edgar, 33, 67, 309, 322, 520, 527, 765, 813

R

Racke Johan Josef , 261
Raess André Mgr, 102, 123, 133, 138
Raggi Nicolas, 153, 435
Ramey Jules, 58, 60, 152, 210, 215, 310
Raphaël, 284, 291, 314, 323, 343, 360, 506, 525, 641, 657, 658, 676, 747, 748, 782
Ratisbonne Théodore, 128, 192, 239, 456, 498, 695, 702, 704
Rauch Christian Daniel, 89
Raufer Alois, 618, 624

Ravaisson Félix, 319, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 338, 339, 361, 362, 429, 473, 527, 528, 539, 540, 541, 640, 641, 658, 678, 780, 781, 783, 836, 839, 841, 846, 848, 849, 852
Reibel général, 206, 282, 499
Reiner, 71, 72, 120, 436, 439, 442
Reiner Jacques Roch père, 71
Rembrandt, 159, 548
Remusat Charles de, 176, 355, 356, 357
Renan Ernest, 33, 765, 813
Renouard de Bussierre Alfred baron, 192, 493, 498, 702
Reuss Édouard , 44
Reuss L. C., 702
Reuss Rodolphe, 46, 458
Ricci Stefano, 673
Riedel Ferdinand, 25, 26, 104, 163, 233, 261, 562, 572, 573, 574, 578, 579, 580, 581, 824, 825, 826, 835, 836
Riegl Aloïs, 82, 727, 731, 811, 825, 848
Rinaldi, 413
Ringeisen Antoine, 45, 72
Ringel d'Illzach Jean Désiré, 55, 207, 498, 834
Robert Charles, 205, 207, 237, 380, 499
Rodin Auguste, 58, 160, 161, 197, 215, 253, 290, 291, 322, 368, 369, 374, 377, 426, 443, 509, 548, 593, 633, 650, 659, 670, 671, 672, 674, 741, 760, 780, 822, 841
Rodrigues Eugène, 218
Rodrigues Olinde, 176, 177, 218
Rohan Ferdinand de, 190
Rohan Constantin de, 190
Rohan cardinal de, 124, 191, 702
Roland Philippe-Laurent, 58
Rolland (ingénieur Roland) Eugène, 499
Rossetti Gabriel, 680
Roulin François Désiré, 165, 176, 212, 218, 308, 496
Roulin Louis, 218
Rousseau Jean-Jacques , 183
Royer-Collard Pierre-Paul, 319, 322, 328, 354, 355
Rozier Coze Jean-Baptiste, 282, 499, 506, 508, 527, 641
Rubens Pirre Paul, 402, 626
Rude François, 58, 60, 184, 197, 199, 200, 217, 310, 311, 341, 344, 347, 359, 376, 387, 403, 432, 435, 443, 481, 524, 702, 833
Ruskin John, 33, 67, 70, 84, 734, 735, 741, 760, 765, 770, 820, 821, 822, 836

S

Sabine dite de Steinbach, 12, 13, 14, 39, 50, 56, 79, 109, 111, 112, 114, 118, 119, 129, 201, 213, 236, 278, 282, 285, 286, 299, 341, 348, 350, 442, 461, 523, 529, 544, 601, 602, 611, 612, 613, 614, 617, 619, 626, 627, 628, 630, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 644, 645, 655, 657, 658, 659, 665, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 699, 704, 707, 756, 760, 791, 810, 818, 841
Saint Augustin, 178, 339, 482, 528, 717, 784, 792
Sainte-Beuve Charles-Augustin, 67, 68, 174, 176, 219, 793
Saint-Germain Prosper, 69, 81, 126, 153, 165, 177, 210, 212, 213, 214, 216, 296, 348, 411, 416, 498, 544, 689
Saint-Hilaire Geoffroy de, 174, 503, 846
Saint-Martin Louis-Claude de (philosophe inconnu), 332, 482, 519, 520, 661, 662, 701, 785, 787
Saint-Simon Claude-Henri de Rouvroy comte, 165, 166, 175, 176, 177, 181, 189, 766
Saltzmann Frédéric-Rodolphe, 191, 192, 661, 662, 700, 701, 704
Saltzmann Gustave, 493
Sand George, 47, 174, 186, 205, 314, 491
Save Gaston, 642, 683
Saxe Maurice maréchal de, 53, 75, 215
Schadow Johann Gottfried, 89, 293, 294, 461
Schattenmann Charles Henri, 238, 282, 499
Scheffer Ary, 90, 176, 186, 204, 211, 281, 317, 353, 391, 435, 524, 671, 679, 791, 792, 793
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von, 33, 83, 173, 176, 186, 319, 322, 324, 328, 329, 331, 332, 335, 337, 339, 354, 360, 362, 373, 391, 392, 407, 422, 426, 427, 458, 476, 527, 633, 640, 641, 658, 677, 678, 717, 729, 765
Schiller Friedrich von, 33, 47, 183, 360, 717, 765
Schillinger Charles, 47, 238, 493
Schimper Wilhelm, 44, 206, 238, 498, 508
Schinkel Karl Friedrich, 89
Schir Nicolas, 72
Schlegel Friedrich, 86, 328, 330, 337, 360, 717
Schmitz Franz, 124, 261, 262, 289, 753
Schneegans Louis, 71, 76, 118, 122, 234, 267, 529, 644, 681, 682, 699, 712, 723, 790
Schneider Camille, 340
Schönenman Lilie, 191, 700
Schoenewerk, 197, 413
Schoepflin Jean-Daniel, 46
Schuler Théophile, 48, 49, 202, 237, 377, 451, 468, 617, 631, 632, 636, 643, 678, 682, 692, 694, 695

Schulmeister Karl, 48
Schultz Albert, 834
Schuré Édouard, 14, 322, 458, 463, 542, 664, 683, 687, 688, 698, 775, 788, 795, 813
Schützenberger Louis, 49, 282, 343, 499, 501, 508
Schützenberger Georges-Frédéric, 44, 48,445, 454, 462, 498
Schwarz Theodor, 616
Schweighaeuser Jean-Geffroy , 70
Schwilgué Jean-Baptiste, 9, 49, 56, 117, 133, 204, 237, 238, 239, 244, 282, 432, 481, 498, 508, 544
Schwind Moritz von, 617, 630
Scopas, 840
Semper Gottfried , 559
Sengenwald Jules, 235, 239, 414
Sers Louis, 73
Seurre Bernard, 58, 197, 451
Seurre Charles, 58, 90, 194, 197, 216, 310, 385, 435, 438, 441, 451
Seyboth Adolphe, 52, 263, 264, 460, 693
Shakespeare William, 410
Siebecker Édouard, 688
Sikélianos Angélos, 322, 780
Silbermann Gustave, 705
Silvestre Théophile, 310
Simart Charles, 153, 197, 310, 316, 317, 327, 529
Simmel Georg, 659, 740
Simon Jules, 246, 312, 316, 338
Sischler Anne-Catherine, 24, 55, 147, 150, 438, 442, 607
Sischler Ignace, 55, 147, 438
Socrate, 308, 319, 473, 501, 536
Solger Karl W. F., 615
Souvestre Emile, 67, 165, 168, 176, 177, 178, 179, 180, 186, 196, 201, 204, 207, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 224, 236, 282, 308, 309, 316, 318, 348, 368, 409, 410, 411, 412, 414, 416, 449, 480, 486, 490, 493, 496, 498, 544, 640, 793, 798
Spach Louis, 45, 46, 186, 205, 237, 238, 308, 312, 379, 380, 460, 462, 492, 498, 632, 661, 742, 778
Spindler François-Xavier, 98, 110, 150, 231, 232, 292, 571
Spinoza Baruch, 172, 189, 336
Spitz Charles, 238, 254, 282, 498, 511, 554
Staël Anne-Louis-Germaine de, 33, 176, 319, 328, 338, 765
Stein Édith , 785
Steiner Rudolf, 657, 720, 731, 796, 832, 842
Steinheil Louis, 49, 102, 118, 123, 125, 127, 130, 177, 210, 221, 602, 609, 610, 748
Steinlé Édouard, 125, 127
Stienne Louis, 10, 25, 26, 29, 38, 45, 55, 104, 125, 127, 161, 163, 227, 230, 233, 245, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 259, 260, 261, 262, 279, 289, 294, 302, 303, 335, 386, 489, 492, 493, 562, 578, 579, 580, 581, 587, 592, 602, 604, 605, 609, 610, 630, 649, 756, 761, 789, 805, 807, 826, 834, 835, 836
Stoeber Auguste, 46, 615
Stoeber Adolphe, 615
Stoeber Ehrenfried, 702
StoeberVictor, 238, 282, 287, 481, 486, 487, 498
Stoltz Joseph, 238, 282, 498
Straub Alexandre abbé, 45, 116, 254
Suc Etienne, 165, 180, 197, 212, 215, 216, 223,224, 308, 640
Sue Eugène, 47
Sulzer Jean-Michel, 109
Sulzer Johan Georg, 82
Suso Henri, 717
Swedenborg Emmanuel, 174, 192, 329, 332, 336, 482, 519, 661, 701, 702, 793

T

Taine Hippolyte, 26, 124, 548
Tauler Jean, 717
Téterel Antoine , 109
Thierry Augustin , 176, 317
Thiers Alphonse, 68, 122, 176, 194, 354
Thomas d'Aquin saint, 717, 788
Thomas Gabriel-Jules, 438, 441, 675, 676
Thorvaldsen Bertel, 57, 89, 160, 231, 310, 340, 344, 346, 375, 387, 447, 449, 525, 560, 640
Tieck Christian Friedrich, 89
Tieck Ludwig, 616
Tourdes Gabriel, 498
Toudouze Gabriel , 102, 217, 221
Toussaint-Bernard Émeric-David, 91, 184, 185, 195, 197, 290, 310, 559, 561, 604, 748
Trimolet Joseph Louis, 221
Triqueti Henry de, 122, 197, 200, 232, 310, 311, 347, 351, 435, 609, 672
Trouard Louis-François, 8
Turkheim Frédéric de, 232
Turkheim Bernard Frédéric de, 190, 191, 700, 701

U

Uhland Ludwig , 616

V

Vacherot Étienne , 322
Vallastre Jean, 13, 24, 25, 26, 29, 40, 55, 86, 88, 89, 93, 98, 99, 100, 104, 110, 112, 117, 147, 148,

149, 150, 151, 163, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 250, 263, 264, 266, 267, 285, 287, 292, 293, 307, 438, 442, 515, 533, 558, 562, 567, 570, 571, 581, 584, 607, 709, 710, 711, 712, 715, 716, 717, 719, 720, 721, 723, 724, 726, 753, 772, 779, 780, 801, 811, 824, 825, 826, 835, 836, 854
Vallastre-Sichler Anne-Catherine, 24, 55, 147, 150, 438, 442, 607
Vaudoyer Léon, 174, 181, 743
Veit Wagner, 115, 631, 733
Vernes de Luze François, 196, 203, 499, 508, 796, 797
Vernet Horace, 149, 152, 353
Vico Giambattista, 33, 427, 428, 765, 816
Villars Dominique, 499
Villemain Abel François, 176, 186, 308, 317
Villot Jean, 48, 110, 232, 240, 493
Vinci Léonard de, 325, 326, 333, 375, 525, 526, 539, 641, 673, 836, 839, 840, 852
Viollet-le-Duc Eugène, 8, 21, 26, 33, 40, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 79, 81, 82, 84, 86, 87, 89, 91, 93, 94, 123, 124, 126, 140, 210, 221, 228, 255, 259, 260, 261, 271, 287, 297, 298, 328, 437, 438, 533, 543, 559, 560, 561, 565, 604, 605, 611, 633, 654, 656, 705, 709, 721, 741, 742, 743, 744, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 756, 759, 760, 761, 762, 765, 767, 770, 772, 773, 779, 804, 820, 821, 822, 823, 846
Vion Jean-Jacques Henri archiprêtre, 112, 133, 232
Virgile, 520, 618, 666, 667, 671, 672, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 784, 792, 852
Visconti, 413
Vitet Ludovic, 33, 67, 68, 70, 176, 272, 295, 322, 354, 356, 357,559, 654, 706, 742, 764, 765
Vivant Denon Dominique, 152

W

Wackenroder Wilhelm Heinrich, 337
Wadéré, 834
Wahl Joseph fils, 292
Wahl Joseph père, 292
Walter Benjamin, 830
Warburg Aby, 34, 384, 396, 730, 737
Weber Max, 832
Weiler Amélie, 38 156, 157, 198, 240, 241, 243, 399, 404, 498, 6
Weit Wagner, 113
Werling Eugène, 10, 38, 161, 227, 245, 248, 252, 254, 256, 257, 259, 279, 293, 294, 302, 303, 386, 587, 592, 649, 805, 836
Wesendonk Mathilde, 788
Wetzel sculpteur, 260
Wilbur Wright, 377
Willm Joseph, 46, 186
Winckelmann Johann Joachim, 148, 337, 342, 427, 430, 471, 476, 494, 506, 507, 525, 526, 781
Winckler Charles, 81, 84
Winter Charles, 163, 164, 266, 268, 276, 610, 630
Wölfflin Heinrich, 718, 719, 727

Z

Zerr Anna, 493
Zix Benjamin, 48
Zobel, 121

Vincent COUSQUER

Philippe Grass (1801-1876), statuaire spiritualiste du XIX^{e} siècle

Résumé

Le statuaire Philippe Grass fait partie de ces artistes du XIX^{e} siècle tombés dans l'oubli quasi général. Il appartient pourtant aux figures emblématiques de son temps, et son talent était reconnu par ses pairs et apprécié par ses compatriotes alsaciens. Si l'histoire de l'art ne mentionne que très rarement ce sculpteur et sa production abondante, c'est probablement à cause de ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg, et pour ne pas avoir voulu donner une nouvelle destinée à son art. En effet, il a préféré poursuivre la beauté idéale de la statuaire grecque en la conciliant au lyrisme des romantiques afin de fusionner les principes opposés. Il procède également ainsi pour ses statues de la cathédrale, en unissant la beauté des formes de la statuaire classique aux formes ascétiques et au sentiment chrétien des statues gothiques. Il produit également l'harmonie de style, en s'adaptant aux différentes périodes de l'édifice qu'il restaure. On constate du reste que cet artiste a su exprimer son intention artistique dans la plupart de ses œuvres, avec en tête de proue son *Icare essayant ses ailes* et son *Erwin dit de Steinbach*. C'est en effet sa volonté de rester dans la voie du juste milieu qui semble le guider.

Mots-clés : statuaire, cathédrale, sculpture, néoclassicisme, romantisme, néogothique, spiritualisme, éclectisme spiritualiste, polarités antagonistes, principes de restauration, Monuments historiques

Résumé en anglais

The sculptor Philippe Grass is one of those 19th century artists who have fallen into almost general oblivion. Yet he belongs to the emblematic figures of his time, and his talent was recognized by his peers and appreciated by his Alsatian compatriots. If Art history only very rarely mentions this sculptor and his abundant production, it is probably because of his Strasbourg Cathedral statues restorations, and for not having wanted to give a new way to his art. Indeed, he preferred to pursue the perfect beauty of Greek statuary by reconciling it with the lyricism of the Romantics in order to merge the opposite principles. He also does this for his statues in the cathedral, by joining the beauty of the shapes of classical statuary with the ascetic forms and Christian impression of gothic statues. He also produces balanced style, by adapting himself to the different times of the edifice he is restoring. We notice, moreover, that this artist was able to express his artistic intention in most of his works, with first of all, his Icare essayant ses ailes and his Erwin dit de Steinbach. This is his will to keep going on the happy medium way that seems to guide him.

Key words : statuary, cathedral, sculpture, neoclassicism, romantism, Neo-gothic, spiritualims, spiritualist eclectism, antagonistic polarities, restoration principles, Historical monuments

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 519 Sciences Humaines et Sociales – Perspectives européennes

UR 3400 ARCHE (Arts, civilisation et histoire de l'Europe)

THÈSE présentée par :

Vincent COUSQUER

soutenue le : **9 mai 2023**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

Philippe Grass (1801-1876), statuaire spiritualiste du XIXe siècle

Sa vie, son œuvre, ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg et la fusion des principes opposés

Volume III : Catalogue raisonné, planches, bibliographie et annexes

THÈSE dirigée par :
Monsieur SCHURR Marc Carel Professeur, Université de Trèves

RAPPORTEURS :
Monsieur BARIDON Laurent Professeur, Université Lumière Lyon 2
Monsieur FLUM Thomas Professeur, Université de Franche-Comté

AUTRES MEMBRES DU JURY :
Madame RAMOS Julie Professeur, Université de Strasbourg

PHILIPPE GRASS (1801-1876), STATUAIRE SPIRITUALISTE DU XIX^{e} SIÈCLE

Sa vie, son œuvre, ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg, et la fusion des principes opposés

VOLUME III : Catalogue raisonné, planches, bibliographie et annexes

Thèse de doctorat en Histoire de l'art

Présentée par Vincent Cousquer
Sous la direction de Monsieur le Professeur Marc Carel Schurr

Membres du jury :
Monsieur Laurent Baridon, Professeur, Lyon 2 ; Monsieur Thomas Flum, Professeur, Franche-Comté ; Madame Julie Ramos, Professeur, Strasbourg.

Université de Strasbourg
2023

CATALOGUE RAISONNÉ

INTRODUCTION DU CATALOGUE

Dans notre étude, nous nous sommes concentrés sur les œuvres principales de Philippe Grass, qui nous semble pouvoir le mieux exprimer son intention artistique et sa vision du monde, autant par le fond que la forme. Il a cependant produit un nombre considérable de sculptures que nous n'avons pas pu étudier. Il convient cependant d'ajouter ce catalogue de ses œuvres, afin de se faire la meilleure idée possible de sa production, mais aussi de présenter de nombreuses œuvres qui étaient oubliées, et de faire connaître son travail au plus grand nombre. Pour cela, nous avons pris soin de répertorier toutes les sculptures qu'il a réalisées, que nous avons pu trouver, en sachant pertinemment qu'il doit en rester encore bien d'autres inconnues, peut-être dans des réserves, mais surtout chez des particuliers. Nous espérons que cette thèse de doctorat permettra de faire surgir des œuvres qui ont disparu et d'autres qui sont tout simplement inconnues. Nous avons pu, par ailleurs, identifier plusieurs de ses œuvres, ainsi qu'un grand nombre de portraits en buste et en médaillon, et nous gageons que des portraits, surtout en médaillons, pourrons encore être identifiés à la suite de notre travail.
Enfin, nous profitons de cette introduction au catalogue pour présenter deux aspects de sa production artistique que nous n'avons pas pu intégrer dans notre étude. Il s'agit d'une présentation générale de ses maquettes, projet de monuments et statuettes, ainsi que de ses statues monumentales. Cela permet de se faire une idée plus large du contexte historique dans lequel il œuvrait, mais également de rattacher sa production à celle de ses contemporains et à la statuaire française du XIX^{e} siècle.

1. Maquettes, projets de monuments et statuettes

Avant de réaliser des statues monumentales, les sculpteurs du XIX^{e} siècle passent par des réflexions qui se concrétisent en études. La première étape est bien souvent celle des croquis au crayon sur papier, avant de passer aux esquisses et aux ébauches modelées dans la terre glaise, ou à la cire, d'une trentaine de centimètres de haut, afin de « monter une figure sans armature et donc d'en improviser complètement le mouvement et l'ordonnance[1] ». À partir de ses esquisses ou *bozzeto*, sont confectionnées des maquettes en plâtre à échelle réduite, souvent au sixième de la grandeur naturelle[2], qui

[1] LAPAIRE Claude, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique*, catalogue raisonné, SIK ISEA, Genève, p. 83.
[2] *Ibid.*

pourront être réalisées à grande échelle, afin de servir de modèle, si le projet doit aboutir. La réalisation finale se fait généralement à partir du modèle à échelle 1/1 de l'artiste. À ce moment-là, la copie par mise au point, où l'agrandissement est exécuté dans la pierre par un sculpteur praticien.

Cependant, à partir de 1830, des statuettes-portraits sont réalisées, plus à des fins d'esquisses, laissées en terre crue et vouées à disparaître[3], mais à des fins d'œuvres d'art accomplies, pouvant être parfois exposées aux Salons. Dès lors, les sculpteurs s'efforcent de produire des statuettes bien finies et polies, avec une très bonne définition. De plus, à partir des années 1840, avec l'invention de machines mécanisant les pratiques de réduction[4], il s'en suit, chez certains sculpteurs, toute une production de statues réduites, dites statuettes d'édition, confectionnées dans un but commercial. Toutefois, il ne s'agit dès lors plus de statuettes-portraits, mais plutôt de « statuette de genre »[5], pouvant être déclinées et produites dans différents matériaux. Pourtant, avant cela, grâce au moulage des statuettes, il était également possible de produire plusieurs tirages, en bronze ou en plâtre, de modèles de statues monumentales, sans passer par la réduction. Ainsi, à titre d'exemple, nous pensons que plusieurs tirages ont été effectués du modèle fini d'*Erwin* par André Friedrich, sachant qu'il est encore possible d'en trouver à la vente[6]. Il existe également plusieurs tirages en bronze d'un modèle de *Kléber* par notre artiste, ainsi que d'*Icare essayant ses ailes*.

Grass modèle en outre beaucoup de maquettes pour des projets qui ne voient pas forcément le jour. Il réalise également plusieurs statuettes, dont certaines sont laissées à l'état de plâtre, faute de moyens, et d'autres en terre cuite ou en bronze. D'ailleurs, au sujet de ces dernières, Hans Haug écrit que leur charme n'est pas sans rappeler Pradier[7]. Quelques-unes de ces maquettes et statuettes sont conservées notamment au Musée des Beaux-arts de Strasbourg, à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, au Musée de la Chartreuse de Molsheim et au Musée Historique de Strasbourg.

[3] *Ibid*.
[4] Brevet déposé par Frédéric Sauvage en 1836, et Achille Colas en 1837.
[5] *Ibid*., p. 84.
[6] Il pourrait également s'agir de surmoulage posthume à l'artiste ?
[7] HAUG Hans, *L'Art en Alsace*, éd. Arthaud, 1962, p. 184.

Grass réalise également des statuettes-portraits, dont plusieurs sont coulées dans le bronze suivant le courant romantique[8], et d'autres restées à l'état de plâtre, alors que cette pratique était en marge de l'art reconnu.

En 1833, il présente au Salon de Paris sa première statuette de femme (n° 3265[9]), suivant l'impulsion du courant romantique. En effet, plusieurs sculpteurs s'y essayent cette année-là, dont Chaponnière qui en serait l'initiateur[10]. Huit pièces semblent correspondre à cette catégorie ; trois par Chaponnière, une par Pradier, deux par Dantan jeune, une par Grass, et une par Machault[11]. Il semble toutefois que ce soit Pradier qui excelle dans cet art, ou qu'il en est du moins le plus prolifique[12]. Nous remarquons néanmoins que Grass fait partie des premiers sculpteurs à exposer des petites statues-portraits au Salon, sachant, de plus, qu'il avait prévu de présenter une deuxième *Statuette de femme* au Salon de 1833, sous le n° 4568, qui a été refusée[13]. Il continue à en présenter à plusieurs reprises, dont plusieurs sont refusées. Ainsi, au Salon de 1834, il présente une petite statue en plâtre de *M. B…*, n° 2076[14]. Cependant, une figurine en plâtre de *M. B..,* n° 2694, aurait été refusée[15]. Au Salon de 1837, il ne présente rien, car il souhaitait présenter uniquement des statuettes en plâtre qui son refusées. Il réitère cependant au Salon de 1838, avec une *Statuette de M…*, en bronze, *n° 1876*[16], et une seconde, *Statuette de M.**** ; également en bronze sous le n° 3083 , qui est refusée[17]. Une autre statuette est refusée au Salon de 1840[18]. Ensuite, il n'expose plus aucune statuette-portrait, avant le dernier Salon auquel il participe, en 1873. Il y présente cette année-là, en effet, sous le n° 1696 une statuette en bronze de son regretté ami *Émile Souvestre*[19]. Malgré ces nombreuses statuettes, présentées ou refusées aux Salons, nous devons regretter que seul un nombre restreint nous soit parvenu. Aux statuettes énumérées ici, il faut en ajouter d'autres que Grass a réalisées durant sa carrière

[8] BENOIST Luc, *op. cit.,* p. 82-83.
[9] *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986, p. 418, note 13. Selon d'autres sources, elle portait le n° 3259 – *Petite statue de femme*, *cf.* http://salons.musee-orsay.fr/index/salon/90?offset=1
[10] *La sculpture française au XIXe siècle*, *op. cit*., p. 257.
[11] *Ibid.*, p. 418, note 13.
[12] LAPAIRE Claude, *James Pradier…, op. cit.,* p. 83-98.
[13] Archives du Louvre, K.K.50, *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 19.
[14] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1834, p. 189.
[15] Archives du Louvre, L.K.K.29, et L.K.K.51., *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 19.
[16] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1838, p. 210.
[17] Archives du Louvre, L.K.K.55, et L.K.K.32., *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 21
[18] http://salons.musee-orsay.fr/index/salon/90?offset=1
[19] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1873, p. 269.

artistique, sans pour autant chercher à les exposer. On note cependant qu'il en présente encore deux au salon organisé par la Société des Amis des Arts de Strasbourg, en 1841. Il y présente, en effet, au Palais Royal de Strasbourg, une *Statuette de M. L...*, n° 304, et une *Statuette de M. D.*, n° 305[20]. Ici aussi, nous regrettons que les registres n'aient pas précisé davantage les noms des personnes représentées.

Aujourd'hui, nous connaissons encore une très belle statuette en bronze à l'effigie de l'architecte de la cathédrale, Gustave Klotz, conservée chez un particulier. Deux autres statuettes en bronze représentent l'abbé Mühe et le sculpteur Landolin Ohmacht. Ces dernières sont conservées au musée des Beaux-arts de Strasbourg. Un tirage en plâtre, recouvert de gomme-laque, de la statuette de Mühe est conservé par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, et un tirage en plâtre de Landolin Ohmacht par le Musée Unterlinden de Colmar. Nous connaissons encore une statuette en plâtre d'un homme debout, prenant appui de la main gauche sur un livre fermé, posé sur un piédestal rectangulaire mouluré, et tenant sa ceinture de l'autre main. L'homme a les cheveux coiffés en arrière, et porte la moustache avec un petit bouc. Un tirage de cette statuette est conservé au musée des Beaux-arts, et un second se trouve chez un particulier. Enfin, le Musée de la Chartreuse de Molsheim, conserve des statuettes d'un genre plus intime. Il s'agit, en effet, des représentations de ses deux parents, en plâtre, chacun assis sur un fauteuil. Le musée conserve également la statuette en cire d'une plus jeune femme, assise sur une chaise. Ce sont, malheureusement, les seules statuettes qui nous soient parvenues à ce jour. Gageons que d'autres statuettes de Grass feront leur apparition d'ici quelques années.
Enfin, les autres statuettes qui nous sont parvenues sont des concours, des maquettes de monuments érigés, ou laissés à l'état de projet(s) ??, et des modèles préparatoires.

Concernant les statues de la cathédrale, très peu de modèles préparatoires à petite échelle sont conservés. Il reste cependant ceux de la statuaire *Sabine*, ceux de deux statues équestres, et celui d'un angelot de la chapelle Saint-Laurent. Tous les autres semblent avoir été détruits.

2. Statues monumentales

[20] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés au Château-Royal du 2 au 30 septembre 1841, cinquième année, Strasbourg, 1841, p. 11, 17.

Pendant la Monarchie de Juillet, il était courant de célébrer les grands hommes. Sous Louis Philippe, en effet, est élevée sur la place de la Bastille une colonne surmontée par le *Génie de la Liberté*, de A. Dumant, avec à sa base le *Lion marchand* de Barye (1835-1836). C'est également à cette période qu'est imaginé le retour des cendres et le tombeau des Invalides, pour célébrer Napoléon Ier, avec les douze *Victoires* de Pradier. C'est également durant cette période, « éclectique par conviction et par nature », que des commandes sont passées aussi bien aux tenants du classicisme, qu'aux romantiques dont l'échec fut temporaire aux Salons. Selon Luc Benoist, le meilleur exemple de cet éclectisme, sous la Monarchie de Juillet, est l'église de la Madeleine, pour laquelle de très nombreux sculpteurs, sans distinction de tendance, ont œuvré[21]. Au-delà de ces monuments qui célébraient les gloires françaises, d'autres monuments sont élevés en province ; « la France entière était alors un champ d'expansion où la Monarchie de Juillet assimila le passé. Sous ce règne, pullulèrent les souscriptions destinées à ériger des statues aux grands hommes des petites villes »[22]. Nous voyons ainsi une *Jeanne d'Arc* à Orléans, par Marie d'Orléans[23], un *général Desaix* à Clermont-Ferrand, par Nanteuil[24], un *Henri IV* à Pau, par Raggi[25] et un *Kléber* à Strasbourg, par Grass[26].

Charles Baudelaire, très critique sur la sculpture qu'il qualifiait d'ennuyeuse au salon de 1846, tient des propos élogieux sur la sculpture monumentale au salon de 1859 : « Vous traversez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés en haut, *sursum, ad sidera* ; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyre. Les uns montrent le ciel, où ils ont sans cesse aspiré ; les autres désignent le sol d'où ils se sont élancés. Ils agitent ou contemplent ce qui fut la passion de leur vie et qui en est devenu l'emblème : un outil, une épée, un livre, une torche, *vitaï lampada* !

[21] BENOIST Luc, *La sculpture française, op. cit.*, p. 153. Les sculpteurs qui ont œuvré pour la Madeleine sont les suivants : Lemaire (1833), Triqueti (1841), Bosio, Antoine Laurent d'Antan (dit l'aîné), Duret, Nicolas Bernard Raggi, Théophile Bra, Francisque Duret, Barye, Pradier, Rude, Marochetti, Charles-Émile Seurre et Etex, *cf.* http://www.insecula.com/salle/MS01186.html et http://www.eglise-lamadeleine.com/peinture-interieur

[22] BENOIST Luc, *La sculpture française, op. cit.*, p. 153.

[23] Marie d'Orléans (1813-1839), était élève d'Ary Scheffer et de David d'Angers.

[24] Charles-François Nanteuil-Leboeuf (1792-1865) réalise son *général Desaix* en 1848.

[25] Nicolas Bernard Raggi (1790-1862), sculpteur français d'origine italienne, était élève de Bartolini et de Bosio. Sa statue d'*Henri IV*, en marbre de carrare, est inaugurée sur la place Royale de Pau le 25 octobre 1842.

[26] BENOIST Luc, *La sculpture française, op. cit.*, p. 153.

Fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de terre.
Tel est le rôle divin de la sculpture[27]. »

[27] BAUDELAIRE Charles, *Ecrits sur l'art, op. cit.,* p. 431-432.

MAQUETTE, PROJETS DE MONUMENTS ET STATUETTES

1. LA RÉUNION DE L'ALSACE À LA FRANCE
1848

Statuette en plâtre patiné (fig. 64-65, 67)
insc. Sur le panneau tenu par la France gravé « FRANCE »
dim. H. 46,5 cm, l. 35,2 cm, p. 20 cm.
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° MH 478.

commentaire. Maquette d'un monument pour commémorer le bicentenaire de la Réunion de l'Alsace à la France, le 24 octobre 1848.
Cette maquette est réalisée à grande échelle en plâtre, et prend place dans les jardins de l'Orangerie à Strasbourg. Elle est rapidement déposée et mise à l'abri. Selon Fischbach, elle est enlevée sur l'ordre d'un haut fonctionnaire municipal, pour des raisons inexpliquées. En 1870, elle est installée place Broglie, où elle est détruite par les allemands.

bibl. SEYBOTH Adolphe, T. I., 1894, p. 86-87, RIESLING, 1924, p. 483-484, SCHICKELÉ, 1924, p. 612-613, HACKEDORN, 1926, p. 291, REUSS, 1934, p. 330-331, SCHNEIDER, 1953, p. 201, GILBERT, 1999/2000, p. 73-75, fig. 87-89.

2. GUERRE DE CRIMÉE
1853 - 1856

statuette en plâtre (fig. 70)
insc. « Les dernières heures de Sébastopol 1855 »
dim. H. 47 cm, l. 55 cm.
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° XXXII.41

commentaire. Projet de Mémorial de la Guerre de Crimée. Cette maquette représente deux soldats français blessés, appuyés l'un contre l'autre et adossé sur un canon. L'un d'eux tient une épée et l'autre porte un étendard. La scène est construite en pyramide, comme Grass le pratique souvent pour ses œuvres.
Cette scène fait référence à la Guerre de Crimée de manière générale et plus particulièrement au siège de Sébastopol comme le signifie l'inscription. Grass fait le choix, en effet, de représenter deux soldats épuisés après l'épisode le plus éprouvant et meurtrier de cette guerre. Le siège de Sébastopol dura onze mois, du 9 octobre 1854 au 11 septembre 1855. Cette bataille opposait l'Empire russe à l'Empire ottoman allié à l'Empire français, l'Empire britannique et au Royaume de Sardaigne.
« À l'occasion de la victoire, nous dit Laurent Gilbert, l'Œuvre Notre-Dame va organiser l'illumination de la cathédrale, pour laquelle le Conseil Municipal vote 1000 francs le 14 juillet 1856. Ces dispositions de fêtes signifient que l'entourage de Grass alors actif à la cathédrale s'affairait pour l'évènement. Le sculpteur y aura vu l'occasion d'élever un monument.[1] »

bibl. FUCHS, 1981, p. 164, GILBERT, 1999/2000, p. 76-77, fig. 94.

3. HOMME DE LETTRE ?
1840

statuette en plâtre (fig. 71)
insc. /
dim. H. 60 cm, l. 25 cm, e. 20 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MAD XXXII. 39.

statuette en plâtre
insc. « P. GRASS. 1840. »
dim. H. 60 cm, l. 25 cm, e. 20 cm.
loc. Colmar, coll. part.

commentaire. Maquette pour un projet de monument ? Grass représente un homme debout qui prend appuis sur un livre posé sur un pilastre. L'homme porte un long manteau ouvert, il a les cheveux plaqués vers l'arrière et porte une moustache et un petit bouc. Il s'agit vraisemblablement d'un lettré. Ce travail est très bien fini, ce qui montre que Grass a pris le temps de bien le travailler, et qu'il espérait ainsi peut-être aboutir à une commande ? À moins qu'il ne s'inscrive simplement dans le courant romantique en produisant tout simplement une statuette-portrait.

4. HOMME ASSIS (HUMANISTE ?)

[11] GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 77.

statuette en plâtre (fig. 72)
insc. /
dim. H. 39 cm, l. 19 cm, e. 29,5 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
inv. n° MBA 44.2008.0.144

commentaire. Maquette pour un projet de monument ? Il s'agit d'une représentation d'un homme assez âgé assis sur un fauteuil, qui porte une longue barbe, un livre ouvert sur les genoux. Il semble méditer et porte une coiffe qui s'apparente à celle de la représentation de Gutenberg par David d'Angers. S'agit-il d'une figuration d'un humaniste ?
L'homme, avec sa longue barbe, son chapeau et son costume qui rappelle la Renaissance, est assis sur un fauteuil avec les pieds qui se croisent. Son bras gauche est appuyé sur une pile de livres, alors que sa main droite fermée est relevée vers le menton, avec le pouce qui se dirige vers la bouche. Cet homme est visiblement plongé dans ses pensées, affairé à de grandes réflexions. Le regard porté dans le vide du personnage est rendu par des creux qui marquent les pupilles, lui conférant un air presque d'illuminé.
Cette œuvre, inventoriée sous les créations de Grass, n'est ni signée, ni datée, et nous émettons un doute sur l'attribution à notre statuaire. En effet, le traitement des draperies ne s'apparente pas à la manière habituelle de Grass, et le creux qui marque les pupilles ne se retrouve pas dans ses sculptures. Cependant, le rendu bien fini nous indique que cette statuette n'est pas un *bozzeto*, mais un travail achevé.

5. FONTAINE D'ORPHÉE

maquette en plâtre (fig. 73)
dim. H. 67 cm,
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° MAD XXXII.40

désig. Maquette pour un projet de monument ? La maquette n'est pas complète.

commentaire. Il s'agit d'une maquette en plâtre, à l'état d'ébauche, d'un projet d'une *Fontaine d'Orphée,* également attribuée à notre artiste, bien qu'elle ne soit pas signée. Grass a représenté quatre figures à la base de la fontaine, puis au-dessus de la vasque quatre autres figures debout, probablement des Ménades, qui soutiennent la partie sommitale de la fontaine ou devait figurer le barde grec, Orphée, chantre de l'immortalité de l'âme !

Il s'agit d'un dépôt permanent de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, effectué par Hans Haug en 1931.

6. ATHLÈTE

statuette en plâtre (fig. 74)
insc. « P. GRASS »
dim. H. 27 cm, l. 12 cm, e. 20,5 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA XXXII.42

commentaire. Il s'agit d'une esquisse en plâtre représentant un *Athlète*[2] (fig. 9), suivant la désignation attribuée dans un ancien inventaire du musée.

Ce travail n'est peut-être qu'un travail d'étude, recherchant à trouver un mouvement dynamique au travers d'un athlète en action. À moins que Grass projetait d'en faire une grande statue ? Cette ébauche n'est pas sans nous faire penser aux sculptures antiques représentant le même type de thème.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 44, fig. 39.

7. LANDOLIN OHMACHT
vers 1834

statuette en bronze (fig. 77-78)
insc. /
dim. H. 31,5 cm, l. 16 cm, p. cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 770

commentaire. Le statuaire Landolin Ohmacht, maître strasbourgeois de Grass, est représenté debout avec un long manteau, un ciseau de sculpteur à la main, et sa statue d'Hébé à son côté. Grass aurait également projeté de réaliser un monument à *Ohmacht*, en 1838[3]. Il est possible que la statuette en bronze, le représentant aux cotés d'Hébé, ait été modelée pour cette occasion.

[2] L. Gilbert, suppose par erreur qu'il s'agirait du *Moissonneur* de Grass.
[3] ROHR J. (Dr.), *Der Strasbourg Bildhauer Landolin Ohmacht*, Verlag von karl J. Trübner, 1911, Straßbourg, p. 35, FUCHS, 1989, p. 164.

Un dessin de Gagnet reproduit cette petite statuette.

bibl. ROHR, 1911, p. 35, RECHT et GEYER, 1988, p. 336, n° 396, GILBERT, 1999/2000, p. 37, fig. 32, OHNMACHT, 2013, p. 176-178.

Statuette en plâtre (fig. 75-76)
loc. Musée Unterlinden de Colmar

commentaire. La statuette est brisée en deux parties. Les pieds et les mains d'Ohmacht sont cassées, et Hébé a perdu sa tête.

8. CHEVAL DE CHARGE
1839

statuette en bronze (fig. 80a-80b)
insc. « P. GRASS. 1838. »
dim. H. 26, 5cm, l. 41 cm, e. 15,5 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 1434

désig. Statuette animalière.

commentaire. Ce beau *Cheval de charge* en bronze peut correspondre à une étude de cheval en plâtre exposée au Salon de 1833 (n° 3260[4]), et refusée à celui de 1835 (n° 908)[5] ? Quoi qu'il en soit, ce modèle en bronze est exposé au Salon de 1839[6] (n° 2222[7]) avec sa *Jeune Bretonne*[8]. Cette année là, Grass expose aux côtés de Pradier, Dantan, Barre et Barye. La critique de *L'Artiste*, semble être séduite par cette étude de cheval : « Un très-joli cheval de M. Grass nous réconcilie avec sa petite Paysanne (*Jeune Bretonne*). Ne dirait-on pas que ce bronze verdâtre a été rencontré sous les décombres d'Herculanum? »[9]. Grass présente encore *Un cheval*, peut-être le même, à la Société des Amis des Arts de Strasbourg en 1840 (n° 40)[10], et encore un *Cheval en bronze* (n° 161) en 1841[11]. Enfin, à l'Exposition Universelle de 1861, à Metz sous le patronage de sa Majesté l'Impératrice, un *Cheval percheron (bronze coulé en cire)*, (n° 863)[12].
Ce travail n'est pas sans nous rappeler ceux de son congénère A. L. Barye (1795-1875), qui est aussi l'élève de Bosio, dont il suit les cours à partir de 1818.
Barye commence à exposer au Salon, comme Grass, en 1831. Il se fait remarquer cette année-là, avec le *Tigre dévorant un Gavial*, œuvre romantique. Grass ne peut ignorer le travail de cet artiste, qui fréquentait les mêmes cours que lui.
Alors que Grass a quelques difficultés à obtenir des commandes en 1834, le maire de Strasbourg, Frédéric de Turckheim, écrit au Générale Athalin afin de plaider en sa faveur, en mettant le travail de son *Cheval* en avant : « M. Grass s'est attaché particulièrement depuis plusieurs années à l'étude du cheval, à laquelle il paraît que peu d'artistes se sont livrés jusqu'ici d'une manière sérieuse. M. Grass n'ayant pu obtenir de travaux l'année

[4] *Cf*, http://salons.musee-orsay.fr/index/salon/90?offset=1
[5] Refusé le 11.2.1835, Archives du Louvre, L.K.K.29, et L.K.K.51., *cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 21.
[6] *L'Artiste*, 1839, II, p. 309.
[7] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1839, p. 235-236.
[8] *L'Artiste*, 1839, II, p. 307.
[9] *Ibid*., p. 309.
[10] *Cf*. Association rhénane, Société des amis des arts de Strasbourg, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculptures, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Château-Royal durant le moi de mai 1840*, imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg, 1840, p. 7, 11.
[11] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés au Château-Royal du 2 au 30 septembre 1841, cinquième année, Strasbourg, 1841, p. 11, 17, et GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 29.
[12] « GRASS (J.), statuaire de la cathédrale de Strasbourg. Strasbourg, 32, quai des Bateliers : n° 860. La Rose des Alpes (plâtre) ; n° 61. Schwilgué, auteur de l'horloge de la cathédrale de Strasbourg (buste marbre) ; n° 862. Icare prêt à rendre son vol au-dessus de la mer avec les ailes que lui avait fabriquées son père (réduction d'une statue de l'auteur, bronze) ; n° 863. Cheval percheron (bronze coulé en cire perdue », *cf*. *Ville de Metz. Exposition Universelle de 1861*, sous le patronage de S. M. L'Impératrice, imprimerie F. Blanc, rue du Palais, Metz, 1861, p. 81-82. Voir également GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 29.

dernière parce que tout était déjà donné lorsqu'il en fit la demande, M. le Général Athalin artiste lui-même et protecteur éclairé des arts aurait-il la bonté d'examiner le travail de M. Grass et s'il le juge digne d'encouragements me permettra-t-il de réclamer sa bienveillance en faveur d'un compatriote, pour lui faire obtenir quelques travaux qui puissent le mettre à même de poursuivre ses études et d'avancer dans sa carrière »[13].

bibl. *L'Artiste*, 1839, p. 309, *Ville de Metz. Exposition Universelle de 1861*, 1861, p. 82, GILBERT, 1999/2000, p. 21, 29, fig. 17.

9. HERRADE DE LANDSBERG
après 1870 ?

statuette en terre cuite (fig. 81)
insc. /
dim. H. 19,5 cm
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° XXXII.53

désig. Esquisse pour un projet de monument ?

commentaire. Le 24 août 1870, durant la guerre franco-prussienne, l'église des Dominicains de Strasbourg, qui abrite la très riche bibliothèque municipale et un Musée Archéologique, est réduite en cendres. Parmi les œuvres remarquables, l'*Hortus Deliciarum* de l'abbesse Herrade de Landsberg (Herrade de Hohenbourg) disparaît. Cette encyclopédie chrétienne sous forme manuscrite, réalisée entre 1159 et 1175, contenait une somme importante du savoir du XII^{e} siècle. Elle résumait en effet les connaissances théologiques et profanes de l'époque. Les miniatures sont heureusement connues grâce à des copies partielles réalisées par Christian Moritz Engelhardt en 1818. Les légendes originales ont cependant bien souvent disparu.
Cette petite esquisse de l'abbesse, et la suivante, témoigne peut-être d'un intérêt que notre statuaire portait à la spiritualité chrétienne et la spiritualité de manière plus générale. En effet, plusieurs de ses créations nous montrent sa recherche d'un idéal, qu'il veut probablement atteindre à l'aide de son art.
Cet idéal, cette quête de l'absolu, est aussi visible dans une partie de ses compositions à thème antique.
Gustave Bergmann, dans son introduction à la typographie de Gustave Fischbach, nous indique que « Grass considérait l'art comme une religion et la mission d'artiste un sacerdoce ; il ne pouvait comprendre ni supposer qu'on parlât de l'art d'une manière frivole et qu'on pût l'ignorer.[14] »
« ... il était un bénédictin dans l'art, comme d'autres l'ont été dans l'érudition, au point qu'il eût voulu être débarrassé de tout souci de la vie matérielle pour ne vivre que dans sa cellule qui était son atelier.[15] »
Plus loin, Fischbach exprime la même idée en ces termes : « L'art était pour lui une religion, et il savait aussi que pour occuper une place éminente parmi les sculpteurs, il devait se livrer à d'incessants efforts, à de continuelles études. La sculpture, en effet, n'admet point de milieu ; l'œuvre du sculpteur est belle, grande, sublime, ou bien elle est mesquine, plate, nulle.[16] »
Ainsi, ces deux petites statuettes témoignent vraisemblablement de sa sensibilité à une approche mystique du monde. Cela est par ailleurs visible dans bon nombre de ses œuvres, qui semblent contempler le monde de l'esprit, où l'âme de l'artiste va chercher son inspiration.
Grass doit être un homme de foi, qui cherche à imprégner des vérités de l'au-delà, en donnant forme à la matière. Bien qu'à la recherche d'un absolu, il doit vivre de grandes déceptions dans ce monde ici-bas. Plus il s'élève par l'esprit vers un monde idéal, plus la réalité doit être brutale. Cela ne peut qu'entraîner des souffrances face aux réalités terrestres. Ses déchirements intérieurs, face à la cruauté du monde, peuvent s'exprimer au travers de ses créations. Fischbach nous en donne un parfait exemple : « Cette âme fière et délicate ressentait vivement toute blessure provenant d'une injustice des hommes ou du sort, ou d'un manque de clairvoyance de la part de ceux qui doivent apprécier les choses de l'art. En proie à l'un de ces mouvements de sainte colère, il ébaucha un jour la petite maquette d'un Satan assis et contemplant le monde, son royaume, avec un rictus infernal... »[17].
Bien que ces statuettes ne soient pas datées, il

[13] Archives du Louvre, dossier Grass S 30., *cf*. *Ibid*., p. 20.

[14] FISCHBACH Gustave, *op. cit*., p. 3-4.
[15] *Ibid*, p. 4.
[16] *Ibid*, p. 21.
[17] *Ibid*, p. 23.

est fort probable que Grass les modèle après l'incendie de l'ancienne bibliothèque municipale, causé par les bombardements en 1870. En effet, ce désastre ne peut laisser notre statuaire indifférent.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 109, fig. 156,

10. HERRADE DE LANDSBERG
après 1870 ?

statuette en terre cuite (fig. 82)
insc. /
dim. H. 18,5 cm
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° XXXII.54

désig. Esquisse pour un projet de monument ?
Variant du n° XXXII.53

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. p. 109, fig. 156,

11. HOMME ASSIS SUR UN FAUTEUIL
1841

statuette en plâtre (fig. 83a)
insc. « P. G »
dim. H. : 27, l. : 15, p. : 19 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 4381

statuette en plâtre (fig. 83b)
insc. « P. GRASS. 1841 »
dim. H. 29 cm, l. 14,5 cm, e, 19,2 cm
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° XXXII.38

commentaire. Cette maquette représente un homme avec un grand manteau assis sur un fauteuil. La tête du personnage a disparu, ce qui ne permet pas de l'identifier. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve le même modèle, qui se trouve dans un état identique de conservation[18]. Le recollement du musée des Beaux-arts désigne cette maquette comme étant un projet de monument au poète Arnold. Cependant, sans la tête de celle-ci, il est difficile de l'affirmer, bien que la représentation se rapproche du *Monument Arnold*, par Friedrich qui se trouve au cimetière Saint-Gall de Strasbourg (Koenigshoffen). Quoique les deux représentations nous montrent un homme assis, celui de Friedrich se trouve sur un rocher, alors que celui de Grass est sur une chaise. De plus, des différences notoires sont portées sur le choix du manteau. Le musée des Beaux-arts conserve deux épreuves en plâtre de cette maquette, mais la date et la signature de l'artiste ne sont lisibles que sur l'une des deux. En revanche, le monument de Friedrich n'est réalisé qu'en 1878[19]. Il n'est donc pas possible que cette maquette de Grass soit un projet de monument pour le poète Arnold.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 78.

12. LOUIS GRASS
vers 1830

statuette en plâtre peint en vert (fig. 85)
insc. Au dos au crayon de papier, « né le 17/8/1760 à Wolxheim père de 14 enfants dont l'artiste Ph. Grass […] »
dim. H. 26,5 cm, l. 13,5 cm, e, 19,3 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 169 (provisoire)

commentaire. Il s'agit d'une œuvre intime qui inscrit parfaitement Grass dans le courant romantique.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 116.

13. CHRISTINE SCHOCH-GRASS
vers 1830

statuette en plâtre peint en vert (fig. 86)
insc. Au dos au crayon de papier, « né Christine Schoch, mère de l'artiste Ph. Grass, ayant eu 14 enfants, morte à Wolxheim en 1836 »
dim. H. 26,5 cm, l. 14,5 cm, e, 18,3 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 168 (provisoire)

commentaire. Il s'agit d'une œuvre intime qui inscrit parfaitement Grass dans le courant romantique.

[18] Laurent Gilbert prétend qu'il s'agirait d'une énième maquette représentant Erwin. Cela nous semble peu probable, car les autres représentations ne portent pas de manteau similaire.

[19] *cf. Cimetière Saint-Gall*, guide ville de Strasbourg, p. 64.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 116.

14. CHRISTINE SCHOCH-GRASS ?

statuette en cire noire (fig. 84)
insc. Au côté gauche et droit indique « Grass Strasbourg mère de l'artiste […] artiste 1927 à […]. » Une autre indique « Eugène Muller, … acheté 1927 à Jost Ant. ».
dim. H. 30 cm, l. 13,5 cm, e, 17 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 166 (provisoire)

commentaire. S'il s'agit de la mère de l'artiste, elle est représentée beaucoup plus jeune que sur la statuette précédente, n° 168.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 116.

15. LE MARÉCHAL JEAN-DE-DIEU SOULT
1855 ?

statuette en plâtre (fig. 87-89)
dim. H. 54 cm, socle carré de côté 19,5 cm
loc. Musée historique, militaire et Erckmann-Chatrian, Phalsbourg

Désig. « Maquette en plâtre pour un monument du comte de Lobau ». Cette œuvre est considérée par le Musée Historique de Phalbourg, et dans le mémoire de Laurent Gilbert[20], comme étant une maquette d'étude en plâtre pour un projet de monument à la mémoire du général Georges Mouton, comte de Lobau (Phalsbourg 1770-Paris 1838). Dépôt du Musée historique de Strasbourg fait le 05/08/1952. La dernière appartenance était celle du baron Schaueburg.

commentaire. Ainsi, sous cette perspective, cette statuette aurait été modelée vers 1858 ou 1859, pour décorer la place d'Armes à Phalsbourg, à l'emplacement de la statue actuelle de Mouton, sculptée par Jean-Louis Jaley (1802-1866) qui est posée en 1859.
Pourtant, bien que cette statuette soit désignée comme étant une représentation du général Mouton, sans doute à cause du costume et de la posture qui s'en rapproche énormément, nous constatons que le visage ne ressemble absolument pas à celui de Mouton. Après études, il s'avère, en réalité, que cette statuette représente sans doute le *Maréchal Soult*, sachant que les traits ne trompent pas, et que, par ailleurs, cette statuette est quasi identique à celle de James Pradier, réalisée entre 1840 et 1841, commandée par la Maison du roi pour le Musée du château de Versailles[21]. La ressemblance est en effet tout à fait frappante. La seule différence que nous constatons entre la maquette de Grass et une reproduction photographique de la statue en plâtre de Pradier, se trouve au niveau de la main droite, qui chez le premier porte sa cape sur la jambe, soutenue par la main qui tient un rouleau en papier. Nous pouvons également observer quelques ressemblances avec la statue du *maréchal Soult,* par Paul Gayrard (1807-1855), placée dans une niche de la façade du Pavillon Rohan au Palais du Louvre. Il est par ailleurs tout à fait vraisemblable que Grass ait participé à un concours pour la réalisation de la statue pour le Palais du Louvre.
Jean-de-Dieu Soult, duc de Dalmatie (1769-1851), était maréchal d'Empire, président du Conseil des ministres (1839-1845), et ministre de la guerre (1840). Il laisse la direction effective du Cabinet à son ministre des affaires étrangères, François Guizot, qui lui succède naturellement lorsqu'il quitte le gouvernement pour des raisons de santé. Il était notamment employé en Allemagne sous les ordres de Moreau, de Jourdan, de Kléber et de Lefebvre.

16. ABBÉ FERDINAND MÜHE
vers 1864

statuette en plâtre patiné (fig. 90)
dim. H. : 46, l. : 25, p. : 15 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.
Inv. n° XXXII.78

statuette en plâtre gomme laquée (fig. 91)
dim. H. : 46, l. : 25, p. : 15 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 4511

commentaire. L'abbé de la cathédrale de Strasbourg est représenté debout, la tête couverte d'un grand chapeau qui a été moulé à part.

[20] GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 111, fig. 162.

[21] *Cf.* LAPAIRE Claude, *James Pradier.., .op. cit*., p. 302.

statuette en plâtre
dim. H. 46 cm, l. 25 cm, e. 15 cm
loc. Grand-Séminaire, Strasbourg

commentaire. Notre artiste, très imprégné par le romantisme ambiant, modèle une jolie petite statuette de Mühe[22]. L'abbé est représenté avec un manteau, une canne et un grand chapeau. Le musée des Beaux-arts et le Grand Séminaire en conserve chacun un exemplaire complet et patiné[23], et la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en conserve un troisième qui est incomplet. Ce modèle est recouvert de gomme laque, et les parties manquantes sont celles coulées dans un moule à part. Au sujet de cette statuette, Riesling écrit que la ressemblance était si parfaite, « qu'on ne pouvait s'adresser qu'à lui pour le buste qui devrait être élevé à sa mémoire au Grand Séminaire, où il avait professé la pastorale »[24].

bibl. RIESLING, 1924, p. 732, GASS, 1937, p. 66, GILBERT, 1999/2000, p. 111-112, COUSQUER, 2015, p. 29-31.

17. GUSTAVE KLOTZ
Vers 1850 ?

statuette en bronze (fig. 93-98)
insc. « P. GRASS »
dim. H. 50 cm environ
loc. Strasbourg, coll. part.

commentaire. Grass est l'auteur d'une jolie statuette, coulée en bronze, à l'effigie de Klotz[25]. Celui-ci est représenté debout, prenant appui sur sa jambe droite, tenant un stylet de la main du même côté. Il est revêtu à la mode de son époque, et fait un pas en arrière pour observer son travail. La physionomie de Klotz, sur cette statuette, laisse présumer qu'elle est probablement modelée vers 1850. Alors que nous pensions en avoir perdu la trace, même si elle est connue par une photographie publiée par Laugel, nous savons aujourd'hui qu'elle est toujours conservée par les descendants de Klotz. La signature de l'artiste figure sur le socle de la statuette.

bibl. LAUGEL, 1906, p. 8, GILBERT, 1999/2000, p. 110, COUSQUER, 2015, p. 31-32.

18. HOMME NON IDENTIFIÉ

statuette en plâtre
insc. « P. GRASS 1840 »
dim. H. 60 cm
loc. (Galerie Chereau), Musée du Louvre, Paris
Inv. n° **????**

commentaire. Cette statuette d'homme non identifiée est présentée dans le travail de mémoire de L. Gilbert, d'après une photographie issue de la documentation du Département des sculptures du Louvre.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p.114, fig. 178.

Fragment statuette en plâtre (fig. 105)
dim. H. 11 cm, l. 8 cm, e. 7 cm.
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg
Inv. n° /

19. FEMME À L'AMPHORE
avant 1822

statuette en albâtre
insc. Au crayon dans le pli d'un drapé « Par cette œuvre j'ai été reçu [...] par Ohmacht, statuaire, P. Grass
dim. H. 29,5 cm, l. 9 cm, e. 7 cm.
loc. coll. part.

commentaire. Cette jolie petite statuette est rendue avec des formes douces et délicates. L'influence stylistique du néoclassicisme d'Ohmacht est tout à fait évidente sur cette figure féminine, qui se rapproche aussi du type de celles d'André Friedrich. L'inscription qu'elle porte dans un pli de ses draperies signifie que Grass réalise probablement cette statuette à la suite de sa formation dans l'atelier d'Ohmacht, avant de rejoindre l'École des Beaux-Arts et l'atelier de Bosio à Paris, en

[22] Celle-ci est déjà citée dans GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 111-112.
[23] Nous avons pu voir ces deux exemplaires. Celui du Grand Séminaire était déjà signalé dans GASS Joseph, *Grand Séminaire de Strasbourg, sculptures – peintures – gravures – portraits – thèses illustrées*, catalogue dressé par J. Gass, Leroux imprimeurs-éditeurs, Strasbourg, 1937, p. 66.
[24] RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 732.
[25] GILBERT Laurent, *op. cit*., p.

1822.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 14, fig. 2 et 3.

20. GÉNÉRAL KLÉBER
vers 1835

statuette en plâtre patinée imitation bronze (fig. 62)
insc. « P. GRASS »
dim. H. 45,7 cm, l. 15 cm, e. 15,5 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° MH 3041

commentaire. Projet de monument à Kléber. Proche du monument final, mais avec le pied gauche qui dépasse du socle.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 54.

21 GÉNÉRAL KLÉBER
vers 1835

statuette en plâtre patinée imitation bronze (fig. 57)
dim. H. 76,5 cm, l. 26 cm, e. 26 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° 88.2007.0.9

commentaire.

statuette en plâtre (fig. 58)

dim. H. : 77, cm, l. : 26,5, p. : 26 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° 88.2007.0.10

Desig. Projet de monument à Kléber

commentaire. Contrairement au monument original, la lettre du général est enroulée. Même modèle que le n° 88.2007.0.9

Statuette en bronze (fig. 63)
insc. Sur la bas : « KLÉBER »
dim. H. 39 cm, l. 14,2 cm, e. 14,5 cm
loc. Strasbourg, coll. part.

commentaire. La posture et les vêtements rapprochent cette statue de celle de Grass, mais les proportions générales et les traits du visage sont différents.

22. GÉNÉRAL KLÉBER
Vers 1835

statuette en plâtre patinée imitation bronze et socle en bois (fig. 59)
dim. H. 39 cm, l. 14,2 cm, e. 14,5 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° 88.2007.0.11

commentaitre. Projet de monument à Kléber sur piédestal. Très différent de l'œuvre originale

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 54, fig. 54.

Statuette en plâtre
dim. H. 35 cm
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° XXXII.36

23. GÉNÉRAL KLÉBER
1856

statuette en fonte de fer (De Dietrich et Cie, en 1856) (fig. 60)
dim. H. 49,5 cm, l. 19 cm, e. 19 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° 88.2007.0.12

commentaire. Projet de monument à Kléber. Le général est présenté avec une allure très dynamique tout à fait différente de celle de la statue monumentale en place. Cette posture nous rappelle celle du Général Rapp de Bartholdi à Colmar. Il est possible du reste que ce dernier s'en soit inspiré pour sa statue monumentale.

transc. « DON DE LA MAISON DE DIETRICH & CIE AU MUSEE HISTORIQUE DE LA VILLE DE STRASBOURG »

24. PRÉFET LEZAY-MANÉSIA
vers 1857

Statuette en plâtre patinée imitation bronze (fig. 99)
dim. H. 33 cm, l. 14 cm, e. 14 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° 88.976.11.1

commentaire. Maquette du monument à Lezay-Marnésia. Variant du monument final.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 68, fig. 71 et 72.

25. PRÉFET LEZAY-MANÉSIA
vers 1857

Statuette en plâtre (fig. 100)
insc. Signé sur la base côté gauche : « P. GRASS Paris 1857 ». Sur le côté droit, comme sur le monument en bronze, il est écrit : « Fderie de Eck et Durand 1857 ».
dim. H. 46,5 cm, l. 23 cm, e. 17,5 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° 88.2007.0.13

desig. Maquette du monument à Lezay-Marnésia. Pour la statue monumentale.

commentaire. Un deuxième tirage de cette maquette est conservé au Musée de la Chartreuse de Molsheim (inv. n° 950).

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 68.

Statuette en plâtre (fig. 101-104)
insc. « Don de la Sté d'Histoire de Molsheim »
dim. H. : 46,5 cm, l. : 23 cm, p. : 17,5 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. 950

commentaire. Il s'agit du même modèle que le n° 88.976.11.1 conservé au Musée Historique de Strasbourg.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 68.

26. PROJET DE BAS-RELIEF POUR LE MONUMENT LEZAY-MARNÉSIA
vers 1857

Bas-relief, plâtre (fig. 496)
dim. H. 15 cm, l. 17,5 cm, e. 5 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° MAD XXXII.33

commentaire. Lezay-Marnésia couronne le vainqueur du concours de la culture des tabacs en 1812.
Dépôt permanent de l'Œuvre Notre-Dame par Hans Haug en 1931.

bibl. Saisons d'Alsace, été 1964, n° 11, p. 310, GILBERT, 1999/2000, p. 69, fig. 74.

27. PROJET DE BAS-RELIEF POUR LE MONUMENT LEZAY-MARNÉSIA
vers 1857

Bas-relief, plâtre (fig. 497)
dim. H. 16,2 cm, l. 17,2 cm, e. 5,5 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° MAD XXXII.34

commentaire. L'accident de voiture mortel de Lezay-Marnésia.
Dépôt permanent de l'Œuvre Notre-Dame, par Hans Haug en 1931.

bibl. Saisons d'Alsace, été 1964, n° 11, p. 310, GILBERT, 1999/2000, p. 69, fig. 73.

28. PROJET DE BAS-RELIEF POUR LE MONUMENT LEZAY-MARNÉSIA
vers 1857

Bas-relief, plâtre (fig. 498)
dim. H. 15,7 cm, l. 17,7 cm, e. 6,5 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° MAD XXXII.35

commentaire. L'accident de voiture mortel de Lezay-Marnésia. Variant du MAD XXXII.34.
Dépôt permanent de l'Œuvre Notre-Dame, par Hans Haug en 1931.

29. LA JEUNE BRETONNE
1839

Statuette en terre cuite (fig. 36)
insc. « P. GRASS »
dim. H. 37,5 cm, l. 19,5 cm, e. 16 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MAD XXXII.37

Statuette en plâtre (fig. 35)
insc. /
dim. H. 40,5 cm, l. 21,5 cm, e. 17,5 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 44.2008.0.139.

Statuette en plâtre (fig. 37-39)
insc. « P. GRASS 1855 »
dim. H. 41 cm, l. 23 cm, e. 17,5 cm.
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 158

commentaire. Information sur l'étiquette : « "La Petite Bretonne". Maquette en plâtre (Philippe GRASS, 1855). Don de Mlle FAES ».

Statuette en plâtre
insc. « P. GRASS »
dim. H. 40 cm, l. 22 cm, e. 18 cm.
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n°

commentaire. Cet exemplaire est moins bien fignolé que le n° 158.

Statuette en plâtre
insc. « P. GRASS »
dim. H. 40 cm, l. 21,5 cm, e. 17,5 cm.
loc. coll. part.

Statuette en bronze
insc. « P. GRASS »
dim.
loc. Galerie Kiwior, Strasbourg

commentaire.

bibl. HACKEDORN, 1926, p. 291, A. BAUER & J. CARPENTIER, p. 119, GILBERT, 1999/2000, p. 33-34.

30. ICARE ESSAYANT SES AILES
1831

Statuette en plâtre (fig. 13)
dim. H. 46 cm, l. 20 cm, e. 24 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° 320 et n° XXXII.81

commentaire. Statue abîmée, ailes cassées, tête recollée.

31. ICARE ESSAYANT SES AILES
1855

Statuette en bronze (fig. 11-12)
insc. « D'après la statue en bronze exposée au Salon de 1841 », et « P. GRASS »
dim. H. 54 cm, l. 26 cm, e. 22 cm.
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n°

commentaire. Cette statue est l'une des œuvres majeures de Philippe Grass. Elle est présentée une première fois, en plâtre, au Salon de 1831[26]. On la retrouve une seconde fois, en bronze, au Salon de 1841[27], et une troisième fois au salon de 1844[28]. Elle est également présentée à l'exposition de la *Société des Amis des Arts de Strasbourg,* au Château royal, en 1841[29] et à nouveau en 1842[30]. Plus tard, la version réduite est présentée à l'Exposition Universelle de 1855[31], et à celle de 1861, sous le patronage de sa Majesté l'Impératrice, dans la ville de Metz[32]. La *Société des Amis des Arts* l'expose à nouveau en 1874, à l'Hôtel de Ville de Strasbourg (n° 188)[33]. Cette statue a également été achetée par la ville de Strasbourg[34].

---

[26] *L'Artiste*, 1831, I, p. 245 et *L'Artsite*, 1831, II, p. 4, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, par VAPEREAU G., troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785.

[27] *L'Artiste*, 1841, VII, p. 366, et *Album du Salon de 1841, collection des principaux ouvrages exposés au Louvre*, texte par Wilhelm Tenint, Challamel éditeur, Paris, 1841, p. 59, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit*., p. 92.

[28] *The Romantics to Rodin*, *French Nineteenth-Century Sculpture from North America Collections*. Organized and edited by FUSCO Peter and JANSON H. W., Los Angeles, 1980, p. 292-293.

[29] GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 25.

[30] En 1842, l'*Icare* en bronze de Grass était exposé dans une salle de l'Hôtel de Ville, aménagée en galerie d'exposition sur la proposition de M. Schützenberger en 1840, afin de valoriser les beaux-arts.

[31] Maxime du Camp, *Les Beaux-Arts à l'exposition Universelle de 1855*, peinture – sculpture, Paris, Librairie Nouvelle, 1855, p. 290-291, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit.,* p. 92.

[32] *cf. Ville de Metz. Exposition Universelle de 1861*, *op. cit*., p. 81-82.

[33] GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 25.

[34] SOUVESTRE Émile, *Sur la Pelouse, op.cit.*, p. 52.

Il existe plusieurs tirages en bronze chez des particuliers, vus sur des sites de ventes aux enchères[35].

Statuette en bronze
insc. « P. GRASS », et « Icare ; d'après la statue en bronze détruite en 1870 à Strasbourg ».
dim. H. 53, 7 cm
loc. The Minneapolis Institute of Arts

commentaire. Bronze coulé en 1841. Il s'agit d'un don du Collectors'Club[36].

Statuette en bronze
dim. H. 54, 5 cm
loc. Victoria and Albert Museum

commentaire. Cette statuette a été achetée par la direction de la « School of Design » à l'exposition parisienne de 1844[37].

bibl. LAUGEL, 1906, p. 7, HACKEDORN, 1926, p. 291, HEITZ, 1949, p. 100, SCHNEIDER, 1953, p. 201, A. BAUER & J. CARPENTIER, 1988, p. 119, FUCHS, 1981, p. 160, 171, GILBERT, 1999/2000, p. 26-27.

32. OTTO III

Statuette en plâtre patiné (fig. 394)
dim. H. 60 cm, l. 44 cm, e. 20 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.
Inv. n° 4290 et 4695

desc. Il s'agit du modèle d'une statue équestre du massif occidental de la cathédrale de Strasbourg. L'empereur et le cheval ont perdu leur tête. Des traces de mise aux points sont visibles.

bibl. COUSQUER, 2015, p. 89-90, COUSQUER, 2020, p. 185, 190.

33. LOTHAIRE Ier

Statuette en plâtre patiné (fig. 395)
dim. H. 67 cm
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° XXXII.51

commentaire. Il s'agit du modèle d'une statue équestre du massif occidental de la cathédrale de Strasbourg. La tête de l'empereur est cassée.

bibl. COUSQUER, 2015, p. 89-90, COUSQUER, 2020, p. 185, 190.

34. ANGELOT

Statuette en plâtre patiné (fig. 333)
dim. H. 39 cm, l. 17 cm, e. 10 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 4407

commentaire. Il s'agit du modèle d'un angelot de la chapelle Saint-Laurent.

bibl. COUSQUER, 2015, p. 49, COUSQUER, 2026, p. 160.

35. ÉMILE SOUVESTRE
1873

Statuette en bronze
Non retrouvée

commentaire. Après avoir réalisé deux portraits en buste d'Émile Souvestre (1835 et 1857), ainsi qu'un portrait en médaillon (1841), Grass réalise cette fois-ci une statuette à l'effigie de son ami l'écrivain breton. Il la présente au Salon de Paris en 1873 (n° 1696)[38].
Il s'agit d'un hommage posthume, sachant que Souvestre est décédé en 1854. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé cette statuette-portrait à ce jour.

[35] L'enchère du dernier en date (2021) a été acquise pour environ 4000 euros.
[36] GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 26.
[37] *Ibid.*

[38] *Cf. Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1873, p. 269, BELLIER DE LA CHEVIGNERIE Émile, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, ouvrage continué par Louis Auvry,... 1882-1885, p. 690, GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 24.

Médaillons

36. ÉMILE SOUVESTRE
1839

Médaillon en plâtre gomme laqué (fig. 106)
insc. « ÉMILE SOUVESTRE », « P. GRASS 1839 »
dim. D. 20 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7400

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves en plâtre de ce médaillon, et nous en connaissons également un chez des particuliers à Saverne. Grass avait déjà réalisé un buste de Souvestre en 1835, présenté au Salon de 1839. Il présente également ce portrait en médaillon au Salon de 1841 (n° 2087)[39], avec trois autres, dont celui de Louis Batissier.

Médaillon en bronze
Non retrouvé

commentaire. Grass présente une épreuve en bronze du médaillon de Souvestre au Salon de 1841 (n° 2087)[40], deux ans après avoir présenté le portrait en buste de l'écrivain breton.

37. LOUIS BATISSIER
1841

Médaillon, plâtre (fig. 107)
insc. « LOUIS BATISSIER », « P. GRASS 1841 »
dim. D. 15 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7397

commentaire. Grass présente *Quatre médaillon* au Salon de 1841[41], sous le n° 2087, dont celui de Louis Batissier avec celui de Souvestre. Louis Batissier que le statuaire a certainement rencontré à Paris, fait ses premiers pas en archéologie dans le milieu moulinois dans les années 1830-1840. Il écrit dans la revue l'*Artiste*, de 1836 à 1840. Il est inspecteur des monuments historiques de l'Allier de 1839 à 1859, et reçoit une médaille du ministre de l'instruction publique pour ses rapports archéologiques, en 1840. À partir de 1842, il partage son temps entre Paris et Moulin. Il est par ailleurs reçu docteur en médecine en 1842, à Paris, mais se consacre essentiellement à l'archéologie. « Il affiche son refus des principes académiques qui donnent une « uniformité désespérante » à l'art pictural et architectural. Il s'attaque tout autant aux « académiciens entêtés » qu'aux maniques du Moyen Âge, récusant toute forme de pastiche en matière d'art et soulignant l'importance de l'idée dans la création »[42] ». En cela, il semble se rapprocher de Grass. Batissier fait par ailleurs une belle critique de la statue de *Kléber* de Grass. C'est durant cette période que les deux hommes se rencontrent, et que Grass réalise le portrait en médaillon de l'archéologue.
La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, ainsi que le moule à pièce en plâtre gomme laqué (fig. 502).

38. PAUL DELASALLE
1843

Médaillon en plâtre (fig. 109)
insc. « P. GRASS 1843 ».
dim. D. 13,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7402

commentaire. Le poète, journaliste et historien Paul Delasalle (1812-1845) était un ami intime de Grass et Souvestre à Paris. Il a épousé un temps les idéaux saint-simoniens[43].

[39] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, op. cit*., 1841, p. 244.
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid.*

[42] https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/batissier-louis.html
[43] MANCEL Georges, « Paul Delasalle », in *Les normands illustres, ou biographies historiques et raisonnées des poètes normands*, orné des portraits de Corneille et de Casimir Delavigne, BARATTE L.-H. (dir.), Paris, 1845, p. 8. Également mentionné dans BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Émile Souvestre (1806-1854) », in https://ouestfigureshistoriques.wordpress.com/amis-et-allies/prosper-saint-germain/ et https://lesamisdesouvestre.wordpress.com

La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, dont un gomme laqué avec une meilleure définition.

Médaillon en bronze (fig. 501)
insc. « P. GRASS 1843 »
dim. D. 13,5 cm
loc. Nice, coll. part.

bibl. MANCEL, 1845, p. 8.

39. ÉDOUARD AUGUSTE GRASS

Médaillon en plâtre (fig. 110)
insc. « P. G. », est au dos il est écrit au crayon de papier : « Édouard Auguste Grass, né au Canal en 1807, de Louis Grass et Christine Schoch, 14e et dernier enfant. Plâtre de Philippe Grass son frère ».
dim. D. 10,5 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 16 (160 ou 161 ?)

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 116.

40. ÉDOUARD AUGUSTE GRASS
1841

Médaillon en bronze avec cadre en bois (fig. 109)
insc. « P. GRASS 1841 »
dim. D. 16 cm
loc. Strasbourg, coll. part

commentaire. Ce très beau médaillon en bronze posé sur une plaque en bois verni, qui représente un frère de l'artiste, *Auguste Grass*, a été vendu par la Galerie Kiwior à Strasbourg en 2015[44]. Le nom du frère du statuaire est gravé dessus. Il s'agit vraisemblablement du médaillon signalé en 2000 par Laurent Gilbert dan son mémoire de Master[45].

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 116.

41. THÉODORE GRASS
1851

Médaillon en plâtre patiné (fig. 111)
insc. « P. GRASS 1851 », et au dos au crayon de papier : Théodore Grass, né au Canal 22 novembre 1803 de Louis Grass et Christine Schoch ».
dim. D. 18,3 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 162

Médaillon en plâtre
insc. « P. GRASS 1851 »,
dim. D. 17,5 cm
loc. Strasbourg, coll. part

Médaillon en plâtre
insc. « P. GRASS 1851 »,
dim. D. 17,5 cm
loc. coll. part

commentaire. Cette fois, Théodore Grass est représenté imberbe.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 117.

42. PORTRAIT D'HOMME
1851

Médaillon en plâtre patiné (fig. 112)
insc. « P. GRASS 1851 », et au dos, « Notabilité du pays, artiste alsacien »
dim. D. 15,5 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 161

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 115.

43. PORTRAIT D'HOMME
1854

Médaillon en plâtre patiné (fig. 113)
insc. « P. GRASS 1854 », et au dos, « Notabilité du Bas-Rhin »
dim. D. 18 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 160

commentaire. Don de M. Haeckel Heydmann datant de septembre 1952.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 115.

Médaillon en plâtre gomme laqué (fig. 114)
insc. « P. GRASS 1854 »
dim. D. 17,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7424

[44] Ce beau médaillon, apposé sur une plaque en bois était vendu à 450 euros.
[45] *Cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 116.

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, ainsi que le moule à pièce en plâtre gomme laqué (fig. 503).

44. IGNACE GRASS

Médaillon ovale en plâtre (fig. 115)
insc. Au dos au crayon de papier : « Souvenir, Haeckel Heidmann, Ignace Grass, frère de l'artiste, ingénieur par Ph. Grass son frère, architecte statuaire de la cathédrale […] ».
dim. H. 18,5cm ; l. 15 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 6 (160 ?)

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 117.

45. IGNACE GRASS
1862

Médaillon, marbre (fig. 115-116)
insc. Sur la base en grès : « À LA MÉMOIRE DE GRASS IGNACE, DÉCÉDÉ À L'ÂGE DE 69 ANS, LE 16 FÉVRIER 1862 »
dim. D. cm
loc. Cimetière de Wolxheim

commentaire. Ce beau médaillon en marbre blanc est posé sur un la pierre tombale en grès d'Ignace, frère de l'artiste.

46. PAULINE FISCHER

Médaillon en plâtre peint en vert clair (fig. 117)
insc. Au dos au crayon papier : « Pauline Fischer, née Grass au Canal Wolxheim […] de la famille Grass l'artiste alsacien statuaire ».
dim. D. 17,3 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 159

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 117.

Médaillon en plâtre peint
dim. D. 17, cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 159 ?

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 117.

47. ADÉLAÏDE GUTZEIT ?
1848

Médaillon en plâtre
insc. « P. GRASS 1848 »
dim. D. 17 cm
loc. coll. part
Non retrouvé

Médaillon en plâtre
insc. « P. GRASS 1848 »
dim. D. 17 cm
loc. coll. part
Non retrouvé

desc. Sœur de l'artiste

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 117.

48. PORTRAIT D'ENFANT
vers 1866

Médaillon, plâtre (fig. 118)
insc. Au dos au crayon de papier « de Marthe Grass (1864-1930) »
dim. D. 25 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 12, n° provisoire 175

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 115.

49. CL. MOULAND ?
1841

Médaillon ovale en plâtre (fig. 119)
insc. « P. GRASS 1841 »
dim. H. 5,5 cm ; l. 7 cm
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n°

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 117.

50. MICHEL KLEIN
1840

Médaillon en bronze avec cadre en bois doré (fig. 120)
insc. « P. GRASS 1840 », et au dos au crayon de papier « Michel Klein cousin Germain de Mme Chastelain née Wagner »
dim. D. 15 cm (24,5 cm avec le cadre)
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 174

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 115.

Médaillon en plâtre gomme laqué (fig. 121)
Insc. « P. GRASS 1840 », au dos « une belle épreuve »
dim. D. 20,5
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7404

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon.

51. PORTRAIT DE FEMME
1849

Médaillon en plâtre (fig. 122)
insc. « P. GRASS 1849 »
dim. D. 16,5 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° 12

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 118.

52. TULLIE BLUM

Médaillon, plâtre gomme laqué (fig. 123)
insc. « TULLIE BLUM » et signé « P. GRASS. 18.. »
dim. D. 15,3 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7399

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon.

Médaillon en plâtre
insc. « TULLIE BLUM » et signé « P. GRASS »
dim. ?
loc. Château-Musée de Nemours
Inv. n° 2505

commentaire. Ce médaillon est repéré par Laurent Gilbert. Il s'agit certainement d'une épreuve réalisée avec le même modèle que le n° 7399 conservé ??? par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 108.

53. ANNA ZERR

Médaillon en plâtre (fig. 124)
insc. « P. GRASS »
dim. D. 15 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7405

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon.

54. PORTRAIT DE FEMME
1846

Médaillon en plâtre gomme laqué (fig. 125)
insc. « P. GRASS 1846 »
dim. D. 15,6 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7414

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon.

55. E. GÉRARD
1843

Médaillon en plâtre (fig. 126)
insc. « E. GÉRARD PRÉSIDENT DU TRIBUNAL CIVIL », signé « P. GRASS 1843 STRASBOURG. »
dim. D. 14 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7395

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon.

56. GUSTAVE SALTZMANN

Médaillon en plâtre gomme laqué (fig. 127)
insc. « Gte Saltzmann. », signé « P. GRASS. »
dim. D. 16 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7396

commentaire. Le peintre et dessinateur

Gustave Saltzmann (1811-1872), est né à Colmar et mort en Nyon en Suisse, où il s'installe à partir de 1852. Son tombeau au cimetière de Lancy (Suisse) est d'Auguste Bartholdi, ami du défunt.
Saltzmann expose des vues d'Italie et de France aux Salons, de 1846 à 1865. Il était élève de Charles-Caïus Renoux et d'Alexandre Calame, et Théophile Gautier le rapproche de Louis-Nicolas Cabat.
La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon, ainsi qu'un moule à pièces en plâtre gomme laqué (fig. 504).

57. L'ARCHITECTE VILLOT
1843

Médaillon en bronze
insc. Au revers « Eck et Durand ». Devant signé « P. GRASS 1843 », et « N. J. VILLOT ARCHITECTE. »
dim. D. 14,4 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° 88.975.1.17

désig. Portrait de Nicolas Jean Villot (1782-1857), architecte.

Médaillon en plâtre patiné ocre jaune (fig. 129)
insc. « P. GRASS 1843 », et « N. J. VILLOT ARCHITECTE. »
dim. D. 14,4 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° R.8574

Médaillon en plâtre patiné (fig. 130)
insc. « P. GRASS 1843 », et « N. J. VILLOT ARCHITECTE. »
dim. D. 14,4 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
inv. n° 88.975.1.18

Médaillon en plâtre gomme laqué (fig. 128)
insc. « P. GRASS 1843 », et « N. J. VILLOT ARCHITECTE. »
dim. D. 14,4 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
inv. n° 7393A

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon.

Médaillon en plâtre patiné
insc. Sur le pourtour du médaillon il est écrit : « N. J. VILLOT ANCIEN ARCHITECTE DE LA VILLE DE STRASBOURG ».
dim. D. 50 cm environ
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
inv. n° 368

commentaire. Jean Villot (1782-1857), architecte de la ville de Strasbourg, est architecte par intérim de l'Œuvre Notre-Dame à deux reprises : une première fois de 1811 à 1823, et une seconde fois, alors qu'il a pris sa retraite, afin de remplacer Klotz, parti faire un voyage d'étude en Orient, du 18 septembre 1843 au 1er mars 1844, avec Gabriel Toudouze[46].
Grass modèle deux médaillons de Villot, un de petite taille et un grand médaillon, d'environ cinquante centimètres de diamètre. Les deux modèles de médaillons sont signés par l'artiste et daté de 1843. L'artiste a représenté le profil gauche de l'architecte, avec beaucoup de caractère. Nous ne pouvons cependant pas porter de jugement sur la ressemblance, car nous n'avons pas trouvé d'autres portraits de Villot.
Ajoutons, pour finir, que c'est à Villot que l'on doit les six muses du Théâtre Municipal de Strasbourg, commandées à Ohmacht en 1821, alors qu'il est chargé de mener à bien son achèvement[47].

bibl. *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, GILBERT, 1999/2000, p. 113-114, COUSQUER, 2015, p. 28-29.

58. FRÉDÉRIC KIRSCHLEGER
vers 1870

Médaillon, plâtre gomme laqué (fig. 131)
Insc. « P. GRASS »

[46] *Cf*. KLOTZ Jacques, *« Gustave Klotz (1810-1880) d'après ses notes, ses lettres, ses rapports »,* 1965, p. 114-116.
[47] *Cf*. Dr. J. ROHR, *Der Strasbourg Bildhauer Landolin Ohmacht*, Verlag von karl J. Trübner, 1911, Straßbourg, p. 175-181, LAVALLET-HAUG Geneviève, *Histoire Architecturale du Théâtre de Strasbourg, op. cit.,* p. 257-312, et Dr. J. ROHR, *Der Strasbourg Bildhauer Landolin Ohmacht*, Verlag von karl J. Trübner, 1911, Straßbourg, p. 175-181, et OHNMACHT Mechtild, *Landelin Ohnmacht*, *op., cit*., p. 161-164.

dim. D. 17 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7409

commentaire. Grass n'a pas pris soin d'inscrire le nom du botaniste et médecin, Frédéric Kirchleger (1804-1869), sur ce médaillon, mais la comparaison avec le portrait en buste qu'il a fait permet de l'identifier avec exactitude.
La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs tirages en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon, ainsi qu'un moule à pièces en plâtre gomme laqué (fig. 505).

59. ABBÉ FERDINAND MÜHE
1865

Médaillon, plâtre gomme laqué (fig. 132)
Insc. « P. GRASS 1865 »
dim. D. 17 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7416

commentaire. Ce médaillon a pu être identifié à l'aide du buste en marbre et de la statuette de l'abbé Mühe également réalisés par Grass.

La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon.

60. RENOUARD DE BUSSIERRE
1841

Médaillon, plâtre patiné (fig. 133)
Insc. « P. GRASS 1841 »
dim. D. 12 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° /

commentaire. Plusieurs auteurs évoquent un portrait du banquier et homme politique Renouard de Bussierre (1804-1887) réalisé par Grass. Il s'agit probablement d'un buste, que nous n'avons pas retrouvé. Nous avons cependant pu identifier ce petit médaillon comme étant un portrait de Renouard de Bussierre, en le comparant avec des photographies. Il s'agit sans doute d'une première étude préalable à la réalisation d'un buste.

61. GUSTAVE KLOTZ
1847

Médaillon en plâtre patiné (fig. 134)
insc. « P. GRASS 1847 »
dim. D. 15,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7684A

commentaire. Gustave Klotz (1810-1880), architecte de l'Œuvre Notre-Dame depuis 1837, semble avoir créé un lien d'amitié assez fort avec Philippe Grass. Les deux hommes qui travaillent ensemble pour la cathédrale se retrouvent sans doute également quelques-fois à Wolxheim, où ils ont chacun une maison familiale.
Notre sculpteur ne modèle pas de buste aux traits de Klotz. Cependant, il réalise ce beau petit médaillon à son effigie. Nous avons pu en identifier un tirage en plâtre, parmi les médaillons que conserve la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. Sur ce médaillon, l'architecte est représenté barbu, de profil droit. Il est signé par Grass, mais il n'y figure aucune mention de l'architecte. Une photographie de ce médaillon en plâtre illustre un article sur Gustave Klotz, dans le *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg* de 1966[48].
La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs tirages en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon.

bibl. *BCS*, 1966, p. 50.

Médaillon, bronze
insc. « P. GRASS 1847 »
dim. D. cm
loc. Haut-Rhin, coll. part.

commentaire. Ce modèle en bronze du portrait médaillon de Klotz serait conservé par les descendants de Klotz, dans la région de Mulhouse[49].

62. PORTRAIT D'HOMME (PHILIPPE HŒRTER ?)
1851

[48] *Cf*. KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz architecte de l'Œuvre Notre-Dame, 1837 à 1880 », in *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, deuxième série n° 8, 1966, p. 50.
[49] Nous tenons cette information de M. Jean Klotz.

Médaillon, plâtre gomme laqué (fig. 135)
insc. « P. GRASS 1851 »
dim. D. 18 x 16 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7417

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves en plâtre, de qualité variable, de ce portrait en médaillon, ainsi qu'un moule à pièces en plâtre gomme laqué (fig. 506).
Il s'agit peut-être du portrait du musicien Philippe Hoerter (1795-1863), dont Grass aurait fait le portrait en médaillon[50]. André Friedrich, pour sa part, aurait réalisé un portrait en buste de Philippe Hoerter en 1846[51].
Nous pouvons peut-être également y voir une ressemblance avec Olinde Rodrigues (1795-1851, que Grass a pu connaitre par l'entremise de Souvestre.

63. PORTRAIT D'HOMME (Dr JEAN-BAPTISTE ROZIER COZE ?*)*
1847

Médaillon, plâtre patiné (fig. 136)
insc. « P. GRASS 1847 »
dim. D. 16,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7412

commentaire. Ce portrait accuse quelques ressemblances avec l'ami de Grass, le Dr Jean-Baptiste Rozier Coze, dont il a fait un portrait en buste qui n'a pas été retrouvé à ce jour.
La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, ainsi qu'un moule à pièces en plâtre gomme laqué (fig. 507).

64. PHILIPPE GRASS (autoportrait)
vers 1860 ?

Médaillon, plâtre patiné (fig. 137)
Insc. « P. GRASS »
dim. D. 17,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7425

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon. Grass s'est représenté de profil gauche. Contrairement à la majorité de ces portraits en médaillon qui s'arrêtent au bas du coup, il s'est représenté jusqu'au niveau des épaules, ce qui permet de voir son vêtement et de faire figurer son foulard autour du coup.

65. PHILIPPE GRASS (autoportrait)
vers 1840 ?

Médaillon, plâtre patiné (fig. 138)
dim. D. 12 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7423

commentaire. Profil gauche, l'artiste porte la coiffe du statuaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, ainsi qu'un moule à pièces en plâtre gomme laqué (fig. 508).

66. PHILIPPE GRASS ? (autoportrait)
Vers 1835 ?

Médaillon, plâtre patiné (fig. 139)
insc. « P. GRASS »
dim. D. 12 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° **pas inventorié**

commentaire. Profil gauche, l'artiste porte une coiffe.

67. PHILIPPE GRASS
Vers 1860 ?

Médaillon, plâtre patiné (fig. 140)
dim. D. 17,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7406

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon qui diffère du n° 7425

[50] Cf. *Catalogue de l'exposition d'objets d'art et de curiosité relatifs à l'Alsace, exposition de la Société des Amis des Arts de Strasbourg*, mai 1893, n° 793 : « médaillon, portrait du musicien Philippe Hoerter, par Ph. Grass », cité dans GILBERT, 1999/2000, p. 109.
[51] cf. SITZMANN, François Édouard, *Dictionnaire de biographie des hommes illustres…, op. cit*, p. 785.

68. PHILIPPE GRASS
1854

Médaillon ovale de 3/4 plâtre patiné (fig. 141)
insc. « 1854 STATUAIRE P. GRASS »
dim. D. 18,5 x 14,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7447A

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, ainsi qu'un moule à pièces en plâtre gomme laqué (fig. 509). L'artiste s'est représenté de ¾ et porte la coiffe à l'oriental du statuaire.

bibl. COUSQUER, 2020, p. 177.

Médaillon ovale de 3/4 plâtre patiné
insc. « P. GRASS 1854 »
dim. D. 17,5 x 14,5 cm
loc. Coll. part.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 118

69. IGNACE CHAUFFOUR
1867

Médaillon, plâtre patiné (fig. 142b)
insc. « P. GRASS 1867 »
dim. D. 22,3 cm
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° 88.985.1.1

Prov. Le Musée Historique l'a reçu de Robert Heitz en 1985, sans savoir qui est représenté sur ce médaillon (« Portrait d'Homme »).

Médaillon, plâtre gomme laqué (fig. 142)
insc. « P. GRASS 1867 »
dim. D. 22,3 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7401.

commentaire. Ce médaillon représente le portrait de l'avocat colmarien *Ignace Chauffour* (1808-1879), qui est évoqué dans la *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873. Nous savons en outre que les deux hommes se côtoyaient et qu'ils faisaient partie de la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace. En effet, Chauffour présida le comité de la section haut-rhinoise de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, depuis sa création en 1855, jusqu'à sa mort en 1879[52]. Engagé politiquement, Ignace Chauffour, Républicain engagé, se rallie au mouvement fouriériste[53], et il est admis en 1839 à la Société de l'histoire de France, initiée en 1833 à l'initiative de François Guizot, pour contribuer au renouveau des études historiques. Il est élu au conseil municipal de Colmar en 1843 et il est député du Haut-Rhin en 1848. Dans les années 1840, il est l'un des principaux animateurs du courant libéral et démocratique du Haut-Rhin, à l'instar de Gustave Klotz et d'Émile Küss à Strasbourg. Nous connaissons une lettre de Chauffour, envoyée à Grass lors de sa décoration de la Légion d'Honneur, en 1865 : « Je vous croyais décoré, tout au moins depuis votre Kléber, et j'ai ouvert de grands yeux, en vous trouvant tout à l'heure, dans la chronique des Beaux-Arts, comme chevalier du tour seulement du 15 août 1865. – Vous rirez de mon optimisme suranné ! – Il me semblait qu'une célébrité comme la vôtre n'avait pu, pour l'honneur même de ceux qui disposent des croix, être l'objet d'une si longue et si injuste prétérition. – Aussi cette fois-ci je fais compliment à la croix d'honneur d'avoir été si bien placée, elle prend rarement un chemin aussi généralement approuvé… Veuillez agréer, cher Monsieur, avec les félicitations que j'adresse à ceux qui ont enfin compris que votre boutonnière vide était presque une dérision pour une décoration qu'on prodigue d'ailleurs, l'assurance, etc. – I. Chauffour, Colmar, 21 août 1865[54]. »
Cette lettre « malicieuse » prend tout son sens lorsqu'on songe au fait qu'Ignace Chauffour, avait refusé sous Louis Philippe la croix de la Légion d'Honneur[55].

La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de qualités variables de ce médaillon.
Afin de s'assurer qu'il s'agit bien du portrait de Chauffour, nous pouvons nous référer notamment au portrait en buste de l'avocat,

[52] *Cf.* GOERIG Frédéric, « Les collectionneurs et le musée Schongauer », dans *Histoire du musée d'Unterlinden et de ses collections, de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Colmar, 2003, p. 399.
[53] *Cf.* http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article2069
[54] RIESLING, *op. cit.,* p. 728.
[55] SITZMANN, François Édouard, *Dictionnaire de biographie des hommes illustres…, op. cit*., p. 297.

réalisé en 1882, par Auguste Bartholdi (fig. 143) qui l'a également connu[56].

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873

70. PORTRAIT D'HOMME
1843

Médaillon en plâtre (fig. 144)
insc. « P. GRASS 1843. »
dim. D. 15 x 12,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7415

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon.

71. PORTRAIT D'HOMME
1847

Médaillon en plâtre gomme laqué (fig. 145)
insc. « P. GRASS 1847 »
dim. D. 17 x 16 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7411

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, ainsi qu'un moule à pièces gomme laqué (fig. 510).

72. PORTRAIT D'HOMME
1848

Médaillon en plâtre gomme laqué (fig. 146)
insc. « P. GRASS 1848 »
dim. D. 18 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7419

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon.

73. PORTRAIT D'HOMME
1849

Médaillon en plâtre patiné (fig. 148)
insc. « P. GRASS 1849 »
dim. D. 15 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7420

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, ainsi qu'un moule à pièce en plâtre gomme laqué (fig. 397).

74. PORTRAIT D'HOMME
1847

Médaillon en plâtre (fig. 147)
insc. « P. GRASS 1847 »
dim. D. 15,5
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7413

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, ainsi qu'un moule à pièce en plâtre gomme laqué (fig. 511). Ce portrait accuse quelques ressemblance avec le Dr Léon Coze , fils de Rozier Coze.

76. PORTRAIT D'HOMME
1857

Médaillon en plâtre gomme laqué (fig. 149)
insc. « P. GRASS 1857 »
dim. D. 15 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7408

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, ainsi que le moule à pièces en plâtre gomme laqué (fig. 513). Nous trouvons peut-être une ressemblance avec l'écrivain et homme politique Abel-François Villemain, d'après le portrait peint par Ary Scheffer en 1855.

77. PORTRAIT D'HOMME
1846

[56] En 1880, le conseil municipal souhaite rendre hommage à Chauffour, en faisant réaliser son buste en marbre. Le buste est d'abord conservé à la bibliothèque, à laquelle Chauffour a légué les quelques 25 000 livres de sa bibliothèque personnelle, avant d'être déposé à la Maison des avocats. Le musée Bartholdi expose l'épreuve en plâtre teinté, *cf*. http://www.crdp-strasbourg.fr/bartho/bus_cha.htm

Médaillon en plâtre gomme laqué (fig. 150)
insc. « P. GRASS , Paris 1846»
dim. D. 16,6 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7418

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon, ainsi que le moule à pièce en plâtre gomme laqué (fig. 514).

78. PORTRAIT D'HOMME
1837

Médaillon plâtre gomme laqué (fig. 151)
insc. « P. Grass. 1837 »
dim. D. 12
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7422

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon.

79. PORTRAIT D'HOMME
1847

Médaillon plâtre gomme laqué (fig. 152)
insc. « P. GRASS 1847»
dim. D. 14 x 11,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7410

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon.

80. PORTRAIT D'HOMME
1843

Médaillon plâtre (fig. 153)
insc. « P. GRASS 1843 »
dim. D. 18,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7421

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon.

81. PORTRAIT D'HOMME BARBU

Médaillon plâtre gomme laqué (fig. 154)
insc. « P. GRASS 1845 »
dim. D. 15,5 x 12,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7403

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon.

82. PORTRAIT D'HOMME

Médaillon plâtre gomme laqué (fig. 155)
insc. « P. GRASS »
dim. D. 12 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7407

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon.

83. PORTRAIT D'HOMME
1849

Médaillon plâtre (fig. 156)
insc. « P. GRASS Paris 1849 »
dim. D. 20,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7394

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve plusieurs épreuves de ce médaillon.

84. PORTRAIT DE JEUNE FILLE
1843

Médaillon en plâtre (fig. 157)
insc. « P. GRASS 1843 »
dim. D. 11,5 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7692

85. PORTRAIT D'ENFANT

Médaillon en plâtre (fig. 158)
insc. « P. GRASS »
dim. D. 12 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7693

86. CHARLES ALBERT SCHILLINGER

1873

Médaillon en marbre (fig. 159)
insc. « P. GRASS. 1873. », et sur la plaque en granite il est écrit : « LA PAROISSE FRANÇAISE DE St-NICOLAS, À SON REGRETTÉ PASTEUR CHARLES ALBERT SCHILLINGER, NÉ À MUHLBACH Ht-RHIN LE 26 AOÛT 1839, MORT À STRASBOURG LE 19 JUIN 1872 »
dim. H. 60cm, l. 40 cm, environ
loc. Église Saint-Nicolas, Strasbourg

commentaire. Ce grand médaillon en marbre blanc de Grass n'est étonnamment cité par aucun de ses biographes. Il s'agit d'un médaillon ovale d'une assez grande taille, incrusté dans une plaque commémorative en granite noir. Ce portrait en médaillon qu'il sculpte vers la fin de sa vie, représente le pasteur Charles Albert Schillinger (1839-1872). Il est installé dans l'église protestante Saint-Nicolas de Strasbourg, où il figure encore aujourd'hui.
Schillinger y est représenté de ¾, avec des moulures qui entourent le médaillon afin de former un cadre. Grass n'utilise pas beaucoup ce procédé pour réaliser des portraits. Il s'agit en outre d'une œuvre posthume.
Il est du reste assez étonnant que cette œuvre ne soit mentionnée par aucun auteur, vu sa qualité plastique irréprochable et son emplacement, d'autant qu'elle porte la signature de l'artiste.
Ce portrait, bien caractérisé s'inscrit parfaitement dans le genre habituel de Grass, le modelé est bien maîtrisé et le travail du marbre très bien ciselé avec beaucoup de finesse. De plus, cette figure s'exprime par cette gravité et ce sérieux commun à l'ensemble de ses portraits.

87. ANDRÉ JUNG
1864

Médaillon en marbre (fig. 161-163)
insc. « P. GRASS. 1864. »
dim. H. 50 cm.
loc. Église Saint-Thomas, Strasbourg

commentaire. Le médaillon en marbre du profil gauche d'*André Jung* (1793-1863) est situé dans le transept nord de l'église protestante Saint-Thomas à Strasbourg. Grass réalise ce médaillon l'année qui suit la mort de l'éminent historien, archéologue et théologien[57]. Ce portrait est, par conséquent, façonné d'après photographies et de mémoire. La ressemblance est évidente, et le modelé est bien rendu. En plus de la finition remarquable, Grass a su donner beaucoup de caractère à la figure de Jung.
Lorsqu'il réalise ce portrait posthume, notre artiste est sans doute bien imprégné des traits de Jung, sachant que les deux hommes doivent se fréquenter régulièrement. En effet, en 1855, Jung est l'un des fondateurs de la *Société pour la Conservation des monuments historiques d'Alsace*[58], dont Grass fait partie des membres. Jung est également impliqué dans la *Société des Amis des Arts,* et la *Société Biblique*[59].
Ce beau et grand médaillon en marbre, marqué par le romantisme[60], est très caractéristique de l'art de Grass. Il est bien fini et détaillé, et dégage une expression sérieuse suivant probablement le caractère moral de Jung. Le médaillon est inséré dans un monument en grès rouge de style néo-classique. Sur la stèle en grès il est écrit : « À la mémoire d'André Jung, professeur public ordinaire, qui a bien

[57] Jung eut pour maîtres, plusieurs éminents savants du XVIIIe siècle, parmi lesquels : Jérémie Oberlin, Geoffroi Schweighæuser, Dahler, Blessig et Herrenschneider. *Cf*. SITZMANN F. E., *Dictionnaire de Biographie des Hommes célèbres d'Alsace*, *op. cit.*, p. 870-871. On remarque, en outre, que plusieurs de ces savants ont également un monument à leur mémoire dans l'église Saint-Thomas : Schweighaeuser, sans sculpture, Oberlin avec sculpture par Ohmacht (1806) et Herreschneider avec buste par Kirstein (1843), cf. ARBOGAST Jean, *Épitaphes et monuments funéraires, Église Saint-Thomas Strasbourg*, phot. HAMM Christophe, Éditions du Signe, Strasbourg, 2013, p. 94-95, 104-105. Ajoutons qu'un monument à la mémoire de Blessig, par Ohmacht, se trouve au Temple Neuf.
[58] *Cf*. SITZMANN F. E., *Dictionnaire de Biographie des Hommes célèbres d'Alsace*, *op. cit.*, p. 871.
[59] *Cf*. ARBOGAST Jean, *Épitaphes et monuments funéraires, Église Saint-Thomas Strasbourg*, phot. HAMM Christophe, Éditions du Signe, Strasbourg, 2013, p. 109.
[60] Comme cela est signifié dans ARBOGAST Jean, *Épitaphes et monuments funéraires, op. cit.*, p. 137.

mérité de l'École Théologique de Strasbourg, de la Bibliothèque Publique, et de l'Église de la Confession d'Augsbourg. Il mourut le 12 octobre 1863 à l'âge de soixante dix ans »[61].
Il est fort possible que Grass ait demandé à Louis Stienne de réaliser le médaillon dans le marbre, copié sur son modèle en plâtre, à l'instar du buste en marbre de Bruch placé dans la même église. En effet, cette idée est corroborée par Adrien Morpain qui nous informe que Stienne aurait fait un portrait d'André Jung[62], alors que celui qui se trouve dans l'église saint-Thomas est signé par Grass. Cependant, cela signifie que notre statuaire avait une grande confiance en Stienne qui n'a, en 1864, que 19 ans, et qu'il est son élève depuis seulement quatre ans.

bibl. RIESLING, 1924, p. 726, GILBERT, 199/2000, p. 103, ARBOGAST et HAMM, p. 108-109.

Médaillon en plâtre sertie d'un cadre doré (fig. 160)
insc. « P. GRASS 1864 »
dim. H. 50 cm.
loc. Archives Municipales de Strasbourg

commentaire. Ce médaillon en plâtre, encadré, se trouve dans la salle de lecture des Archives Municipales de Strasbourg[63].

Médaillon, plâtre
insc. « P. GRASS 1864 »
dim. H. 50 cm.
loc. Strasbourg, coll. part.

88. FÉLIX HAFFNER
1849

Médaillon en plâtre ? (fig. 164)
Non retrouvé
Insc. En bas, « P. GRASS. SC. 1849 », en haut, « PHÉLIX HAFFNER »

commentaire. Philippe Grass fréquentait probablement le peintre alsacien Félix Haffner (1818-1875), qui avait notamment un atelier quai des Bateliers, dans la maison de la brasserie du *Chant des oiseaux.* Cet atelier était le rendez-vous de la jeunesse littéraire et artistique de Strasbourg. Les deux artistes ont également pu se voir à Paris, sachant qu'Haffner expose régulièrement au Salon, de 1844 à 1869, et qu'il a pu diner, à Paris, avec Meissonier et Steinheil. Nous n'avons pas retrouvé ce médaillon à ce jour, mais une reproduction par C. E. Matthis nous montre à quoi il ressemblait.

bibl. *Revue alsacienne : littérature, histoire, sciences, poésie, beaux-arts*, novembre 1886, p. 149, 592, LAUGEL, 1906, p. 7.

89. JOSEPH GRASS ?

Médaillon ovale de ¾ en albâtre (fig. 165)
Non retrouvé

commentaire. Frère de l'artiste

bibl. LAUGEL, 1906, p. 1, GILBERT, 1999/2000, p. 117.

90. IGNACE GRASS ?
Médaillon ovale en albâtre (fig. 166)
dim. H. 10,5 cm ; l. 8,4 cm
loc. coll. part.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 116.

91. LOUIS GRASS ?

Médaillon en albâtre (fig. 167)
Frère de l'artiste ?
Non retrouvé

bibl. LAUGEL, 1906, p. 9, GILBERT, 1999/2000, p. 117.

92. LES PARENTS DE L'ARTISTE

Médaillon ovale de 3/4 en albâtre (fig. 168)
Non retrouvé

[61] Traduit du latin, *cf*. ARBOGAST Jean, *Épitaphes et monuments funéraires, Église Saint-Thomas Strasbourg*, phot. HAMM Christophe, Éditions du Signe, Strasbourg, 2013, p. 109.
[62] MORPAIN Adrien, *Les deux médaillons de Louis Stienne*, *op. cit*., p. 7.
[63] Nous tenons à remercier M. Benoît Jordan pour ce précieux renseignement. Nous avons pu le voir en 2015.

bibl. LAUGEL, 1906, p. 9, GILBERT, 1999/2000, p. 116.

93. PORTRAIT D'UN INSPECTEUR DES FORÊTS

Médaillon en plâtre (fig. 169)
Non retrouvé

bibl. LAUGEL, 1906, p. 9, GILBERT, 1999/2000, p. 114.

94. PORTRAIT D'HOMME

Bas-relief en cire (fig. 170)
Non retrouvé

bibl. LAUGEL, 1906, p. 9, GILBERT, 1999/2000, p. 115.

95. PORTRAIT DE FEMME

Tête en albâtre (fig. 171)
Non retrouvé

bibl. LAUGEL, 1906, p. 11, GILBERT, 1999/2000, p. 115.

96. JEUNE GREC

Médaillon en plâtre (fig. 172)
Non retrouvé

bibl. LAUGEL, 1906, p. 11, GILBERT, 1999/2000, p. 115.

97. PORTRAIT D'HOMME

Médaillon en plâtre (fig. 173)
Non retrouvé

bibl. LAUGEL, 1906, p. 11, GILBERT, 1999/2000, p. 115.

98. PORTRAIT D'HOMME

Médaillon en albâtre (fig. 174)
Non retrouvé

bibl. LAUGEL, 1906, p. 11, GILBERT, 1999/2000, p. 115.

99. ANTOINE-HONORÉ FRÉGIER
1858

Médaillon, bronze (fig. 175)
insc. « P. GRASS », et « H.-A. FRÉGIER »
dim. D. 38 cm.
loc. Musée Granet d'Aix
Inv. n°

désig. Portrait d'*Antoine-Honoré Frégier,* conservé au musée Granet d'Aix, Legs Frégier, 1858 (Diam. 0,160).

commentaire. Ce médaillon est d'une belle facture et très bien caractérisé. Le musée Granet d'Aix conserve également un modèle en plâtre.
« Médaillon d'Antoine-Honoré Frégier, né et mort à Aix, ancien employé supérieur de la préfecture de la Seine, chevalier de la Légion-d'Honneur et auteur d'un des principaux legs faits au Musée.[64] »
Nous ne connaissons pas la raison pour laquelle Grass fait un portrait en médaillon de Frégier. Nous supposons cependant que les deux hommes se sont rencontrés à Paris, où le statuaire modèle sans doute les traits de Frégier. Il semble en réalité que les deux hommes se soient côtoyés. Peut-être sont-ils dans un cercle d'amis commun à Paris, et que Grass réalise ce médaillon pour le plaisir, afin de l'offrir à Frégier ? Ce dernier, qui a été Secrétaire du Conseil de la préfecture du département de la Seine, et chef du bureau du domaine de l'État, s'intéresse à la question sociale, dont Grass ne semble pas être indifférent. Il publie notamment *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et les moyens de les améliorer* (1840), et *Solution nouvelles du problème de la misère, ou Moyens pratiques d'améliorer la condition des ouvriers des manufactures et en général des classes laborieuses* (1851).

Médaillon, plâtre teinté
insc. Signé « P. GRASS », avec inscription

[64] GIBERT Honoré, *Musée d'Aix (Bouches-du-Rhone), première partie comprenant les Monuments Archéologiques, les sculptures et les objets de curiosité*, Achille Makaire Imprimeur-éditeur, 1882, p. 307-308.

« h. a. Frégier ». Au revers, inscription manuscrite dans le plâtre : « une épreuve en bronze…… modèle svp, 8 rue de l'éperon ».
dim. D. 38 cm.
loc. Musée Granet d'Aix
Inv. n° 858_3_25

bibl. E. BENEZIT, 1976, p. 171.

100. Dr EUGÈNE KOEBERLÉ

Médaillon en plâtre
Non retrouvé

comentaire. Grass expose le médaillon de Koeberlé (n° 166) à la Société des Amis des Arts de Strasbourg, avec le *buste en plâtre de M. Schatenmann* et le *buste en marbre du Dr Stoeber.*

bibl. *Receuil, Cataologues d'exposition/ Société des Amis des Arts de Strasbourg*, éd. Silbermann, Strasbourg, 1837-1870, p. 20.

101. ÉDOUARD EISSEN
1849

Médaillon, bronze (fig. 176)
dim. D. cm.
loc. Petit musée de la Faculté de Médecine de Strasbourg

commentaire. Grass est l'auteur de ce médaillon d'*Édouard Eissen* (1805-1875), médecin cantonal, qui fut préfet du Bas-Rhin par intérim en 1848, après la chute de la Monarchie de Juillet. Eissen était « aimé de ses clients, honoré et estimé de ses concitoyens[65] ». Nous lui devons la création de la *Gazette Médicale de Strasbourg*, en 1841, qui sera un organe libéral. Il en était le rédacteur en chef jusqu'en 1870. Eissen fait également partie des membres fondateurs de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, dont il était secrétaire, et à laquelle Grass et Klotz étaient également membres. À ce titre, nous lui devons un article fort intéressant ; « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », publié dans la *Revue d'Alsace* en 1854, dans lequel il établit quelques principes de restauration des monuments historiques, en défendant notamment la sauvegarde des galeries de Goetz, alors menacées[66], suivant l'idée « qui consiste à léguer aux siècles futurs les monuments historiques dans leur intégrité, en respectant les pages successives que les siècles passés y ont ajouté[67] ». Il ajoutait : « Conservez ! – Voilà la grande loi que l'époque actuelle est en droit de vous répéter sans cesse[68] ». Cela faisait de lui, en ce milieu du XIXe siècle, un homme en avance sur son temps. Il devait cependant être raccord avec les interventions de Klotz et de Grass, c'est-à-dire avec l'ajout de statues dans des niches vides, car il ajoutait : « N'oublions jamais surtout que les additions, à condition qu'elles ne mutilent rien pour s'installer, sont toujours mille fois moins déplorables que les destructions[69] ». Il partageait, du reste, l'idée qu'il faille conserver et respecter les époques, les différents styles de la cathédrale : « Des besoins réels et responsables obligent parfois à ajouter une construction quelconque à telle ou telle partie d'un édifice. Dans ce cas, appliquons-nous à mettre notre addition en harmonie avec le style général de l'édifice, ou du moins avec celui de la partie sur laquelle nous opérons[70] ». C'est précisément ce que Grass s'efforce de faire avec les statues qu'il fournit pour la cathédrale, en les rendant harmonieuses avec les parties où elles sont posées.
Eissen est, par ailleurs, à l'instar de Klotz et des statuaires Friedrich et Kirstein, membre (orateur adjoint) de la Loge des Frères Réunis[71].

[65] SITZMANN François Édouard, *Dictionnaire de biographies …,* T. I, *op. cit*., p. 430.

[66] EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », dans *Revue d'Alsace*, 1854, p. 193-210.
[67] *Ibid*., p. 194.
[68] *Ibid.*, p. 196.
[69] *Ibid.*, p. 197.
[70] *Ibid.,* p. 199-200.
[71] *Tableau de la R. L. Symb. des frères réunis à*

102. PORTRAIT D'HOMME
1849

Médaillon en plâtre (fig. 177)
insc. « P. GRASS 1849 »
dim. D. cm.
loc. Site internet de Robert Muhlberger

commentaire. Ce médaillon est visible sur le site internet de Robert Muhlberger, qui présente son « clos Ph. Grass », dédié au sculpteur. Il y est identifié par erreur comme étant un autoportrait de l'artiste. Ce médaillon représente un homme de profil droit, barbu et chauve. Il est signé par Grass, et daté de 1849[72]. Selon Marie-Françoise Bastit-Lesourd, il pourrait s'agir d'un portrait du saint-simonien Michel Chevalier, ou de Prosper Enfantin[73]. Nous réfutons cependant l'idée qu'il puisse s'agir de Prosper Enfantin, sachant que celui-ci n'avait pas de calvitie.

lien. https://www.vins-muhlberger.com/clos-philippe-grass/

103. FRÉDÉRIC HUGUENY
1865

Médaillon, bronze (fig. 178)
insc. Signé « P. GRASS. 1865. », avec l'inscription « à F. Hugueny souvenir de l'auteur »
dim. D. 39,5 cm.
loc. Strasbourg, coll. part.

commentaire. Un beau médaillon en bronze de Grass, se trouve encore chez un particulier à Strasbourg. Il représente le profil droit de *Frédéric Hugueny* (1815-1896). Il s'agit de l'auteur de *Recherche expérimentale sur la durée des corps : et spécialement sur celles des métaux et des alliages*. Ce livre est publié en 1864 par Veuve Berger-Levrault, d'après sa thèse de doctorat soutenue à l'université de Strasbourg. Hugueny est professeur de physique à Dijon et Strasbourg, de 1839 à 1871, puis enseigne à la Faculté des Sciences de Marseille, de 1874 à 1885[74]. Frédéric Hugueny avait visiblement tissé un vrai lien d'amitié avec Grass, et il avait prévu un discours pour lui rendre hommage, après le service funèbre de Grass, le 14 avril en l'église Sainte-Madeleine de Strasbourg[75]. Dans son discours, qui n'a pu être prononcé, mais qui est publié par la suite, il écrivit notamment : « je ne peux vous entretenir un instant que de l'homme que vous avez connu. Si simple dans sa vie, si modeste malgré son rare talent, si bienveillant et si affectueux dans ses rapports avec ses amis qui ont reçu des preuves nombreuses de son attachement ; M. Grass qui consacrait en effet ses loisirs à rappeler les traits de la plupart d'entres-eux, et il aimait à s'entourer de leur image comme d'un souvenir des années de grands projets et d'aspirations élevées, mais aussi d'illusions déçues, parce que nos rêves de grandeur dépassent presque toujours la puissance de nos facultés ». Plus loin, il ajoute : « […], il ne dédaignait point de reproduire, par des bustes que vous connaissez, les traits de personnages, notables à divers titres, de notre cité ou de notre département. […]. M. Grass savait, dans ce travail difficile et quelque fois ingrat, conserver non seulement la ressemblance de ses modèles, mais imprimer à leur physionomie le signe distinctif de leur valeur intellectuelle et morale[76] ».

Hugueny était également un temps secrétaire de la Société des Amis des Arts de Strasbourg.

104. PORTRAIT DE FEMME
1851

Médaillon en bronze (fig. 179)
insc. « P. GRASS 1851 »
dim. D. 16,5 cm.
loc. Strasbourg, coll. part.

commentaire. Ce médaillon en bronze,

l'Or. de Strasbourg,I mp. de Ph.-Alb. Dannbach, 1841, p.5, *cf.* https://books.google.fr/books?id=nCZBAAAAcAAJ&hl=fr&pg=PA5#v=onepage&q&f=false

[72] Ce médaillon est passé pour être un autoportrait de l'artiste, mais il s'agit d'une erreur.

[73] *Cf.* https://lesamisdesouvestre.wordpress.com

[74] http://facultes19.ish-lyon.cnrs.fr/fiche.php?indice=537

[75] RIESLING Charles, « Philippe Grass », *op., cit.*, p. 734.

[76] *Recueil de documents sur Philippe Grass (1801-1876)*.

représentant le profil droit d'une femme, a été acheté par un particulier en 2019, pour la modique somme de 180 euros.

105. PORTRAIT D'HOMME
1843

Médaillon en bronze (fig. 180)
insc. « P. GRASS 1843 » et au revers « Eck et Durand ».
dim. D. 14 cm.
loc. Strasbourg, coll. part.

commentaire. Ce médaillon en bronze, représente un homme barbu, vu de profil gauche. Il a été acheté sur un site de vente aux enchères (INUMIS) pour la modique somme de 100 euros en novembre 2020. Il était vendu comme étant un portrait soit de Louis-Philippe 1er, ou de Louis Spach, dont Grass a fait un buste.

106. DÉSIRÉ ROULIN
1848

Médaillon en bronze patine noire (fig. 181)
insc. « P. GRASS. 1848. Paris » et au revers « Eck et Durand ».
dim. D. 16,5 cm.
loc. Strasbourg, coll. part.

commentaire. Ce médaillon représente le profil droit du médecin, illustrateur et naturaliste François Désiré Roulin (1796-1874), ami de Souvestre et probablement également de Grass. Nous pouvons observer quelques ressemblances avec le portrait en médaillon de Désiré Roulin, réalisé par David d'Angers en 1832, même si la coupe de cheveux n'est pas la même (fig. 182). Cela se justifie par le fait que quinze années séparent les créations de ces deux portraits. Nous pouvons également observer une ressemblance avec le portrait au crayon par Héloïse Leloir, même si Roulin n'y porte pas la barbe.

107. PORTRAIT DE FEMME
1840

Médaillon en plâtre avec cadre en bois (fig. 182)
insc. « P. GRASS. 1840 »
dim. D. 18 cm, avec cadre 26 cm.
loc. Site de ventes aux enchères Magnin Wedry, Paris.
lot. 197.

commentaire. Ce portrait féminin de profil se trouve sur un site de ventes en ligne à Paris (MAGNIN/WEDRY). Ce médaillon en plâtre est sertie d'un jolie cadre circulaire en bois vernis (D. 26 cm.) Il est vendu pour 300 euros. La femme est représentée par son profil droit. Ses cheveux sont délicatement attachés en chignon, avec une tresse qui part d'une mèche de cheveux du haut de la tête, passe derrière l'oreille pour rejoindre le bas du chignon. Une petite mèche se rebiffe également sur sa tempe et de belles boucles parent l'oreille visible.

lien. https://www.mw-encheres.com/lot/103890/12797329?npp=50&offset=200&

108. PORTRAIT D'HOMME
1847

Médaillon en bronze (fig. 183)
insc. « P. GRASS 1847 »
dim. D. 17 cm.
loc. Site de ventes aux enchères Marambat de Malafosse, Toulouse, Albi-Montauban.
lot. 169.

commentaire. Ce médaillon forme une paire avec le suivant. Il s'agit vraisemblablement d'un couple. La paire est vendue pour 60 euros.

lien. https://www.marambat-malafosse.com/lot/112755/14462362?offset=150&

109. PORTRAIT DE FEMME
1847

Médaillon en bronze (fig. 183)
insc. « P. GRASS 1847 »
dim. D. 17 cm.
loc. Site de ventes aux enchères Marambat de Malafosse, Toulouse, Albi-Montauban.
lot. 169.

commentaire. Ce médaillon forme une paire avec le précédent. Il s'agit vraisemblablement d'un couple. La paire est vendue pour 60 euros.

lien. https://www.marambat-malafosse.com/lot/112755/14462362?offset=150&

BUSTES

110. OCTAVIE KLOTZ
après 1860 ?

Buste en marbre
Détruit en 1870
loc. Autrefois situé sur la cheminée de la maison familiale Klotz, à Wolxheim

commentaire. Le buste d'Octavie Klotz, femme de l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, n'a pu être réalisé qu'après 1860, date à laquelle Gustave et Octavie se marient. Ce buste a malheureusement disparu, mais nous en avons un témoignage écrit par Jacques Klotz, petit fils de l'architecte de la cathédrale : « Il y avait entre autres, sur la cheminée du salon, un buste grandeur nature, fait par Philippe Grass, son ami, qui était paraît-il d'une grande ressemblance. Il nous intéressait, particulièrement, nous, enfants. En effet, en comparant successivement nos profils avec celui de notre grand-mère, il nous était arrivé de trouver des lignes et des traits communs avec certains d'entre nous, et cela nous avait beaucoup frappés... Hélas, les guerres mondiales devaient faire disparaître ce buste comme d'ailleurs tous les cartons de dessins... »[77].

bibl. KLOTZ, 1965, p. 13, COUSQUER, 2015, p. 31-32.

111. JEAN-BAPTISTE SCHWILGUÉ
1839

Buste en plâtre (fig. 186, 189)
insc. /
dim. H. 51 cm, l. 32 cm, e. 27 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 44.2008.0.161.

Buste en bronze patine dorée (fig. 185, 188)
dim. H. cm
loc. Cimetière Sainte-Hélène, Strasbourg

Buste en marbre (fig. 187)
insc. « P. GRASS 1857 »
dim. H. 53,5 cm, l.36 cm, e. 27 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
inv. n° MBA 300

[77] KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. »*, *op. cit*., p.13.

commentaire. Au Salon de 1839, Grass présente un buste en plâtre de *Jean-Baptiste Schwilgué* (1776-1856)[78]. Il fait sculpter ce portrait dans le marbre par un de ses praticiens quelques années plus tard, pour le présenter au Salon de 1857[79], sans doute afin de rendre hommage au fameux horloger de la cathédrale de Strasbourg (fig. 34) décédé l'année précédente. Il le présente également à l'Exposition de tableaux à Strasbourg, en 1859[80]. Lors de cette exposition, la critique littéraire, après avoir fait une critique élogieuse de son buste du *Maire Schützenberger*, également présenté, écrit que « le buste de M. Schwilgué et celui de M. Robert sont également très-bon »[81].

Le musée des Beaux-arts de Strasbourg conserve, dans ses réserves, le buste en marbre, et une épreuve en plâtre qui a probablement servi de modèle à la réalisation du marbre. Cependant, le buste en marbre mériterait d'être correctement nettoyé, comme cela a été fait il y a quelques années pour le celui d'*Ohmacht,* du même artiste.

Par ailleurs, un autre exemplaire de ce buste est posé sur la tombe de l'horloger, au cimetière Sainte-Hélène de Strasbourg, où il est enterré au coté de sa femme. Ce buste est moulé cette fois-ci dans le bronze[82], et une patine dorée qui semble lui avoir été apportée à une époque récente, ne laisse plus deviner la nature du matériau.

Une photographie du *Messbild,* datant de 1897*,* nous montre que le buste en plâtre de Schwilgué, par Grass, était exposé un temps dans la salle des administrateurs de l'Œuvre Notre-Dame.

Jean-Baptiste Schwilgué est l'auteur de la troisième Horloge Astronomique de la cathédrale de Strasbourg, qu'il réalise entre 1838 et 1842. Le buste fait par Grass, qui est très bon, selon la critique littéraire[83], est très ressemblant, si on le compare avec le portrait par Charles Auguste Schuler (fig. 358). L'expression est la même, si bien que l'on peut penser que Grass s'en est inspiré pour sculpter son buste. Pourtant, le premier buste en plâtre n'est pas une œuvre posthume de Schwilgué, puisque Grass l'expose en 1839, soit un an après le début des travaux de restauration de l'Horloge. D'ailleurs, les deux hommes doivent se côtoyer, sachant notamment que lorsque Schwilgué s'attèle à sa tâche, Grass est déjà nommé statuaire de la cathédrale. De plus, le statuaire doit bien connaître l'horloger de la cathédrale, puisque celui-ci a installé son atelier au 12 rue Brûlée, la rue où lui-même aurait eu un appartement à cette époque[84].

Enfin, Grass garde visiblement ce buste en marbre dans son atelier à Strasbourg, rue du Château, jusqu'à la fin de ses jours, sachant qu'il est mis à la vente aux enchères, après la mort du statuaire, parmi les œuvres présentes dans son atelier. Il est alors acheté par la ville de Strasbourg, qui est représenté par l'architecte M. Conrath, pour 1200 marcs[85].

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH 1876, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, SITZMANN, 1909, p. 643, BENEZIT, 1976, p. 171, BAUER & CARPENTIER, p. 119. COUSQUER, 2015, p. 61-62, COUSQUER, 2016, p. 166-167.

---

[78] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, par VAPEREAU G., troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785.

[79] *Dictionnaire général des artistes de l'École française.., op. cit.*, p. 690.

[80] *L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique de la Forêt Noire et de la vallée du Rhin,* deuxième année, n° 3, 7 juin 1859, p. 22.

[81] *Ibid.*

[82] Une mention de ce buste figure dans ; TUNGERER Théophile, *L'Horloge Astronomique de la cathédrale de Strasbourg,* F.-X. Le Roux & Cie – Strasbourg-Paris 1951, p. 25. Remarquons que ce buste en bronze ne comporte aucune signature de l'artiste et que la publication des cimetières de Strasbourg l'attribue par erreur à André Friedrich, cf. *Strasbourg cimetière Sainte-Hélène*, guide des cimetières n°4 de la ville de Strasbourg, 2009, p. 61-62. Alors que quatre années plus tôt il avait été attribué avec justesse à Grass dans TOURSEL-HARTER Dominique, « Survivre encore : le portrait funéraire en Alsace (1800-1930). Première partie : Hommes illustres, hommes de bien », dans *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 2005, p. 124-125.

[83] *L'Illustration de Bade, op. cit*., p. 22.

[84] WEILER Amélie, *op. cit*., p. 474.

[85] B.N.U.S, « - Vente Grass. - », dans *Recueil de pièces sur Philippe Grass*.

112. ABBÉ FERDINAND MÜHE
1868

Buste en plâtre (fig. 192)
insc. « P. GRASS. 1868 »
dim. H. cm
loc. Grand Séminaire de Strasbourg

Buste en marbre (fig. 190-191)
insc. « P. GRASS. 1868 »
dim. H. 58 cm, l. 52 cm, e. 32 cm.
loc. Grand Séminaire de Strasbourg

commentaire. Il existe plusieurs représentations de l'Abbé *Ferdinand Mühe* (1788-1865) exécutées par Grass, laissant présumer que notre artiste avait de l'estime pour cet homme pieux.
L'abbé Simon-Ferdinand Mühe, professeur de théologie pastorale au Grand Séminaire est prédicateur à la cathédrale à 24 ans. Il est également professeur à l'École normale d'instituteurs et directeur de plusieurs confréries religieuses. Il acquière une grande popularité et attire des foules dans la cathédrale par ses sermons empreints d'une grande piété. Il est un modèle de simplicité et de charité, pour cette raison on l'appelle le « père des pauvres »[86]. Il reste confesseur des séminaristes jusqu'à la fin de sa vie[87].
À la suite de la statuette de Mühe que Grass réalise, il reçoit la commande de ce buste. Sur ce sujet, Riesling écrit que la ressemblance était si parfaite, « qu'on ne pouvait s'adresser qu'à lui pour le buste qui devrait être élevé à sa mémoire au Grand Séminaire, où il avait professé la pastorale »[88].
C'est ce qu'il advient en effet, car Grass réalise par la suite le buste de l'abbé, dont le beau marbre est encore visible dans l'escalier principal du Grand Séminaire, à l'entrée de la Grande Bibliothèque[89]. Alors qu'une commission est créée en 1865, l'année de la mort de l'abbé, pour la réalisation de ce buste, celui-ci ne prend place qu'en 1869[90]. Le Dr Hergott, qui est ami de Grass, fait partie de la commission instituée à cet effet. Alors que Grass est à Paris, lorsque le buste doit prendre place au Grand Séminaire, il prend soin d'écrire au statuaire : « Mon cher ami. - Usant de la permission que vous m'avez accordée par votre lettre du 8 courant, j'ai fait transporter mardi dernier par Wehrling[91] le buste de Mühe au grand séminaire avec le socle du Christ. Afin de mieux le faire ressortir sur le fond blanc du mur, j'ai dit à Wehrling d'acheter du papier gris et de le fixer contre le mur après y avoir tracé à la craie et au fusain quelques lignes architecturales que j'avais dessinées sur un carton dans son atelier. Le supérieur, voyant votre œuvre, en a été émerveillé (il a passé dix ans à Rome en société avec des marbres) et il a fait placer le monument (en panier) et le buste non dans le faux jour du pan coupé du corridor, mais à côté de la porte à deux battants de la bibliothèque où le jour qui vient de côté donne de la valeur à vos lignes. - Ce marbre, que l'on dit froid quand il est en bloc, mais que vous faites respirer et palpiter, a produit un excellent effet sur tout le monde, y compris une servante occupée au nettoyage de la maison, qui, le baquet sur la tête, est accourue sur moi et m'a dit avec émotion : « Diss isch jo d'r l'abée Mühe ganz lewendi ! » le suffrage de la servante de Molière était souvent invoqué par ce grand artiste, et cela avec raison ; celui de cette humble fille nous venge de l'insulte de cet imbécile qui a trouvé dans ces traits une ressemblance avec Luther ! Il ignorait peut-être que le grand réformateur était au point de vue de l'humanité un homme extraordinaire !
Toujours est-il que le buste attend dans une niche pastiche le jugement du clergé qui se rassemblera lundi et qui, stimulé par M. Rapp, contribuera enfin à l'achèvement du monument de la reconnaissance et de la vénération si laborieusement conduit grâce à des empêchements aussi maladroits que mesquins. Je ne regretterai jamais ce que j'ai fait dans cette circonstance puisque j'ai pu honorer un grand et digne prêtre par un grand artiste, tous deux enfants de notre chère Alsace.[92] »
Au demeurant, ce buste a beaucoup de caractère et semble bien représenter la bonhomie de l'abbé. Son expression est accentuée par une concentration entre les deux

[86] SITTLER Lucien, *Hommes Célèbres d'Alsace, op. cit.*, p. 95.
[87] GASS Joseph, *Grand Séminaire de Strasbourg, sculptures – peintures, gravures – portraits, thèses illustrées*, catalogue, Le Roux – imprimeurs-éditeurs - Strasbourg, 1937, p. 14.
[88] RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 732.
[89] https://grandseminaire.alsace/1-buste-de-labbe-ferdinand-muhe-1788-1865/
[90] *Ibid.*
[91] Il s'agit sans doute de Werling, praticien de Grass, orthographié un peu plus tôt sans le g, par Riesling ?
[92] *Ibid.*, p. 732-733.

yeux, comme sur beaucoup de portraits de Grass. La lèvre inférieure de l'abbé est plus saillante que la supérieure. Un petit méplat est taillé sur le dessus du globe oculaire. Une légère rotation de la tête vers la droite est accentuée par le fait qu'elle est sensiblement penchée vers l'avant. Malheureusement, le nez a dû prendre un coup qui laisse un éclat apparent à son extrémité. Selon J. Gass, ce buste en marbre aurait été offert par les séminaristes à leur supérieur[93].
Le buste en marbre est accompagné de l'épitaphe suivante :

□□□□□

Piae Memoriae Simonis Ferdinandi
Mühe, sacerdotis virtute eloquentia,
zelo animarum ornatissimi.
Sacerdotes Dioecesis Argentimensis
posuerunt[94].

Le Grand Séminaire conserve également un modèle en plâtre du buste, visible dans la grande bibliothèque[95], ainsi qu'un médaillon ovale de grand taille, mais qui n'est pas signé (fig. 192). Toutefois, la ressemblance avec le petit médaillon conservé à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame laisse présumer qu'il puisse s'agir également d'une réalisation de notre statuaire.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH, 1876, p. 21, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, RIESLING, 1924, p. 737, GASS, 1937, p. 14, FUCHS, 1981, p. 163, GILBERT, 1999/2000, p. 111-112, COUSQUER, 2015, p. 29-31.

113. ARCHIPRÊTRE FRANÇOIS CHARLES SPITZ
vers 1876

Buste, plâtre (fig. 193-194)
insc. « P. GRASS »
dim. H. 76 cm, l. 62 cm, e. 32 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 4688

commentaire. Une mention d'un buste de l'*archiprêtre Spitz* figure dans plusieurs notices[96], mais celui-ci semblait avoir disparu de la circulation. Pourtant, en recherchant des photographies de Spitz, et en les comparant avec un buste en plâtre conservé par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, l'évidence s'est imposée. Ce grand buste en plâtre, signé par Grass est un buste reproduisant les traits de l'*Archiprêtre Spitz* (1808-1880). La ressemblance ne laisse subsister aucun doute.
Ce portrait en buste est modelé du vivant de l'archiprêtre, puisqu'il est mort après Grass. C'est Spitz qui se charge d'ailleurs des funérailles de Klotz, en 1880, dans la chapelle Saint-Laurent de la cathédrale[97].
Il s'agit d'un buste modelé plus grand que nature. Il est finement travaillé et très bien fini. L'expression est grave et la pensée intense. Le froncement des sourcils, cher à Grass, est bien marqué. La tête est sensiblement penchée vers la droite et sa chevelure, faite de mèches mouvementées, est extrêmement bien ciselée, ce qui a pour effet de l'animer davantage, malgré son aspect quelque peu austère. L'artiste a voulu faire ressortir le caractère moral et la vie intérieure de son modèle. La comparaison avec une photographie de l'archiprêtre, conservée à la Bibliothèque Municipale et Universitaire de Strasbourg, nous montre que Grass a su parfaitement bien faire contraster le tempérament de Ch. Spitz, et l'idéaliser sans nuire à la ressemblance.
Les principaux traits de son caractère et de sa physionomie morale et religieuse son relatés ainsi : « Il était avant tout *prêtre*. Il avait une si haute idée du sacerdoce, *sacerdotium regale*, qu'avec Saint-Jean Chrysostome, il le considérait comme une dignité suréminente, au-dessus de toute autre dignité humaine sur la terre. Tout en s'en reconnaissant indigne, il ne cessait cependant de remercier le Seigneur de l'y avoir appelé, *misericordiam Dei inaeternum cantabo.* Son grand et unique souci était d'en pratiquer la vertu et d'en observer le *décorum*. Il savait que l'habit ne

[93] GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 112.
[94] *Cf.* GASS Joseph, *Grand Séminaire de Strasbourg.., op. cit.,* p. 14.
[95] Les bustes, en marbre et en plâtre, sont déjà relevés dans GASS Joseph, *Grand Séminaire de Strasbourg, op. cit.*, p. 14, 66.
[96] *Cf. Chroniques artistique s de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, *op. cit*., p. 7, RIESLING Charles, *op. cit*., p. 726.
[97] KLOTZ Jacques, « *Gustave Klotz (1810-1880),.. », op.cit.,* p. 20.

fait pas le moine, mais il n'oubliait pas non plus que le moine doit honorer son habit ; et c'est pourquoi il évitait avec soin tout ce qui dans sa manière d'être, de dire et de faire, eût pu choquer les fidèles. Sa mise était toujours correcte, affectant la décence la propreté en sa personne et autour de lui : elle lui semblait être un reflet, une image de la pureté de l'âme. Son maintien était digne, grave, et inspirait une certaine gêne à ceux qui l'approchaient pour la première fois ; mais bien vite la glace était rompue et son cœur se révélait dans toute sa bonté, dans toute sa charité. Homme du devoir, il ne connaissait que le chemin de la Loi, *viam mandatorum cucurri*. Fils soumis de son Église qu'il aimait comme sa mère, il en partageait les joies et les peines, les épreuves et les triomphes : son rêve eut été de lui amener tous les dissidents, afin que dans l'unité de la foi, il n'y eût qu'un troupeau et un pasteur »[98].

En identifiant à qui appartiennent les traits de ce buste, il a été possible d'en identifier un autre de plus petite taille, qui représente également Ch. Spitz. Cette fois-ci, il s'agit d'un buste signé et daté par Louis Stienne, en 1876 (fig. 195-196). Ce petit buste est patiné de la même couleur que le grès. À cela s'ajoute encore un petit médaillon, qui est également signé par L. Stienne et qui représente sans nul doute l'*Archiprêtre Spitz* (fig. 197), une fois de plus. Ces œuvres sont conservées par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame.

bibl. COUSQUER, 2015, p. 32-33.

114. LOUIS SPACH
1859

Buste, plâtre (fig. 198-201, 383)
dim. H. 32 cm, l. 21 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 373

commentaire. Au Salon de 1859[99], Grass présente un buste en plâtre de l'historien et archiviste en chef du département du Bas-Rhin, *Louis Spach* (1800-1879), en plus du buste en bronze du maître des requêtes *Charles Robert*[100]. Alors qu'au Salon de 1846, Baudelaire qualifie la sculpture d'ennuyeuse, selon quelques critiques, la statuaire exposée au Salon de 1859 est supérieure à l'Exposition de peinture[101]. Au côté de notre statuaire se trouve un autre prestigieux statuaire alsacien, Auguste Bartholdi[102], alors âgé de 25 ans, qui expose au même Salon. Il y présente un portrait en bronze de M. le *Président R....* et un groupe en plâtre représentant *Le Génie dans les griffes de la Misère*[103]. La critique alsacienne dit que le portrait « de M. Spach est très ressemblant, au dire de ceux qui connaissent ce savant archiviste ; du reste, cette figure, sans prétention, qu'on me permette cette expression, respire la douceur, la patience éprouvée du paléographe, et l'on ne peut s'empêcher de dire, en la contemplant, que ce doit être celle d'un excellent homme »[104]. La critique parisienne du Salon, quant à elle, dit que « ce buste a du style. Il s'anime bien, il est d'un travail

[98] Propos écrit par le chanoine M. Schickelé, qui a connu Spitz, publié dans : SCHICKELÉ Modeste, *Ch. Spitz, Chanoine-Archiprêtre e la cathédrale, supérieur général des Sœurs de la Charité de Strasbourg,* F. X. Le Roux & Cie imprimeurs-éditeurs, Strasbourg, 1920, p. 119-120.

[99] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours .., op. cit.*, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains..*, *op. cit*., 1865, p. 785, et *Les 14 Stations du Salon*, août 1859, préface George Sand, Paris, 1859, p. 328. À ce Salon, étaient également présents les sculpteurs suivants : Etex, Dantan, Carrier de Belleuse, de Nieuwerkerke, Carpeaux, Bartholdi, Maindron et Clésinger, parmi d'autres encore, cf. *Les Stations du Salon, op. cit.,* p. 405-406. Dans cette dernière publication, il est précisé que Grass y exposa également un *buste en bronze.* Il s'agit vraisemblablement de celui de Charles Robert, cf. *ibid*. p. 336.

[100] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours ..., op. cit.*, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains..*, *op. cit*., 1865, p. 785, et « L'Alsace à l'Exposition de 1859 », in *Revue d'Alsace*, 1859, p. 239.

[101] AUVRY Louis, *Expositions des Beaux-Arts, Salon de 1859*, p. 74.

[102] Au début du XXe siècle, Grass et Bartholdi sont perçus comme étant les deux grands représentants des statuaires alsaciens du XIXe siècle : « La fécondité de l'Alsace en artistes dignes d'éloge et quelques-uns admirables, n'a pas besoin d'être démontrée […] ; la sculpture, Grass et Bartholdi. C'en est assez pour convaincre que l'arbre n'a rien perdu de sa sève vigoureuse », cf. *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, fondée par Abel Hovelacque, quinzième année – 1905, avec 182 figures dans le texte, Félix Alcan éditeur, Paris, 1905, p. 205.

[103] JOLIBOIS Émile, in *Revue d'Alsace*, 1859, p. 239.

[104] *Ibid*., p. 319.

consciencieux.[105] »
Bien que nous pensions avoir perdu la trace de ce buste, l'image que nous nous faisons de Spach est principalement celle du buste fait par Grass, connu par différentes photographies qui le mettent en valeur, dont une réalisée par Charles Winter (fig. 383). Il n'avait pourtant, en réalité, pas complètement disparu. En effet, le musée des Beaux-Arts de Strasbourg en conserve dans ses réserves un fragment important. Il est très abîmé, avec des parties manquantes, mais il reste la partie la plus importante, la tête avec le visage percé d'un trou béant. Cependant, la signature de l'artiste figurait sur une partie détruite, ce qui en a compliqué considérablement l'attribution. La tête restante du buste de *Spach* était, par ailleurs, considérée comme représentant celle d'Abraham Lincoln[106]. Néanmoins, grâce aux photographies qu'il nous reste de ce buste, nous avons pu l'identifier comme étant le portrait de Spach, par Grass.
La qualité du modelé, le mouvement et le volume des cheveux du buste de *Spach*, peuvent s'apparenter au travail de David d'Angers. Nous pensons par exemple au buste d'*Alexandre-Louis-Joseph compte de Laborde* (1773-1842), réalisé par David d'Angers en 1843. (Cf. *David d'Angers portraitiste*, musée d'Angers, p. 84, 140).
Même s'il est difficile d'attester de la ressemblance avec l'archiviste, nous remarquons que ce portrait est d'une exécution remarquable. Le soin apporté au fini, typique chez notre sculpteur, est remarquable, l'expression du visage est suffisamment marquée pour donner vie à ce buste, accentuée par le mouvement de la tête. Cette œuvre fait montre, une fois de plus, de la grande maîtrise de l'art du portrait de Grass, alliant les principes académiques avec le réalisme, c'est-à-dire l'idéal et le naturel. C'est le caractère moral de Spach que le statuaire veut sans doute transmettre à la postérité.
Nous savons, en outre, que Grass connaît bien Louis Spach, qui est le premier président de la Société pour la conservation des Monuments Historiques d'Alsace, fondée en 1855, dont Grass fait partie des membres éminents. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, l'écrivain écrit un poème en hommage à la statue d'*Icare essayant ses ailes*, de notre statuaire. Nous savons, du reste, que Spach, qui signe certaines œuvres sous le pseudonyme de Louis Lavater, fréquente les milieux littéraires parisiens, dont Alphonse Lamartine, François Guizot, Abel François Villemain et Victor Cousin[107]. Il écrit des drames historiques et publie de nombreuses études sur l'histoire de sa province, ainsi que des Biographies alsaciennes et les *Lettres sur les Archives départementales du Bas-Rhin*[108]. Louis Spach, rédige notamment, en 1866, une biographie sur *Oberlin, pasteur du Ban-de-la-Roche*, une autre en 1864 sur Jacques Matter, et une sur le député et Ministre des finances Georges Humann.
Enfin, une photographie de ce beau buste plâtre complet, conservée au Cabinet des estampes de Strasbourg, est utilisée pour illustrer des articles du savant archiviste. Un article sur « Les périodiques alsaciens à travers les âges », dans *La Vie en Alsace*[109], par exemple, nous présente ce portrait. Il est en outre bien précisé que ce buste est exécuté par P. Grass.

bibl. Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873, FISCHBACH, 1876, p. 21, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, SITZMANN, 1909, p. 643, HACKEDORN, 1926, p. 291, RECHT et GEYER, 1988, p. 341, n° 427, FUCHS, 1981, p. 163, GILBERT, 1999/2000, p. 23.

115. CHARLES ROBERT
1859

Buste, plâtre (fig. 202)
insc. « P. GRASS. 1859 »
dim. H. 60 cm, l. 41 cm, e. 30 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 374

commentaire. Voilà encore un portrait fait par Grass dont nous pensions avoir perdu la trace.

[105] *Les 14 stations du Salon*, *op. cit*., p. 328.
[106] *Le Portrait dans les musées de Strasbourg, à qui ressemblons-nous ?* Éd, les musées de la ville de Strasbourg, catalogue publié sous la direction de RECHT Roland et GEYER Marie-Jeanne, 1988, p. 341.
[107] RECHT Roland, *Penser le patrimoine II, op. cit*., p. 118, et du même auteur : « l'Architecture », dans *La cathédrale de Strasbourg*, Éditions Publitotal, Strasbourg, 1973, p. 14-22
[108] SITTLER Lucien, *Hommes Célèbres d'Alsace*, éd. Saep, Colmar, 1982, pp. 105-106.
[109] HOLL Paul, « Les périodiques alsaciens à travers les âges. IIe partie, de la Révolution de juillet à nos jours », *La Vie en Alsace,* 1930, p. 189.

Pourtant, ce buste en plâtre conservé par le musée des Beaux-arts de Strasbourg, semble correspondre aux traits de Charles Robert. Il s'avère, de plus, qu'il est daté de 1859. Date qui concorde avec celle à laquelle Grass présente un buste en bronze de *Charles Robert* (n° 3269) au Salon[110]. Ce plâtre est, selon toute vraisemblance, un tirage du même buste. Celui-ci est présenté une seconde fois au Salon de 1873 (n° 1695), avec la mention « hors concours »[111]. Alors que la critique alsacienne dit que le buste du maître des requêtes « est trop nu pour une tête aussi peu caractérisée »[112], la critique littéraire, suite à l'Exposition de tableaux à Strasbourg, en 1859, écrit que ce buste est très bon[113].
Charles Robert, qui est plein d'admiration devant le buste que Grass vient de faire à son effigie, écrit à Paris, le 16 janvier 1858, ces quelques lignes :
« Ami, devant ce buste, œuvre de votre main,
Je songe à l'art sacré dont le flambeau divin
Fut à Rome apporté par la Grèce captive
Et, rougissant alors d'une honte tardive,
Je suis confus de voir, dans ce vivant airain,
De mes traits inconnus la forme fugitive.
[...]
Pourquoi donc m'étonner, par trop de modestie,
D'avoir été par vous modèle choisi ?
Il s'adressait plus haut, cet honneur qu'on envie :
Vous avez cru, - pensant à mon père chéri,
A vos jours d'autrefois, à sa mort, à sa vie
Retrouver dans mes traits quelque chose de lui »[114].
Par la suite, Charles Robert participe à la proposition de la décoration de la croix de la Légion d'honneur à Grass, avec le préfet et le député maire de Strasbourg M. Coulmann. Alors que la demande a déjà commencé en 1860, Grass ne l'obtient qu'en 1865. Le 14 août 1865, Ch. Robert envoie une lettre au Comte Moutanitet, surintendant des Beaux-Arts, pour le remercier de l'aboutissement des démarches visant à donner la décoration à Grass : « ... vous remercie bien chaleureusement de ce que vous avez fait pour mon ami statuaire Grass qui vous devra la décoration. Je vous apporte d'avance et par anticipation tant mon plaisir est grand à l'expression de ma très vive gratitude.
Cette nomination me tenait bien fort au cœur, car il s'agit d'un artiste qui a été l'intime ami de mon père et le mien.
Je puis vous donner l'assurance qu'elle sera accueillie en Alsace avec enthousiasme et j'ajoute que c'est la conversation habituelle à mon ami qui a inspiré les conclusions que j'ai prise il y a un an sur l'affaire à l'académie des Beaux-Arts.
C'est grâce à lui que je comprends quelque chose à l'art »[115].
Grass n'est cependant pas le seul collaborateur de Gustave Klotz à recevoir la Légion d'Honneur. En effet, il est fait chevalier de la Légion d'honneur, en août 1865, en même temps que l'architecte d'arrondissement et ami de Klotz, Ringeisen. Jacques Klotz, un descendant de Gustave, écrit : « Nous pensons que seul le républicanisme de G. Klotz en 1848 l'a fait "oublier" dans cette promotion »[116].
L'ancien inventaire du MBA précise qu'il s'agit d'un don de Louis Stienne (1897), et l'identifie comme étant le portrait du Général Reibel. Nous n'avons pas retrouvé de portrait du général, mais celui-ci n'a été sculpté qu'en 1864.

bibl. SITZMANN, 1909, p. 643, GILBERT, 1999/2000, p. 23.

116. MAIRE GEORGES-FRÉDÉRIC SCHÜTZENBERGER
1846

Buste en plâtre (fig. 203)
insc. « P. GRASS »
dim. H. 56 cm, 33 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 375

[110] *Dictionnaire général des artistes de l'École française* .., *op. cit*., T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains.., op. cit.*, 1865, p. 785. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1859, p. 411.
[111] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1873, p. 269. Déjà mentionné dans GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 23.
[112] JOLIBOIS Émile, *op. cit.*, p. 319.
[113] *L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique de la Forêt Noire et de la vallée du Rhin,* deuxième année, n° 3, 7 juin 1859, p. 22.
[114] GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 23.
[115] Archives du Louvre, dossier Grass S 30. Cf. GILBERT Laurent, *op. cit.*, pp. 119-120.
[116] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz architecte de l'Œuvre Notre-Dame 1837 à 1880 », *op. cit.*, p. 41.

commentaire. Un buste en plâtre de *G. F. Schützenberger* (1799- 1859), maire de Strasbourg, est présenté par Grass au Salon de 1846[117], et une seconde fois en marbre au Salon de 1861[118]. Il est également exposé à l'Exposition de tableaux à Strasbourg, en 1859[119]. Ce buste en marbre est malheureusement détruit par les flammes du musée de la ville où il était exposé, à l'Aubette, en 1870[120]. Un tirage en plâtre est toutefois conservé au musée des Beaux-arts de Strasbourg. Encore une fois, la ressemblance paraît assez évidente, si nous le comparons avec la lithographie de G. Guérin, datant de 1859[121]. On y retrouve cette petite bouche un peu pincée, des mâchoires assez larges et une fière allure.

Au sujet de ce buste, Louis Spach dit, après avoir mentionné le fait qu'un portrait du maire a pris place dans la galerie des portraits ou des bustes alsaciens[122] : « En août 1859 la population de Strasbourg a revu avec une émotion reconnaissante le buste de son ancien maire que le maire actuel de la cité, mû par une délicate pensée, avait fait placer dans l'une des salles de l'hôtel de ville. (...) Cette forte figure, ciselée par la main d'un artiste, qui avait aimé l'homme et le magistrat, restera comme type du Strasbourgeois de vieille roche ennobli par le travail de la pensée »[123].

La critique littéraire, en évoquant ce buste lors de l'Exposition de tableaux à Strasbourg, et après avoir dit que Grass est « le seul artiste sérieux dans sa partie »[124], dit que le buste de l'ancien maire, M. Schützenberger est « d'une excellente facture, il y a là des morbidesses savantes, une étude sérieuse, et, par dessus tout, une ressemblance qui nous conservera les traits du digne magistrat, dont nous avons tous conservé le souvenir »[125].

Frédéric Schützenberger, issu d'une famille de brasseurs alsaciens, s'adonne à la poésie, puis fait des études de théologie et de droit, avant de devenir maire de Strasbourg, fonction qu'il abandonne lors de la Révolution de 1848[126]. Très jeune déjà, nous dit Spach, il compose une tragédie dont le style dénote une étude approfondie de Schiller[127]. Il serait, par ailleurs, influencé par des poètes et écrivains alsaciens comme Arnold[128], Emmerich[129] et Redslob[130]. Il aurait dit un jour : « Plutôt du pain sec et la liberté de mûrir mes idées, que la richesse avec le rétrécissement de mon intelligence »[131]. On lui doit, notamment, d'avoir réaménagé le parc de l'Orangerie, la promenade des Contades et les cimetières. Enfin, il est également professeur de droit administratif à la Faculté de droit, conseiller général et député[132].

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH, 1876, p. 21, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, SITZMANN, 1909, p. 643, RIESLING, 1924, p. 737, RECHT et GEYER, 1988, p. 334, n° 372, BENEZIT, 1976, p. 171, BAUER & CARPENTIER, p. 119, GILBERT, 1999/2000, p. 21.

---

[117] Exposé sous le n° 2184 – « Buste de M. Schützenberger, maire de Strasbourg, plâtre. ». l'atelier de Grass est désigné rue Bussy, cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royal le 16 mars 1846*, Vinchon fils et successeur de Mme Ve Ballard, imprimeur des musées royaux, rue J.-J. Rousseaux, n°8, Paris, 1846, p. 252.

[118] *Dictionnaire général des artistes de l'École française..*, *op. cit*., T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des.., op. cit.*, p. 785.

[119] *L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique..*, *op. cit.*, p. 22. Lors de cette exposition, Grass expose également les bustes de *M. Schwilgué*, *M. Robert*, le *Moissonneur* et la *Rose des Alpes*.

[120] SCHNEEGANS Charles, *L'Ancien Musée de Peinture et de Sculpture de Strasbourg brûle à l'Aubette en 1870*, extrait de la *Revue Alsacienne Illustré*, vol. XVI, n° 2, Strasbourg, 1914, p. 15.

[121] Conservée à la BNUS.

[122] SPACH Louis, *Revue d'Alsace*, 1er série, 1860, p. 242.

[123] *Ibid*., p. 296.

[124] *L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique..*, *op. cit.*, p. 22.

[125] *Ibid.*

[126] SITTLER Lucien Sittler, *Hommes célèbres d'Alsace*, éd. Saep, Colmar, 1982, p. 83.

[127] SPACH Louis, *Revue d'Alsace*, *op. cit*., p. 241-250.

[128] André Friedrich réalise une statue en grès à l'effigie d'Arnold, posée sur la tombe du poète au cimetière sainte Hélène à Strasbourg-Koenigshoffen.

[129] Landolin Ohmacht sculpte un buste en marbre de son ami Emmerich, posé dans le bras droit du transept de l'église Saint-Thomas à Strasbourg.

[130] Frédéric Kirstein est l'auteur d'un buste en marbre de Redslob, visible au Temple Neuf à Strasbourg.

[131] SPACH Louis, *Revue d'Alsace, op. cit.,* p. 241.

[132] SITTLER Lucien, *Hommes célèbres d'Alsace*, *op. cit*., p. 83.

117. JEAN-BAPTISTE LASSUS
1846

Buste en plâtre
Non retrouvé

commentaire. Grass fait un portrait à l'effigie de l'architecte *J. B. Lassus* (1807-1857), qu'il présente au Salon de 1846[133]. Ce buste en plâtre n'est malheureusement pas retrouvé à ce jour. Il modèle ce portrait peu de temps après avoir sculpté une *Vierge Immaculée* pour l'église Saint-Séverin à Paris. Justement, Lassus qui travaille avec Viollet-le-Duc (1814-1879) à la restauration de Notre-Dame de Paris, dès 1844, est l'architecte qui s'occupe de la restauration de cette église depuis 1837. Il est par conséquent évident que ce soit Lassus qui fait appel à Grass pour réaliser cette statue de *Vierge Immaculée*.
Les deux hommes se sont d'ailleurs probablement rencontrés aux Salons, où ils sont les deux présents en 1833, 1835 et 1836[134].
Pourquoi Lassus fait appel au talent d'un artiste provincial, alors qu'il y a tant de statuaires reconnus à Paris ? Peut-être simplement parce que leurs idées sur la restauration des monuments gothiques sont proches ? Lorsqu'il a cette commande, Grass travaille depuis peu à refaire les statues de la cathédrale de Strasbourg. Nous retrouvons chez lui, sous la direction de G. Klotz, une approche de la restauration des statues de la cathédrale qui s'apparente à celle de Lassus. En effet, ce dernier estime qu'il faut surtout respecter le sens religieux de l'édifice restauré, alors que Viollet-le-Duc s'attache davantage à l'esthétique[135]. D'ailleurs, Klotz et Lassus étaient tout deux les élèves des architectes Léon Vaudoyer-Lebas, puis d'Henri Labrouste (1801-1875)[136]. En effet, après avoir été formés par le premier, ils ont continué leur formation avec Labrouste, parmi six autres élèves de l'atelier Vaudoyer-Lebas[137]. À leur demande, Labrouste qui vient également de l'atelier de Vaudoyer-Lebas, ouvre le sien en 1830[138].

bibl. SITZMANN, 1909, p. 643, FUCHS, 1981, p. 164, GILBERT, 1999/2000, p. 21, COUSQUER, 2015, p. 44.

118. ABBÉ PHILIPPE ANDRÉ GRANDIDIER
1864

Buste en marbre
Détruite en 1870

commentaire. Grass réalise en buste en marbre de *Philippe-André Grandidier* (1752-1787), en 1864[139], alors qu'il travaille sur sa statue d'*Erwin*. La mise au point dans le marbre, d'après le modèle de Grass, est exécutée par son sculpteur praticien Werling, qui se charge également de celle de la statue d'*Erwin*[140] en grès. Ce buste fait partie des œuvres de Grass exposées au musée de peinture et de sculpture de Strasbourg, en 1869[141]. Il est donné, cette année-là, à la ville avec le buste d'Ohmacht, par la Société des Amis des Arts de Strasbourg. Cette dernière l'a acquis par M. François Simonis qui en fait don[142] : « Feu

[133] Exposé sous le n° 2185 – « Buste de M. Lassus, architecte, plâtre. ». l'atelier de Grass est désigné rue de Bussy, cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royal le 16 mars 1846*, *op. cit*., 1846, p. 252. Voir également Émile Bellier de La Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française.., op. cit.*, p. 690, et GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 21.
[134] *Cf.* LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus…*, *op. cit.*, p. 49.
[135] *Cf.* ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Notre-Dame de Paris*, (phot. Caroline Rose), éd. De la Martinière, Paris, 1997, p. 226.
[136] KLOTZ Jean, Gustave Klotz…, *op. cit.*, p. 11.
[137] *La structure mise en lumière, Labrouste (1801-1875) architecte*, Catalogue sous la direction de : BÉLIER Corinne, BERGDOLL Barry et CŒUR Marc, éd. Nicolas Chaudun, Cité de l'architecture & du patrimoine, Museum of Modern Art (New York), Bibliothèque national de France, septembre 2012, p. 193.
[138] *Ibid.*
[139] *Cf. Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, RIESLING Charles, *op. cit*., p. 726, 730..
[140] RIESLING Charles, *op. cit*., p. 730.
[141] *Cf.* « Catalogue des tableaux, statues, bustes et cartons exposés au musée de la ville de Strasbourg », *Musée de peinture et de sculpture de Strasbourg*, Strasbourg, imprimerie de veuve Berger-Levrault, 1869, p. 18, et *Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu par le comité en assemblée générale du 9 janvier 1870, gestion de 1869, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1870, p. 9.
[142] *Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu par le comité en assemblée générale

M ; Simonis, cet amateur si éclairé, avait quelque temps donné au même musée un des meilleurs ouvrages du sculpteur Grass, l'auteur de la belle statue de Kléber. C'était le buste en marbre blanc de l'abbé Grandidier. En faisant ce beau cadeau à la ville, M. Simonis croyait préserver cette œuvre d'art de tout danger ; le contraire arriva malheureusement. »[143]. Elle disparait donc lors de l'incendie de l'Aubette en 1870[144]. Nous n'avons malheureusement trouvé aucune représentation de ce buste, que Grass doit probablement faire d'après la peinture de Lejeune (1778), sachant qu'il s'agit d'un portrait *posthume*.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, RIESLING, 1924, p. 726, 730, COUSQUER, 2015, p. 142.

119. PHILIPPE GRASS *(autoportrait)*
vers 1850

Buste en plâtre (fig. 204-207)
insc. /
dim. H. 57 cm, l. 38,5 cm, e. 27 cm
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° XXXII.45

commentaire. Grass a la très bonne idée de modeler un *Autoportrait*, probablement dans les années 1850. Il s'agit d'un buste en plâtre à la française, c'est-à-dire en costume contemporain. Cet *Autoportrait*, très bien réussi, est réalisé avec une grande finesse d'exécution. Comme toujours, la chevelure est très bien modelée et ne manque pas de mouvement. La tête de l'artiste fait une légère rotation vers la droite, ce qui accentue son rendu bien vivant. Le statuaire s'est représenté avec cet air grave et sérieux qu'il aime appliquer à ses modèles. La ressemblance est évidente et extrêmement bien réussie, même si le buste est idéalisé puisqu'il ne laisse apparaître que quelques rares rides.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 118, fig. 221.

120. ÉMILE SOUVESTRE
1835

Buste en bronze (fig. 2012)
insc. « ÉMILE SOUVESTRE » sur le devant, et signé « P. GRASS 1835 »
dim. H. 57 cm, l. 39 cm, e. 25 cm
loc. Musée des Jacobins, Morlaix
Inv. n° 1078

commentaire. Ce beau buste est naturellement conservé à Morlaix, ville natale de Souvestre[145]. Il s'agit d'un tirage en bronze du modèle ci-dessous (n° MBA 44.2008.0.128.), présenté au Salon de 1839.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 36.

Buste en plâtre (fig. 208)
insc. Signé sur le côté « P. GRASS. Paris 1835 » avec inscription à l'avant, « ÉMILE SOUVESTRE »
dim. H. 57,5 cm, l. 35,5 cm, e. 30 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 44.2008.0.128.

commentaire. Grass présente un modèle de ce buste en plâtre de son ami Émile Souvestre, au Salon de 1839 (n° 2218)[146], et à la Société des Amis des Arts de Strasbourg en 1840 (n° 39)[147]. Le tirage en bronze exposé au Musée des Jacobins de Morlaix est réalisé d'après ce modèle. C'est du reste indirectement grâce à l'exposition de ce buste et à la statue de la

du 9 janvier 1870, gestion de 1869, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1870, p. 9. Au coté du buste de *Grandidier* et d'*Ohmacht,* de Grass, « la ville, elle-même, de loin en loin, a augmenté sa collection par des acquisitions d'une haute valeur artistique : *Vénus* et *Flore*, par Ohmacht, ; *Icare* et la *Jeune bretonne*, par Grass ; le vase de Kirstein ; le bas-relief de Friedrich ; un charmant tableau de Van Ostade ; des œuvres de Gabriel Guérin, de Belly, de Théophile Schuler, de Beyer, de Schützenberger, de Jundt, de Lix, et. », *cf. Ibid*.

[143] *Revue d'Alsace*, 1875, p. 392.

[144] SCHNEEGANS Charles, *L'Ancien Musée de Peinture et de Sculpture de Strasbourg brûle à l'Aubette en 1870*, *op. cit*., 1914, p. 15.

[145] Ce buste en bronze figure sur la couverture du livre : *Emile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, *op. cit*.

[146] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1839, p. 235-236, *Dictionnaire général des artistes de l'École française.., op. cit.*,, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains, op. cit.*, 1865, p. 785.

[147] GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 35.

Jeune Bretonne, que Souvestre peut accéder aux Salons de Paris. Ce buste est à nouveau présenté à l'Exposition universelle de 1855[148]. Grass fait à la même époque un médaillon en bronze à son effigie, dont la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve le modèle en plâtre. Ce beau buste est réalisé en hermès et idéalisé à la manière préconisée par le néo-classicisme. Pour ce portrait, notre artiste n'accentue pas l'expression, mais imprime, avec les traits de l'écrivain, un air placide, un homme abandonné dans ses pensées idylliques.

bibl. HACKEDORN, 1926, p. 291, GILBERT, 1999/2000, p. 36.

Buste en marbre[149] (fig. 209)
insc. Signé sur le côté, « P. GRASS 1835 », et devant inscrit « ÉMILE SOUVESTRE »
dim. H. 72 cm, l. 42 cm, e. 30 cm
loc. Musée du Louvre (dépôt du Musée National du Château de Versailles)
inv. n° MV 6751, RF 565

commentaire. Acquisition : Don de M. Lesbzeilles (gendre du modèle) en juillet 1882[150].

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 36.

Buste en bronze
insc. « P. GRASS 1835 »
dim. H. cm.
loc. Musée de Notre-Dame aux États-Unis

commentaire.

bibl. *French sculpture census* https://frenchsculpture.org/en/artist/grass-philippe?t=Philippe%20Grass

121. ÉMILE SOUVESTRE
1857

Buste en marbre (fig. 210-211)
insc. « P. GRASS, Paris »
dim. H. 54 cm[151].
loc. Cimetière du Père-Lachaise, avenue des Thuyas, zone 48.

comentaire. Plus tard, suite à la mort du poète et romancier, décédé le 5 juillet 1854, Grass fait à nouveau son portrait en buste, taillé dans le marbre cette fois, qu'il présente au Salon de 1857 (n°2922)[152]. Ensuite, ce marbre blanc est posé sur la tombe de l'écrivain, au cimetière du Père-Lachaise[153], où le statuaire a pris soin de noter à côté de sa signature qu'il l'a réalisé à Paris. Ce second buste nous montre le poète plus âgé, avec une frange sur le côté, alors que sur le premier il est représenté avec une frange au milieu. Le dernier portrait est en outre un peu plus réaliste. On y ressent moins, en effet, l'influence néo-classique de la première version. Malheureusement, le visage dans le marbre est légèrement altéré à cause des intempéries, ce qui provoque, petit à petit, l'effacement des traits de Souvestre. Notons, à titre d'information, que la tombe de Souvestre est située au côté de celle de Balzac, où trône son buste en bronze, modelé par David d'Angers, et tout proche de celle de Charles Nodier.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH Gustave, 1876, p. 21, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, SITZMANN, 1909, p. 643, RIESLING, 1924,

[148] Liste d'œuvres envoyée à l'administration de l'exposition, sous : Archives Nationales : F 21 521 B, liste signée de Grass le 12 novembre 1854, et GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 22, 36..
[149] https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010093103
[150] *Cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 36.
[151] Cf. *Nouvelles Archives de l'Art Français*, troisième série, T. XIII, année 1897, *Revue de l'art Français Ancien et Moderne*, quatorzième année, F. de Nobele librairie de la Société, le Père-Lachaise, Paris, p. 157. L. Gilbert dit qu'il est en gypse et donne les dimensions suivantes : H. 53 cm, l. 32 cm, e. 20 cm, cf., GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 35.
[152] *Nouvelle Archives de l'Art Français*, troisième série, tome XIII, année 1897, *Revue de l'Art Français Ancien et Moderne*, quatorzième année, F. de Nobele librairie de la Société, le Père-Lachaise, p. 157, note 2, et *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, Salon, Paris, 1857, p. 373.
[153] *Emile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, *op.cit.*, p. 250, et *Nouvelles Archives de l'Art Français*, *op. cit.*, p. 157.

p. 726, HACKEDORN, 1926, p. 291, GILBERT, 199/2000, p. 35-36.

122. PROSPER SAINT-GERMAIN
1838

Buste en plâtre (fig. 213-215)
insc. « P. GRASS. Paris 1838. » et à l'avant une inscription peinte à moitié effacée « St GE […] A I […] »
dim. H. 61 cm, l. 36 cm, e. 35 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 370

commentaire. Au Salon de 1839, Grass présente également un buste en plâtre désigné le plus souvent *M. G...*[154], selon les sources. Il est toutefois précisé dans le *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, qu'il présente au Salon de 1839 un buste de *M. Saint-Germain*, (n° 2220)[155]. Il y est notifié, du reste, que ce buste figure la même année à l'Exposition de Strasbourg[156]. Cependant, ce portrait en buste n'était plus connu, et aucune notice ou étude sur Grass ne précise qu'il a réalisé un portrait de Saint-Germain. Pourtant, le musée des Beaux-Arts de Strasbourg conserve un très beau buste en plâtre, plus grand que nature, signé par Grass et daté de 1838[157]. L'ancien inventaire du musée le désigne sous le nom de « St Gervais », probablement à cause de l'inscription partiellement effacée, située sur le devant du buste. Il s'agit, en réalité, du buste de Prosper Saint-Germain (1804-1875), l'ami d'Émile Souvestre, puis de Grass, qui fait notamment une lithographie de la *Jeune Bretonne* de Grass, pour le *Magasin Pittoresqu*e de 1839[158], ainsi qu'une belle lithographie imprimée sur vélin du *buste d'Ohmacht*[159], par Grass, publié dans l'*Artiste* en 1842[160]. Cette dernière lithographie accompagne une notice biographique du statuaire Ohmacht, que Grass a fait connaître au Salon de Paris la même année, grâce à son buste en marbre. Enfin, Saint-Germain réalise encore une lithographie de la *Sabine* de Grass pour le *Magasin Pittoresque* de 1845[161].
Ce buste en hermès, plus grand que nature, est très bien fait, il a beaucoup de caractère. Saint-Germain est représenté plus grand que nature, portant une petite barbe et la moustache. Il a les cheveux mi-longs qui arrivent au niveau des oreilles, un peu à la manière de Grass, et une mèche bien modelée qui retombe légèrement sur le front en se terminant par une boucle. Le port de la tête est bien rendu, sensiblement penchée vers l'avant et vers la gauche. Les joues sont un peu creusées, et il a ce regard sérieux marqué par cette concentration accentuée entre les deux yeux, au dessus du nez. C'est à Paris que Grass a rencontré Saint Germain, dans le cercle d'amis de Souvestre, Roulin, Suc, Colin, Delasalle, etc.
Il est du reste assez significatif de voir que Grass consacre ses œuvres pour le Salon de 1839, à ses deux amis saint-simoniens, en exposant leur portrait en buste, ainsi qu'une œuvre réalisée d'après un roman de Souvestre, c'est-à-dire la *Jeune bretonne*. C'est donc un juste retour des choses, lorsque Saint Germain rend hommage à Grass et Souvestre à la fois, en publiant la même année, dans le *Magazine Pittoresque*, une gravure de la *Petite Bretonne*.

123. THÉODORE RATISBONNE
entre 1860 et 1870

Buste en plâtre (fig. 116-117)
insc. « P. GRASS »
dim. H. 53,5 cm, e. 34 cm, e. 29 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° 372

commentaire. Ce buste en plâtre conservé dans les réserves du Musée des Beaux-arts de Strasbourg n'était plus identifié jusqu'ici[162]. Il est signé par l'artiste, mais ne comporte pas de

[154] BELLIER DE LA CHEVIGNERIE Émile et AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'École française.., op. cit.,* p. 690.
[155] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92.
[156] *Ibid.*
[157] Ce buste n'est étonnamment pas relevé dans le mémoire de Laurent Gilbert.
[158] *Magazin Pittoresque ,* t. VII, avril 1839, p. 21.
[159] https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/11851?search=&sort=_score&perpage=10&page=1&&refine[Creator][]=Saint-Germain%24%24%24Dessinateur&r&&
[160] *L'Artiste,* 3e série, t. II, Paris, 1842, p. 117.
[161] *Magasin Pittoresque*, t. XIII, mai 1845, p. 26.
[162] Laurent Gilbert le présente bien dans son mémoire comme étant une œuvre de Grass, sans toutefois l'identifier, cf. GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 114, fig. 179.

date. Après avoir comparé ce buste avec des portraits de Théodore Ratisbonne (1802-1884), cité dans la liste des portraits de Grass, de quatre notices, la ressemblance s'est imposée. Par la suite, en observant un ancien inventaire du musée des Beaux-arts, il s'est avéré que le nom de Ratisbonne figurait bien à côté du numéro d'inventaire[163]. Ainsi, ce buste peut enfin s'ajouter à la galerie des portraits connus de personnalités alsaciennes, dont les traits sont immortalisés par Grass.
En revanche, nous ne savons pas dans quelle mesure notre artiste rencontre Ratisbonne, ni même si les traits de ce dernier sont modelés d'après nature, ou d'après peinture ou photographie ? Cependant, il y a de fortes chances pour que Ratisbonne prenne la pause devant notre statuaire, sachant notamment que les deux hommes habitent un temps dans la même rue à Strasbourg (rue Brulée).
Théodore Ratisbonne est issu d'une grande famille israélite strasbourgeoise, apparenté à la famille Cerf Berr[164], par sa mère. Il se convertit au catholicisme avant de fonder, en 1843 la congrégation *Notre-Dame de Sion,* avec l'aide de son frère Alphonse Ratisbonne.
Théodore Ratisbonne est également franc-maçon un temps, initié par la loge strasbourgeoise des *Frères Réunis* en 1820[165], avant qu'il ne se convertisse au catholicisme. Cela témoigne en outre de la présence de confessions différentes dans la franc-maçonnerie du XIX[e] siècle.

bibl. FISCHBACH, 1876, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL 1906*,* p. 7, HACKEDORN, 1926, p. 291.

124. MAIRE ÉMILE KÜSS
1870

Buste en plâtre patiné gris (fig. 220)
insc. « P. GRASS », et à l'intérieur : « M'a été envoyé par le sculpteur Philippe Grass, le 8 janvier 1873, à 11 heures du matin. Gustave Fischbach.
dim. H. 37,5 cm, 25,5 cm, p. 17,5 cm.
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° MH 3040

Buste en plâtre patiné ocre (fig. 219, 222)
insc.
dim. H. 65 cm, 45 cm, p. 31 cm.
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° MH 901

commentaire. Même modèle que le MH 3040, en plus grand.

Buste en marbre (1873) (fig. 223)
insc.
dim. H. 65 cm, 37 cm, p. 27 cm.
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° 88.2007.0.14

Buste en plâtre
insc.
dim. H. 38 cm
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° XXXII.49

commentaire. Grass est l'auteur d'un portrait en *buste d'Émile Küss*. Après avoir fait un premier modèle en plâtre, de petite dimension, Grass réalise un second modèle plus grand que nature. Ensuite, il fait sculpter dans le marbre, par un de ses praticiens, le grand modèle du regretté maire Émile Küss (1815-1871). Les trois bustes sont conservés au musée Historique de Strasbourg Selon Fischbach le modèle en marbre aurait été exposé dans l'une des salles de la Mairie[166]. À l'avant du buste il est écrit : « Émile Küss, ancien maire de Strasbourg, 1870, GRASS ».
Même si ce portrait semble reproduire fidèlement la physionomie d'Émile Küss, Grass ne l'a pas façonné d'après nature. Fischbach écrit sur ce sujet : « ... là encore il a dû travailler presque entièrement d'idée et de souvenir, n'ayant d'autre modèle sous les yeux que quelques épreuves photographiques »[167]. Ce travail nous montre encore une fois le talent évident de notre artiste, en ce qui concerne ses réalisations de bustes. Sa capacité à reproduire fidèlement les traits des

[163] Nous tenons ici à remercier Mme Céline Marcle qui a pu faire cette observation.
[164] Sur la lignée des Ratisbonne, on se référera à DALTORF Jean, *Les Ratisbonne à Strasbourg, Paris et Jérusalem au XIXe siècle. Regards croisés au début du XXIe siècle*, I.D. l'Édition, Bernardswiller, 2017, p. 1-104.
[165] BURST Éric*,* « Témoignage ; Le fondateur de la congrégation *Notre-Dame de Sion* était-il franc-maçon ? », in *Chroniques d'Histoire Maçonnique,* n° 65 année 2010, p. 69-73, et DALTORF Jean, *Les Ratisbonne à Strasbourg,..., op. cit.,* p. 63.
[166] Cf. FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres, op. cit*., p. 21.
[167] *Ibid*.

personnes qu'il représente dans la matière, pleines d'expressions de vitalité et de sentiment, idéalisées et ressemblantes à la fois. Küss est représenté avec un air grave et soucieux, empreint d'une certaine colère, qui correspond tout à fait à l'image qu'on peut s'en faire, suite à l'annexion de l'Alsace par l'Allemagne, en 1871, contre laquelle il venait de signer juste avant son décès.

bibl. FISCHBACH, 1876, p. 21, LAUGEL, 1906, p. 7, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, 1919, p. 93, GILBERT, 1999/2000, p. 111.

125. LANDOLIN OHMACHT
1842

Buste en marbre (fig. 223)
insc. « P. GRASS »
dim. h. : 65, l. : 43, p. : 29 cm.
loc. Musée des Beaux-arts de Strasbourg
Inv. n° 299.

commentaire. Philippe Grass est également l'auteur d'un buste en marbre blanc veiné, représentant son ancien maître strasbourgeois, Landolin Ohmacht (1760-1834). Ce portrait, commandé par la Société des Amis des Arts de Strasbourg, est présenté au Salon de Paris en 1842 (n° 1937)[168], et la même année au Palais Royal de Strasbourg par la *Société des Amis des Arts* (n° 264),[169] fait probablement suite à sa volonté d'ériger un monument commémoratif, en 1838[170], en l'honneur du statuaire originaire de la Forêt Noire, installé à Strasbourg en 1801. La *Société des Amis des Arts de Strasbourg* désirait commander ce buste à Grass plus tôt – au même titre que celui de Kirstein père, exécuté en 1839 par son fils[171] – mais pour cela elle devait d'abord réunir les fonds nécessaires. Ce n'était visiblement toujours pas le cas en janvier

[168] « […] De son côté, la Société des Amis des arts, si intelligente et si zélée, a confié au talent de M. Grass, élève d'Ohmacht, l'exécution du buste de ce statuaire. Ce buste a figuré à l'Exposition de cette année, et nous a paru offrir un double intérêt, et par le mérite de son travail, et par l'artiste qui nous faisait connaître. C'est la un ouvrage qui fait infiniment d'honneur à M. Grass. », cf., *L'Artiste, Beaux-Arts et Belles-Lettres*, 3e série, t. II, Paris, 1842, p. 120. Une lithographie du buste d'Ohmacht par Grass, réalisée par Saint Germain accompagne la biographie d'Ohmacht d'où est tiré ce commentaire. Voir également *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Royal...*, Salon, Paris, 1842, p. 228, *Dictionnaire général des artistes de l'École française op. cit.*, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains.., op. cit.*, 1865, p. 785, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par LAMI Stanislas, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 92.

[169] Nous retrouvons Grass, (après avoir été présent au Salon), dont plus d'une fois, nous avons eu l'occasion de louer les ouvrages. Il a exposé à nouveau son buste d'Ohmacht, et sa statue d'Icare, qui va décorer une des places publiques de la ville », cf. *L'Artiste, Beaux-Arts et Belles-Lettres,* 3e série, t. II, Paris, 1842, p. 147. Voir également *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés au Château-Royal pendant le mois d'août 1842, sixième année, Strasbourg, 1842, p. 11, 17.

[170] J. ROHR, *Der Strasbourg Bildhauer Landolin Ohmacht*, Verlag von karl J. Trübner, 1911, Straßbourg, p. 35.

[171] Ce buste en marbre, exécuté par Frédéric Kirstein était exposé au musée de la ville dans l'Aubette, où il est malheureusement détruit par les bombardements de 1870. Voir par exemple : SCHNEEGANS Charles, *L'Ancien Musée de Peinture et de Sculpture de Strasbourg brûle à l'Aubette en 1870*, extrait de la Revue Alsacienne Illustré, vol. XVI, n° 2, Strasbourg, 1914, p. 13. Dans cette extrait, nous apprenons qu'étaient également exposés un *buste en marbre de Louis XVI*, par Houdon, « d'une exécution des plus spirituelles (Waagen) » ; un *buste en marbre de Louis XV*, J.-B. Lemoyne, « donné à la ville de Strasbourg en souvenir de la riche réception du roi en 1744. Un peu plus tard, en 1757, la ville reçut de la Cour un portrait encadré du roi » ; *Buste en marbre d'Ohmacht*, *buste en marbre de Shützenberger*, *buste en marbre de Grandidier*, *La jeune bretonne*, Salon de 1839, *Icare* (bronze), par Grass, « cette statue, fort remarquée au Salon de 1831, rapporta une médaille à l'artiste, qui en fournit une répétition en 1872. La maquette en est conservée au Cabinet des Estampes de Strasbourg » ; *Le pasteur Oberlin* (bas-relief en marbre), Trois médaillons (dont celui de Lavater), *Vénus* (statue en marbre, *Flore* (statue en marbre), par Ohmacht, « ces deux statues avaient été exécutées vers 1812 pour la Meinau et furent achetées plus tard par la ville. Füssli les trouve d'un caractère trop pareil, d'une facture trop polie et peu énergétique » ; *Buste du général Kléber* (6000 frs), en marbre blanc, par Masson, « offert au musée par le marquis de Châteaugiron […], exécuté d'après nature quelque temps avant l'expédition d'Egypte. C'était l'effigie la plus ressemblante du général, aux dires du donateur qui avait été lié d'amitié avec lui. », cf. *ibid*, p. 13-15.

1841 : « Vous vous rappelez, Messieurs, qu'assistés du concours de beaucoup d'habitants de notre cité, nous avons réussi, en 1839, de faire exécuter le buste de notre respectable Kirstein, dont la perte nous inspira de si justes et si profonds regrets ; conformément à la décision prise dans la dernière assemblée générale, ce buste orne aujourd'hui le Musée de notre ville. Nous espérions l'année dernière pouvoir joindre à ce buste celui d'Ohmacht, dont le génie trouva autrefois tant d'admirateurs. M. Grass, au talent duquel nous devons la belle statue de Kléber, nous avait fait à ce sujet les propositions les plus généreuses ; mais les fêtes dispendieuses de Gutenberg d'abord, puis les affreux malheurs causés par les débordements du Rhône et de la Saône, malheurs qui donnèrent lieu à nos concitoyens de manifester d'une manière si remarquable leur généreuse sympathie, nous empêchèrent de réclamer, pour l'exécution du buste d'Ohmacht, le concours des personnes disposées à payer à cet illustre artiste le tribut d'estime et de reconnaissance qui lui est dû. Nous espérons, Messieurs, que cette année nous parviendrons à réaliser ce projet, qui annoncé l'année dernière, trouvera chez tous nos sociétaires un excellent accueil »[172].

Finalement, après avoir réuni les fonds utiles, le buste est commandé à Grass, qui le présente au Salon l'année suivante. En 1845, alors que la *Société des Amis des Arts de Strasbourg* ne réussit pas, faute de fonds, à acquérir la *Jeune Bretonne* de notre artiste, elle se félicite de l'acquisition du *buste d'Ohmacht* : « À défaut de la *Jeune Bretonne*, nous avons fait l'acquisition qui nous fut commandé à la fois par le haut mérite du travail et par un pieux devoir que nous avions à remplir. Personne, certes, n'a encore oublié notre sculpteur Ohmacht, quia doté notre cité de tant de Beaux monuments et dont la réputation s'était répandue non-seulement dans la France, mais dans toute l'Allemagne, jusqu'aux rives de la mer Baltique. Après avoir honoré la mémoire de Kirstein, qui, lui aussi, fut pendant de longues années une illustration artistique de Strasbourg, en faisant exécuter son buste, que nous nous sommes empressés d'offrir au musée de la ville, nous sentîmes l'obligation de perpétuer d'une pareille manière le souvenir d'Ohmacht. M. Grass, venant au devant de notre désir, exécuta avec un rare talent le buste de son ancien maître, que vous avez pu admirer au salon de 1843 [sic]. Vous nous approuvez, sans doute, de l'avoir acquis, par anticipation, sur le fonds de l'année 1845. Il fera partie de notre collection jusqu'au moment où ; autorisés par vous, nous en ferons don à la ville, afin qu'à côté du portrait de Kirstein il orne notre musée public »[173].

En 1869, il est donné à la ville de Strasbourg, par la *Société des Amis des Arts de Strasbourg*[174]. Cependant, alors qu'il est exposé à l'Aubette, parmi d'autres sculptures de notre artiste, il est détruit par les bombardements du 11 août 1870[175]. Par conséquent, le modèle que nous connaissons est une nouvelle réalisation de l'artiste, avec l'aide de l'un de ses deux praticiens, sachant qu'il fait à nouveau plusieurs de ses œuvres majeures, détruites par ce malheureux désastre[176].

Ce très beau buste en marbre est actuellement conservé par musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Lors de la vente aux enchères des œuvres de Grass, après son décès, le *buste en marbre d'Ohmacht* est acheté par la ville de Strasbourg, représenté par l'architecte Conrath, pour la somme de 1600 marcs[177]. Elle achète également un médaillon en albâtre et un bas-relief sur bois, attribués à Ohmacht, présents dans l'atelier de Grass[178].

Au sujet de ce buste, Jules Sengenwald[179]

---

[172] *Société des Amis des Arts à Strasbourg*, compte-rendu par le comité, en assemblée générale du 51 janvier 1841, Imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg, 1841, p. 3-4.

[173] *Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu par le comité en assemblée générale du 2 février 1845, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1845, p. 5.

[174] *Société des Amis des Arts de Strasbourg,* typographie de G. Silbermann*,* Strasbourg, 1870, p. 9-10, et *Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu par le comité en assemblée générale du 9 janvier 1870, gestion de 1869, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1870, p. 9. Page 12 du même document, dans la liste *des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie, tirés au sort en 1841*, nous trouvons l'inscription suivante : « *Jeare*, par Ph. Grass, de Strsabourg. 50 fr. ».

[175] SCHNEEGANS Charles, *L'Ancien Musée de Peinture et de Sculpture de Strasbourg brûle à l'Aubette en 1870*, *op. cit.,* p. 15.

[176] FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit*., p. 24.

[177] B.N.U.S, « - Vente Grass. - », dans *Recueil de pièces sur Philippe Grass*.

[178] *Ibid.*

[179] Louis Stienne, élève de Grass, réalise un buste en marbre de Jules Sengenwald (1809-1891),

écrit : « L'an dernier nous vous avons entretenu de l'espoir de voir bientôt achever le buste en marbre d'Ohmacht, qui doit être offert à la ville. Grâce au désintéressement de M. Ph. Grass, tous les obstacles ont été levés. Ainsi Ohmacht aura initié aux secrets de l'art celui-là même dont le ciseau habile fera ses traits et ressusciter son image ; ainsi la reconnaissance, inspirée par le maître et si heureusement exprimée par l'élève, sera pour tous deux, nous osons le dire, un égal titre d'éloge »[180].

Sur ce buste taillé en hermès, l'expression du visage est très marquée. Les sourcils froncés et les narines qui remontent légèrement, créent une tension entre les deux yeux. Ohmacht y est représenté les paupières recouvertes ; aspect morphologique prédominant chez les artistes, selon David d'Angers[181]. Sa tête est légèrement penchée vers la gauche, suivie par sa mèche frontale. Son nez est un peu enfoncé, comme le décrit David, et le milieu de son menton est marqué par une fossette, signe de bonté d'un point de vue physiognomonique[182]. Ce portrait, bien caractérisé, laisse présumer qu'Ohmacht était d'un tempérament plutôt colérique.

En 1844, la critique qui évoque le buste « colossal d'Ohmacht » par Grass, dit que « malgré l'étrangeté des lignes de ce visage, il exprime bien la grandeur et l'élévation »[183]. Du reste, ce buste est réalisé plus grand que nature, afin d'intensifier les traits caractéristiques du statuaire. De cette façon, Grass veut probablement accentuer la nature particulière de son modèle. David utilise en tout cas ce procédé pour faire ressortir le génie des grands hommes qu'il représente. Il disait à ce sujet qu' « il faut que le buste soit plus grand que la nature pour rendre l'expression que l'on ressent en voyant un grand homme. Comment rendre son animation sublime, sans l'illusion des traits vus en grandiose. C'est cette âme, cette passion du génie qui fait que, quand ces hommes parlent, leurs traits s'agrandissent, la tête nous parait colossale. En faisant comme nature, ils paraissent plus petits qu'elle et on a l'air de vouloir rapetisser la nature.[184] » De plus, Grass sent bien qu'il faut prononcer certains traits dans la pierre – creuser davantage ici ou là, afin d'accentuer l'ombre et la lumière – pour rendre plus expressif et plus vivant son portrait. Même si notre artiste ne représente pas particulièrement les « grands hommes »[185] de son temps, il doit s'intéresser aux individualités des personnes qu'il représente dans le marbre ou la terre. En faisant ses bustes plus grands que nature, les formes et les traits qui forment le visage sont prononcés. Cela lui permet de mieux saisir l'empreinte intérieure sur l'extérieur, c'est-à-dire l'âme sur le corps qu'elle modèle.

Afin de comprendre le sentiment qui anime Grass, lorsqu'il réalise ce portrait, il convient peut-être de relever ce qu'écrit Gustave Bergmann à son sujet : « Il avait pour son maître Ohmacht de la vénération, de la piété, il ne tarissait pas dans l'appréciation des qualités distinctives qui constituaient le mérite particulier de cet artiste strasbourgeois »[186].

Par ailleurs, ce buste parait bien ressemblant, si on le compare aux différentes lithographies le représentant. On pense notamment à celle que réalise Gabriel Guérin en 1825, conservée à la BNU.

Toutefois, outre les quelques lithographies qui nous sont parvenues, nous pouvons également nous faire une certaine idée des traits d'Ohmacht, au travers des quelques lignes écrites par David d'Angers. En effet, celui-ci rencontre Ohmacht lors de son passage à Strasbourg en 1829[187], et en donne la

président de la chambre de commerce de Strasbourg (1848-1891), qui se trouve au Temple Neuf à Strasbourg. Ajoutons que Segenwald était installé, comme Grass un temps, rue Brûlée à Strasbourg.

[180] SENGENWALD Jules, dans *Société des amis des arts de Strasbourg*, compte-rendu, imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg, 1842, p. 5-6.

[181] *Souvenir de David d'Angers sur ses contemporains*, extraits de ses *Carnets de Notes* autographes par le docteur Léon Cerf, éd. La Renaissance du livre, 78, Boulevard Saint-Michel, 78 – Paris, p. 46.

[182] YSABEAU A., *Lavater et Gall, Physiognomonie et Phrénologie rendues intelligibles pour tout le monde*, édition Paris Garnier Frères, Librairies-Editeurs, Paris, 1909, p. 47.

[183] *L'Art en Province*, 6e volume – 1er livraison, sixième année, chez P.-A. Desrosier, imprimeur-éditeur, Moulins, 1840, p. 268. Lors de ce Salon, Grass expose auprès de sculpteurs comme Huguenin, de Triqueti, Barre, Desboeufs, Klagmann, Etex, Nieuwerkerke et Dantan jeune.

[184] LAUGÉE Thierry et VILLELA-PETIT, Inès *David d'Angers, les visages du romantisme,* éd. Gourcuff Gradenigo, 2011.., p. 37, note. 3.

[185] En effet, Grass ne représente pas les « grands hommes » européens, mais les personnalités importantes de sa région natale.

[186] FISCHBACH Gustave, *op. cit.*, p. 5.

[187] David d'Angers passa à Strasbourg, alors qu'il se rendait à Weimar pour modeler le buste olympien

description suivante : « Cet homme, de petite stature, d'une stature très robuste, la tête forte, les traits grands, le front haut et assez étroit, les yeux noirs; le nez enfoncé m'a rappelé, à première vue, certains peuples de la terre de Feu, dans l'Amérique du Sud. Il y a un peu d'efforts pour pénétrer à travers une écorce qui serait froide et assez insignifiante; mais, quand on obtient sa confiance, cette figure, d'abord presque reposante, devient bonne et expressive »[188]. Cette description, bien que succincte, nous semble assez proche de l'image que Grass a imprégnée dans le marbre.
En outre, l'observation de ce buste, d'une composition heureuse, nous permet d'affirmer que l'artiste qui le réalise s'intéresse au caractère psychologique de son modèle. Surtout lorsque l'on considère qu'il s'agit d'une œuvre posthume, réalisée six ans après la mort du sujet. Cela ne pose pas de difficultés majeures à notre artiste, car ses portraits sont toujours idéalisés sans nuire à la ressemblance. En effet, il atténue, ou enlève les défauts, les faiblesses et les impuretés de la nature, ainsi que les traits liés à l'âge. De plus, on retrouve dans presque tous ses portraits une expression commune. En revanche, contrairement à Ohmacht, qui adoucit les traits de ses portraits, Grass a tendance à les renforcer légèrement, à chercher à donner du caractère à ses visages, et à faire ressortir le tempérament prédominant de son modèle. De la sorte, il semble avoir subi une certaine influence de David d'Angers.
De surcroît, ce portait témoigne admirablement bien de l'approche davantage idéaliste que naturaliste de Grass. En effet, ce dernier ne travaille pas d'après un moulage, mais de mémoire. Il veut transcrire le caractère psychologique et la vérité intérieure de son ancien maître. En accentuant l'expression, c'est l'âme du modèle qui doit transparaître dans les traits du visage. L'effet que doit produire ce buste sur le spectateur, c'est l'empreinte du sentiment profond que le maître a laissé sur son élève. Ainsi, il cherche à saisir ce qu'il y a d'avantageux dans la figure et à trouver le caractère particulier et moral du modèle, en accentuant sensiblement l'expression.
Il est difficile, pourtant, d'affirmer que Grass travaille en se basant sur la physiognomonie et la phrénologie, car, contrairement à David d'Angers, il n'a pas écrit sur son art et nous n'avons aucune connaissance de sa bibliothèque personnelle[189]. Néanmoins, il nous est parvenu un grand nombre de portraits, en médaillon et en buste, ce qui nous prouve qu'il porte un grand intérêt à l'étude de ce dernier genre.
Pour finir, ajoutons cette petite anecdote que nous rapporte Anselme Laugel, au sujet des débuts de notre artiste dans l'atelier d'Ohmacht, qui était un maître sévère : « Grass aimait à raconter que son professeur lui fit recommencer jusqu'à sept fois la copie d'une tête d'Apollon, déclarant chaque fois qu'il fallait faire mieux encore. Modeler d'après l'antique une tête d'Apollon, ce n'est certes pas drôle, mais se soumettre sept fois de suite à ce supplice, c'était trop ; aussi le jeune homme fut-il tenté, au cours de cette cruelle épreuve, de jeter, à tout jamais, l'ébauchoir aux orties ; s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il entendit un jour par hasard Ohmacht faire son éloge et lui prédire un brillant avenir »[190].

bibl. *Chronique artistique d'Alsace*, juillet 1873, FISCHBACH Gustave, 1876, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, SITZMANN, 1909, p. 643, HACKEDORN, 1926, p. 291, E. BENEZIT, 1976, p. 171, GILBERT, 1999/2000, p. 37-39, OHNMACHT, 2013, p. 176-178.

126. VERNES DE LUZE
1834

Buste en plâtre
Non retrouvé

commentaire. Au Salon de 1834, Grass présente un buste en plâtre du poète et romancier Suisse *Vernes de Luze* (n° 2074)[191].

de Goethe. *Cf.* SACHÉ Marc, *David d'Angers et Goethe, Weimar – 1829*, Imprimerie-Librairie Grassin, Société Anonyme des Éditions de l'Ouest, Angers, 1933, p. 1-32.

[188] *Souvenir de David d'Angers sur ses contemporains, op. cit*., p. 45.

[189] Alors que nous connaissons celle de David d'Angers, *cf*, BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et Arts, Physionomie et physiologie dans les arts visuels*, *op.cit*., p.137.

[190] LAUGEL Anselme, *Biographies Alsaciennes*, *op. cit.,* p. 3.

[191] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1834, p. 189, *Dictionnaire général des artistes de l'École française.., op. cit.*, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains,…, op. cit.*, 1865, p. 785.

Nous n'avons trouvé aucune trace de ce buste à ce jour.
Grass rencontre-t-il l'homme de lettres Suisse, François Vernes de Luze (1765-1834), dont il présente le portrait en buste au Salon, l'année de la mort du romancier ? Si oui, dans quel contexte, à Paris ou en Suisse ? Nous ne savons pas, à vrai dire, si Grass a rencontré cet homme, ou s'il a souhaité réaliser son portrait en sa mémoire, après avoir pris peut-être connaissance de ses écrits. Nous n'avons trouvé, par ailleurs, aucune représentation peinte ou photographique de Vernes de Luz, qui permettrait pourtant de peut-être l'identifier avec l'un des médaillons de Grass.

François Vernes de Luze publie notamment : *Le voyageur sentimental ou ma promenade à Yverdon* (1786) ; *La Franciade ou l'ancienne France* (2 vol., 1789) ; *La création, ou les premiers fastes de l'homme et de la nature* (1804) ; *La Déicée, ou méditations nouvelles sur l'existence et la nature de Dieu, sur ses perfections, ses œuvres et la destinée de l'homme* : suivie d'*Elvina*, tragédie chrétienne (1823).

bibl. Revue d'Alsace, 1884, p. 348, SITZMANN, 1909, p. 643, GILBERT, 1999/2000, p. 19.

127. MINISTRE JEAN-GEORGES HUMANN
1846

Buste en marbre (fig. 225)
insc. /
dim. H. 61 cm, l. 40,5 cm, e. 32 cm.
loc. Musée des Beaux-arts de Strasbourg
Inv. MBA 773

commentaire. Au Salon de 1846, Grass présente un buste en marbre de *J. G. Humann* (1780-1842), qui lui est commandé par la ville de Strasbourg[192]. Ce dernier, plusieurs fois ministre des Finances sous la Monarchie de Juillet, est le premier Alsacien à devenir ministre[193]. Son Frère, Jean-Jacques Humann, est évêque de Mayence en 1833[194]. Sa sœur, Louise Humann (1766-1836), passionnée de théologie, fréquente de nombreux prédicateurs catholiques, comme Théodore Ratisbonne, dont Grass fait également le portrait. Durant la Terreur, Louise Humann protège le prêtre Joseph Ludwig Colmar.
Nous pensions avoir perdu la trace de ce buste en marbre. Nous avons cependant pu l'identifier dans les réserves du musée des Beaux-arts de Strasbourg. Ce buste n'est ni signé, ni daté, mais aucun doute ne subsiste quand au fait qu'il s'agisse des traits de J. G Humann. Le style s'apparente en effet vraiment à celui de notre sculpteur. Par ailleurs, nous avons constaté que dans l'inventaire du musée des Beaux-arts[195], figure la présence d'un *buste d'Humann*, mais en plâtre. Il s'agit vraisemblablement d'une erreur. Cette fois, encore, nous sommes devant un buste *posthume*. Ce travail montre que Grass suit l'idée en vogue depuis le XXVII[e] siècle, qui est celle d'immortaliser l'image des grands hommes, bien que pour ce buste il s'agisse vraisemblablement d'une commande. Toutefois, comme nous l'avons évoqué plus haut, il s'y attèle à plusieurs reprises, mais principalement pour les personnalités alsaciennes.
Enfin, notre statuaire fait le choix de représenter le portrait du ministre dans un buste en marbre jaunâtre, taillé en hermès, sans donner de mouvement à la tête. Ce portrait, tout à fait classique, caractérisé par la douceur des mouvements, comme ceux d'Ohmacht, dégage un air mélancolique. S'agit-il du tempérament prédominant du modèle ?

Remarquons, à titre indicatif, qu'en 1868 Grass reçoit une augmentation de traitement comme statuaire, à la demande Théodore Humann[196] (1803-1873), maire de Strasbourg

[192] Exposé sous le n° 2183 – « Buste de M. Humann, ministre des finances ; marbre. (Commandé par la ville de Strasbourg) ». L'atelier de Grass est désigné rue de Bussy, cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royal le 16 mars 1846*, *op. cit*., p. 252,

[193] *Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne*, 1988, tome IV, fascicule n° 18, *op. cit.*, p. 1708-1709.

[194] SITZMANN F. E., *Dictionnaire de Biographie des Hommes célèbres de l'Alsace, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Tome premier, imprimerie F. Sutter et Cie, 1909, p. 822.

[195] Nous remercions Céline Marcle d'avoir bien voulu faire les recherches nécessaires dans les inventaires du musée.

[196] A.M.S, fonds O.N.D, n°180. Lettre du maire Humann à la commission du budget de l'OND demandant une augmentation de traitement du

entre 1864 et 1870, qui n'est autre que le fils de J. G. Humann.

bibl. *Chronique artistique alsacienne*, 1873, FISCHBACH, 1876, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, SITZMANN, 1909, p. 643, RIESLING, 1924, p. 726, HACKEDORN, 1926, p. 291, E. BENEZIT, 1976, p. 171, A. BAUER & J. CARPENTIER, p. 119, GILBERT, 1999/2000, p. 21-22.

128. PORTRAIT D'HOMME (Dr GABRIEL TOURDES ?)
1851

Buste en marbre (fig. 226-227)
insc. « P. GRASS 1851 »
dim. h. : , l. : , p. : cm.
loc. Faculté de Médecine de Strasbourg

commentaire. Il n'existe aucune mention d'un portrait du Dr Gabriel Tourdes par Grass, mais la faculté de Médecine de Strasbourg a en sa possession un beau buste en marbre, du au ciseau de Grass, qui peut s'apparenter au Docteur. Ce portrait, très expressif n'est pas identifié, il est toutefois signé et daté par l'artiste. De nos jours, ce buste est entreposé dans la cave de la faculté de médecine. Bien qu'il ne soit fait aucune mention, dans les nombreuses notices sur Grass, d'un buste du Dr Gabriel Tourdes, en poussant la comparaison avec des portraits photographiques et un portrait en buste de Tourdes[197], il nous apparaît que celui-ci peut être son portrait, réalisé alors qu'il n'a que 41 ans. Nous y retrouvons les mêmes lèvres charnues, de grandes oreilles et les rouflaquettes qu'il porte ses autres portraits. Cela signifie, *in fine*, que tous les professeurs de la Faculté de médecine de Strasbourg son rendus à la postérité grâce à l'habile ciseau de Grass.
Originaire de Strasbourg où il fait ses études médicales, Gabriel Tourdes (1810-1900) est reçu Docteur en médecine à Strasbourg en 1832, puis commence par faire une carrière militaire. Avant de rejoindre Strasbourg, il est nommé successivement au Val de Grâce et à l'Hôpital militaire de Metz. Il est reçu à l'agrégation en 1840, et quitte l'armée pour la Faculté de médecine de Strasbourg. Il est alors chargé de la médecine légale, nouvelle discipline qu'il contribue à développer. Il est également chargé de la pédiatrie en 1846. Plus tard, il crée à Nancy le service de médecine légale. Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages, notamment sur la médecine légale, mais aussi sur l'histoire, ou les origines de l'enseignement médical en Lorraine et sur la Faculté de Pont-à-Mousson[198]. Il est ami avec son confrère le Dr Victor Stoeber, dont Grass fait le portrait en buste.

129. JEAN-BAPTISTE ROZIER COZE
1852

Buste en plâtre
Non retrouvé

commentaire. Au Salon de 1852, Grass présente un buste de *J.-B. Rozier Coze*[199] (1795-1875), doyen de la faculté de médecine

statuaire François (?) Philippe Grass.

[197] Il s'agit d'un portrait en buste du sculpteur nancéiens Ernest Bussière (1863-1913), taillé dans le marbre, visible au musée de la Faculté de médecine de Nancy, cf. *Le patrimoine artistique et historique hospitalo-universitaire de Nancy, op. cit.,* p. 116. La ressemblance avec le buste de Grass ne saute pas aux yeux, car le style de Bussière est « classique et typique de l'art officiel de la troisième République », et surtout parce qu'il est réalisé beaucoup plus tard, ce qui fait que Tourdes est représenté bien plus âgé que sur le portrait de Grass. On remarque notamment que sur le buste de Grass il n'a pas encore de calvitie, malgré une perte de cheveux entamée. Il a également moins de rides chez Grass, car il est beaucoup plus jeune et sensiblement idéalisé, et surtout Grass lui a imprimé ce caractère grave et sérieux avec une contraction entre les yeux, que l'on ne retrouve absolument pas sur l'autre buste. Enfin, celui de Grass est taillé en Hermès, comme il le fait le plus couramment, alors que celui de Bussière est revêtu.

[198] Cf. *Le patrimoine artistique et historique hospitalo-universitaire de Nancy, op. cit.,* p. 116.

[199] *Dictionnaire général des artistes de l'École française..*, *op. cit*., T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains.., op. cit.*, 1865, p. 785, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par LAMI Stanislas, T. 3, G-M, *op. cit*., 1919, p. 92, FISCHBACH Gustave, *op. cit*., p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL Anselme, « Philippe Grass », *op. cit.,* p. 7, SITZMANN F. E., *Dictionnaire de Biographie des Hommes célèbres de l'Alsace, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Tome premier, imprimerie F. Sutter et Cie, 1909, p. 643, et GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 22.

de Strasbourg de 1835 à 1837, avant de se retirer à Oberbrück. Ce buste, que nous n'avons pas retrouvé, est commandé par la municipalité de Strasbourg[200] et exposé à la Société des Amis des Arts de Strasbourg[201].
Notre statuaire et le Dr Coze se seraient visiblement liés d'amitié. Nous savons, à ce titre, que Grass envoie un tirage de sa *Petite Bretonne* au docteur, qui le remercie en ces termes : « Ces lignes si pures, si calmes et en même temps si expressives me causent une émotion intérieure dont se reporte nécessairement la reconnaissance sur leur auteur »[202].

bibl. *Chronique artistique alsacienne*, 1873, FISCHBACH, 1876, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, SITZMANN, 1909, p. 643, RIESLING, 1924, p. 726, *Catalogues d'exposition/Société des Amis des Arts de Strasbourg*, 1837-1870, p. 20, GILBERT, 1999/2000, p. 22.

130. EUGÈNE ROLLAND
1853

Buste en plâtre (fig. 228-230)
insc. « P. GRASS. 1853 »
dim. H. 54 cm, l. 26 cm, p. 33 cm.
loc. Musée des Beaux-arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 371

commentaire. Ce beau buste en plâtre n'était pas identifié[203]. Il est daté de 1853, et ne correspond à aucun buste exposé au Salon de 1853 ou de 1855. Dans l'inventaire du MBA il est indiqué qu'il s'agit d'un don de Louis Stienne (1898), désigné comme étant Edmond About. Il s'agit d'une erreur.
Ce portrait est l'un des rares bustes de Grass taillé en piédouche. La tête est inclinée vers l'avant et tourne sur la droite, lui conférant une belle dynamique. L'expression du visage est grave, et l'homme porte une grosse moustache dont les pointes se replient en-dessous de la commissure des lèvres, avec un bouc assez long. La finition du travail est admirablement bien rendue.
Parmi les noms des personnes dont Grass fait le portrait, celui de « l'ingénieur Roland » (sic) apparait dans une notice[204]. Il s'agit, en réalité, de l'ingénieur Eugène Rolland (1812-1885), né à Metz, qui fait la plus grande partie de sa carrière au sein de la Régie des Tabacs, de 1844 à 1881. Il fait ses débuts à la manufacture des tabacs de Strasbourg, où il invente le torréfacteur. Il réalise également un plan type pour les manufactures des tabacs, dont le prototype est réalisé à Strasbourg entre 1848 et 1851. Rolland est également élu membre de l'Académie des sciences le 18 mars 1872, et était Conseiller général du département de la Moselle[205]. Grâce à une photographie et à deux peintures représentant Eugène Rolland, il a été possible d'établir la ressemblance évidente et d'affirmer que ce buste et sans nul doute celui de l'ingénieur.

bibl. *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348.

131. LOUIS APFFEL
1854 puis 1874

Buste en marbre (fig. 231-232)
insc. « P. GRASS. 1874 »
dim. H. cm.
loc. Opéra National du Rhin Strasbourg (salle Paul Bastide)

commentaire. Grass réalise le buste de *Louis Apffel* (1777-1847), le généreux mécène de l'ancien Théâtre de Strasbourg (aujourd'hui Opéra du Rhin), qu'il fait sculpter dans le marbre. La commande est passée auprès de notre statuaire par la ville de Strasbourg qui veut témoigner la reconnaissance qu'elle conserve envers Apffel. Le buste devait être érigé sur une cheminée monumentale, placée dans le foyer.
Le 28 juin 1854, Grass signe la soumission suivante : « Je soussigné Philippe Grass statuaire, m'engage à exécuter pour le foyer du théâtre de Strasbourg le buste de feu M. Apffel

[200] VAPEREAU G., *Dictionnaire universel des contemporains.., op. cit.*, p.785, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par LAMI Stanislas, T. 3, G-M, *op. cit.,* p. 92.
[201] *Recueil, Catalogues d'exposition/Société des Amis des Arts de Strasbourg*, éd. Silbermann, Strasbourg, 1837-1870, p. 20.
[202] RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 726.
[203] Ce buste n'apparait étonnamment pas parmi les bustes non identifiés dans le mémoire de Laurent Gilbert.
[204] *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348.
[205] Voir par exemple SCHWEITZER Étienne, « Inauguration d'une plaque à la mémoire d'Eugène Rolland à la manufacture des tabacs de Metz le 30 mars 1955 », in *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, Académie nationale de Metz, 1954-1955, (LV-LVIII).

en marbre blanc de statuaire de première qualité.
Le buste aura des dimensions dépassant la grandeur naturelle et appropriée à la grandeur du local. Le prix est fixé à la somme de deux mille cinq cents francs y compris la fourniture de marbre et tous autres frais nécessaires pour livrer le buste fait et fini.
Le payement aura lieu sur le crédit des travaux de restauration du théâtre, après que le procès verbal de réception dressé par l'architecte de la ville aura été approuvé par M. le Préfet.
Je payerai les frais de timbres et d'enregistrement de la présente soumission »[206].
Ce buste est visiblement déjà placé au Foyer du théâtre dès 1854[207], soit sept ans après la mort du modèle. Dans l'*Illustration*, un article d'Egmont-Massé, qui devient ensuite conservateur du musée de peinture et de sculpture de Strasbourg, écrit au sujet de ce buste et de son auteur : « C'est dans le foyer qu'on a placé sur un élégant piédestal, le buste en marbre de M. Apfel, dû au ciseau de M. Grass, l'auteur si distingué des statues d'Icare, de Kléber, de la jeune bretonne et d'une belle Suzanne, déjà promise à la grande exposition de 1855. Le sculpteur qui n'avait pour modèle qu'une miniature assez médiocre, s'est placé résolument dans les vraies conditions de l'art et de l'idéal, en se proposant de traduire surtout, de symboliser dans l'effigie du généreux Mécène de notre Théâtre, la conviction et la fermeté de caractère, qui seules purent inspirer à M. Apfel l'idée réalisée par son testament. Et, cette ingénieuse pensée, M. Grass l'a parfaitement accomplie. Aussi l'exhibition de son œuvre a-t-elle provoqué d'unanimes applaudissements, qui s'adressaient autant à l'artiste qu'à la mémoire du bienfaiteur des arts dont on allait couronner l'image »[208].
Le buste décrit a malheureusement disparu lors de l'incendie du Théâtre, en 1870[209]. Il est remplacé par un deuxième modèle réalisé par Grass en 1874[210]. Il est placé dans la salle Paul Bastide de l'Opéra de Strasbourg.
L'idéalisation des traits de ce portrait, puisés dans les canons du classicisme, sautent aux yeux de l'observateur. L'aspect stylistique de ce buste en hermès rappelle certaines figures représentant des Apollons de l'antiquité gréco-romaine. Cela étant, il n'est pas dénué non plus d'un certain réalisme.

bibl. *L'Illustration, Journal Universel*, 14 septembre 1854, p. 260, FISCHBACH*,* 176, p. *Revue d'Alsace,* 1884, p. 348, p. 20, LAUGEL, 1906, p. 10, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, 1919, p. 93, RIESLING, 1924, p. 726, HACKEDORN, 1926, p. 292, LAVALLET-HAUG, 1935, p. 308, GILBERT, 1999/2000, p. 107-108.

132. DOMINIQUE VILLARS
1855

Buste en marbre (fig. 233-234)
insc. « P. GRASS 1855 »
dim. H. cm.
loc. Faculté de Médecine de Strasbourg

Buste en plâtre (fig. 235 ??)
insc. « P. GRASS 1855 »
dim. H. cm.
loc. Musée du Dauphinois quai de France

commentaire. Grass est l'auteur d'un *buste de Dominique Villars* (1745-1815), Doyen de la Faculté de médecine de Strasbourg, qui est étrangement oublié par la littérature. Cependant, Laurent Gilbert repère un buste en plâtre de Villars qui serait conservé dans les réserves du musée du Dauphinois, quai de France. Il aurait d'abord été conservé dans la « Galerie des Hommes Illustres du Dauphiné »[211].
Nous avons pu identifier le même *buste de Dominique Villars*, taillé dans le marbre cette fois-ci, relégué dans une cave de la Faculté de Médecine de Strasbourg. Nous ne savons pas dans quel contexte notre statuaire réalise cette œuvre posthume du médecin et botaniste ? Pour la réaliser, il s'est sans doute inspiré de la lithographie de G. Engelmann, avec laquelle nous retrouvons des ressemblances évidentes. On constate toutefois que Grass prend soin

[206] LAVALLET-HAUG Geneviève, « Histoire Architecturale du Théâtre de Strasbourg », in *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art, quatorzième année*, 1935, librairie Istra, Strasbourg 15 rue des Juifs, p. 308.
[207] *L'Illustration, Journal Universel*, 14 septembre 1854, p. 260. Une partie de ce texte est déjà cité dans FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 20.
[208] *Ibid*, p. 20-21.
[209] *Ibid*., p. 24.
[210] *Cf.* Plaquette ZIMMER Pierre, *L'Opéra de Strasbourg. De la façade aux coulisses, suivez le guide...*, Opéra national du Rhin.
[211] *Cf*. GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 113.

d'embellir le visage, répondant ainsi aux principes néo-classiques.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 113.

133. CHARLES FRÉDÉRIC GERHARDT
1858

Buste en plâtre (fig. 236, 237)
insc. « P. GRASS 1858 Strasbourg »
dim. h. : 54 cm, l. : 36 cm, p. : 27 cm.
loc. Musée des Beaux-arts de Strasbourg
Inv. n° 325

commentaire. Ce buste en plâtre taillé en hermès, de *Charles Frédéric Gerhardt* (1816-1856) conservé au Musée des Beaux-arts de Strasbourg est le seul que nous connaissons. Celui-ci est également peu cité dans la littérature, mais il est déjà repéré dans le catalogue des Portraits dans les Musées de Strasbourg[212], sans toutefois être identifié. Cependant, dans son mémoire sur Grass, Laurent Gilbert a su l'identifier[213]. Une fois de plus, ce travail est une œuvre posthume du chimiste. Par conséquent, Grass doit travailler d'après photographie ou lithographie, mais aussi peut-être de mémoire, sachant qu'il a pu connaître, ou du moins rencontrer Gerhardt.
Le nez du buste en plâtre est malheureusement cassé, mais une photographie de Charles Winter, conservée dans la collection du musée d'Art-Moderne et Contemporain de Strasbourg, nous le montre dans son état complet (fig. 237). Encore une fois, l'artiste a su être fidèle à la physionomie de son modèle, tout en y incorporant cette pensée grave et sérieuse qui caractérise son art du portrait.
Après avoir passé sa jeunesse à Strasbourg, où il étudie au Gymnase Protestant, Charles Gerhardt monte une usine de fabrication de céruse à Hangenbieten avec son père et suit les enseignements du Polytechnicum de Karlsruhe de 1831 à 1833, avant de poursuivre à l'École de Commerce de Leipzig. Il travaille ensuite au laboratoire d'Eugène Chevreul de l'université de Paris, en 1838, et présente sa thèse de docteur ès-science en 1841. Il obtient une chaire à Montpellier, puis, en 1848, il crée une École de chimie pratique à Paris, premier institut de chimie en France, et collabore avec Auguste Laurent. En 1855, après avoir refusé une chaire de Chimie à l'Éole polytechnique de Zurich, il s'installe à Strasbourg aux chaires de la Faculté des Sciences et de l'École de Pharmacie, à la suite de Louis Pasteur qui enseignait depuis 1848. On doit à Gerhardt la première synthèse de l'acide acétylsalicylique ou aspirine, qu'il nomme acide acéto-salicylique et en dépose le brevet.

bibl. *Notice des tableaux, dessins, aquarelles, pastels et sculptures exposés au Musée des Beaux-Arts par la Société Industrielle de Mulhouse*, 1898, p. 78 et 1907 ; n° 1338 : « buste plâtre », don de M. H. Juillard-Weiss, BENEZIT, 1976, p. 171, RECHT et GEYER, 1988, p. 334, n° 371, GILBERT, 1999/2000, p. 108, fig. 151.

134. PORTRAIT DE TROIS ENFANTS
1860

Haut-relief en plâtre (fig. 238)
insc. « 1860 »
dim. H. 42 cm, l. 47,5 cm, e. 18 cm.
loc. Musée de la Chartreuse de Molsheim
Inv. n° 178 (provisoire)

commentaire. Grass modèle ce haut-relief, moulé en plâtre, représentant les traits de trois enfants qui sont probablement ses neveux et nièces. Cette scène est peu commune chez l'artiste, c'est d'ailleurs la seule qui nous soit parvenue. Pourtant, ce bas-relief nous fait penser à une œuvre que Grass présente au salon de la Société des Amis des Arts de Strasbourg, en 1841, qui s'intitule *Bas-relief représentant quatre filles* (n° 309)[214].
Ces trois visages expressifs sont bien finis, et leur modelé est d'une grande qualité.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 116.

135. Dr CHARLES POLYDORE FORGET
1863 ou 1852

Buste en marbre (fig. 239-241)
insc. « P. GRASS 18.. », et à l'avant « CH. T. FORGET »

[212] RECHT et GEYER, 1988, p. 334, n° 371.
[213] GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 108, fig. 151 et 152.

[214] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés au Château-Royal du 2 au 30 septembre 1841, cinquième année, Strasbourg, 1841, p. 11, 17.

dim. H. cm
loc. Faculté de Médecine de Strasbourg

commentaire. Charles-Polydore Forget (1800-1861), né à Saintes, était d'abord chirurgien de la marine en 1822, avant d'être docteur en médecine à Paris, en février 1828. Il est nommé professeur agrégé à la Faculté de médecine de Paris en 1832, et vient à Strasbourg où il obtient en 1836, à la suite d'un concours, la chaire de clinique interne et d'anatomie pathologique de la Faculté de médecine. « Doué d'un remarquable talent de parole et d'une verve entraînante, Forget donna un vif éclat à l'enseignement clinique de la Faculté alsacienne ; il sut inspirer à ses disciples un gout passionné pour la science ». Il a produit de nombreux écrits, des mémoires sur plusieurs maladies et des opuscules de philosophie médicale[215].
Nous avons retrouvé inopinément ce buste dans une cave de la Faculté de Médecine de Strasbourg[216]. Il existe par ailleurs une seule mention d'un portrait de Forget par Grass, cité dans la *Chronique artistique de Strasbourg* de juillet 1873[217], sans plus de précisions. Le buste est pourtant facilement identifiable car l'artiste a pris soin de graver son nom à l'avant du buste taillé en hermès. En revanche, ce buste mériterait de trouver une place plus appropriée pour mettre à la fois en valeur le travail de l'artiste, mais également pour commémorer l'éminent professeur de médecine, comme ses autres collègues dont les traits sont passés à la postérité par l'habileté de Grass. La comparaison de ce portrait avec une photographie de Forget, permet d'apprécier la ressemblance.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg,* juillet 1873.

136. Dr FRANÇOIS HERGOTT
1863

Buste en plâtre patiné (fig. 242-244)
insc. « P. GRASS 1863 »,
dim. H. 29 cm, l. 18 cm, e. 14 cm.
loc. Strasbourg, coll. part.

commentaire. François-Joseph Hergott (1814-1907) est un médecin gynécologue et obstétricien. Il fait ses études médicales à Strasbourg. Après une des plus brillantes scolarités, il soutient sa thèse de doctorat en 1839 : *Essai sur les différentes variétés de la forme de la matrice pendant la gestation et l'accouchement*. Reçu docteur, Hergott s'installe à Belfort, où il est nommé chirurgien adjoint en 1841. Il est Chirurgien en chef de l'hôpital en 1855, et il est reçu membre et secrétaire de la société médicale du Haut-Rhin, et membre de la Société scientifique et médicale de Montbéliard. En 1853, il est reçu professeur agrégé de chirurgie et accouchement, en suite de sa thèse de concours, à la Faculté de médecine de Strasbourg : *Appréciation de la valeur comparative des sections musculaires et tendineuses et des moyens orthopédiques*. De retour à Strasbourg, où il est chargé de la clinique chirurgicale supplémentaire, créée en 1857, il a « l'occasion de faire preuve de son talent de clinicien et de son habileté opératoire ». Ensuite il devient membre de la Société de médecine de Strasbourg et secrétaire de la Société en 1855, puis président par la suite, et médecin titulaire de Strasbourg en février 1865. En 1872, à l'instar de son maître Stoltz, il part pour Nancy, où la Faculté de médecine est transférée. En janvier 1879, il succède à Stoltz dans la chaire de la clinique, avant d'être nommé directeur de la Maternité et de l'École départementale des sages-femmes. Hergott qui se fait une renommée de son vivant, publie beaucoup d'articles dans des revues scientifiques. Il s'intéresse notamment aux études historiques de médecine, et publie des « feuilletons à propos des études médicales sur les poètes latins de P. Menière, et des travaux de Pétréquin sur les médecins de l'antiquité, et les opuscules d'Hippocrate sur les hémorroïdes et les fistules ». Il fait également plusieurs traductions, notamment celle de *l'Histoire de l'Obstétricie* de Jacques de Siebold. Ses importantes publications historiques, présentées à l'Académie des sciences, lui valent le prix Mège, en 1895. L'année suivante il est nommé Correspondant de l'Institut. Comme distinctions, il a encore porté les palmes académiques et la rosette de l'Instruction publique, l'ordre de S. Grégoire en 1868, et la croix de la légion d'Honneur, en

[215] SITZMANN François Édouard, *Dictionnaire de biographie…,* T. I, *op. cit*., p. 514.
[216] Nous remercions le Dr Jean Sibilia de nous avoir permis d'accéder aux œuvres de Grass conservés par la Faculté de Médecine de Strasbourg.
[217] *Cf. Chronique artistique de Strasbourg,* juillet 1873, dans *Recueil de pièces sur Philippe Grass*

1870. Le Professeur Hergott était un « esprit lettré et érudit, bibliophile passionné, latiniste et helléniste émérite, il se plaisait à parcourir, dans ses rares heures de loisir, ses hauteurs classiques, dont sa riche bibliothèque renfermait tant d'éditions précieuses. Il aimait les beaux-arts, s'intéressait à l'archéologie, à la musique, au progrès de toutes choses […] ». Il est mort le 7 mars 1907 à Nancy[218].
Son intérêt pour les beaux-arts le conduit dans l'antre de l'atelier du statuaire Philippe Grass, avec lequel il crée un lien d'amitié. Il donne d'ailleurs plusieurs descriptions de ses visites dans l'atelier du statuaire, dans lequel les praticiens font les copies de la *statue d'Erwin*, du *buste de Grandidier* et de celui d'Hergott lui-même. Grass réalise, en effet, un portrait en buste du Dr Hergott[219], copié dans le marbre par Werling en 1864. Alors que le buste du docteur est à la mise au point par Werling, celui-ci écrit : « Il est momentanément délaissé et la figure est couverte de points qui feraient croire à l'invasion récente d'une variole grave chez le grand accoucheur.[220]
Ce buste en plâtre était vendu sur eBay, en février 2021, depuis Paris. Il est signé et daté par Grass mais sans aucune indication de la personne représentée. Il nous apparaît cependant avec évidence que ce joli petit buste représente les traits du Dr Hergott. En comparant en effet avec des photographies du professeur, la ressemblance s'impose.
Ce buste, de petite taille, est recouvert d'une peinture d'une couleur qui imitait probablement celle du grès, est antérieur à un second buste plus grand que nature reproduit dans le marbre. Il nous apparait que Grass a souvent procédé ainsi, c'est-à-dire qu'il faisait d'abord un buste plus petit que nature, avant d'en produire un second plus grand que nature.

Buste en marbre (1864)
Non retrouvé

Grass réalise également un buste du Dr Hergott, taillé dans le marbre par son praticien Eugène Werling[221], en 1864[222]. Nous ne l'avons malheureusement pas retrouvé à ce jour.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH, 1876, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, et LAUGEL, 1906, p. 7, RIESLING, 1924, p. 730.

137. Dr VICTOR STŒBER
1864

Buste en plâtre (fig. 245-247)
insc. « P. GRASS »,
dim. H. 33 cm ?
loc. Faculté de Médecine de Strasbourg

commentaire. Grass est l'auteur de ce portrait en buste du docteur Victor Stœber[223] (1803-1871), qui est professeur de pathologie générale et de clinique ophtalmologique de la Faculté de médecine de Strasbourg. Il fait ce buste un peu plus grand que nature, dont le modèle en plâtre est exposé dans le petit musée de la Faculté de médecine de Strasbourg. Ce buste, signé par l'artiste et recouvert d'une peinture blanche et prend place aux côtés d'un buste en plâtre du professeur Charles Schutzenberger (1809-1881), réalisé par André Friedrich en 1866.

Buste en marbre
Non retrouvé

Commentaire. Grass expose le *buste en marbre du Dr Stoeber, professeur à la faculté de médecine de Strasbourg*, à la Société des Amis des Arts de Strasbourg (n° 168)

[218] SITZMANN François Édouard, *Dictionnaire de biographies …,* T. I, *op. cit*., p. 760-762.
[219] Cf. RIESLING Charles, « Philippe Grass. Une gloire alsacienne », *op. cit.,* p. 730, B.N.U.S, « Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873 », dans *Recueil de pièces sur Philippe Grass*, FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 20, « Philippe Grass, Sculpteur (1801-1876) », in *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, et LAUGEL Anselme, « Philippe Grass », *op. cit.,* p. 7.
[220] Précisons qu'Hergott était gynécologue, cf. RIESLING Charles, « Philippe Grass… », *op. cit.,* p. 730.
[221] B.N.U.S, « Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873 », dans *Recueil de pièces sur Philippe Grass*.
[222] RIESLING Charles, « Philippe Grass…», *op. cit.,* p. 730.
[223] *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, *op. cit*., p. 7, RIESLING Charles, *op. cit*., p. 726.

Buste en plâtre (fig. 248)
insc. « P. GRASS »
dim. H. 33 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv n° MBA XXXII.49

commentaire. Ce second buste de Stœber, de petite taille, conservé par le musée des Beaux-arts de Strasbourg, est signé et daté par Grass, mais aucune mention n'indique qui il représente[224]. Il figure dans le mémoire de Laurent Gilbert, qui croit identifier Philippe Hoerter[225]. Cependant, la ressemblance avec une photographie de Victor Stœber, conservée à la BNUS, nous permet d'affirmer qu'il s'agit bien de ce dernier[226]. (fig. 175) Le buste modelé en hermès est bien expressif.

Buste en plâtre patiné imitation bronze (fig. 249)
insc.
dim. (petite dimension)
loc. Villa Monoyer (Lyon)

commentaire. Un autre buste de Stoeber par Grass, de petite taille, en plâtre patiné imitation bronze, se trouve à la Villa Monoyer[227].

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, p. 7, RIESLING, p. 726, FLOQUET, 2012, p. 214.

https://villamonoyer.wordpress.com/professeur-monoyer/victor-stoeber/

138. MAIRE GUSTAVE GOLDENBERG
1864

Buste en plâtre (fig. 249)
insc. « P. GRASS 1864 »,
dim. H. 34,5 cm
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° XXXII.46

commentaire. Ce petit buste est celui du maire de Saverne, *Gustave Goldenberg*[228] (1805-1871). Il est modelé du vivant du maire, donc sans doute sous l'œil avisé de l'artiste, ce qui lui permet de retranscrire le plus fidèlement possible ses traits, sans pour autant se détacher de son principe d'idéalisation suivant les canons néo-classiques.
Ce buste n'est pas identifié par Laurent Gilbert[229], qui croit voir Goldenberg dans les traits des deux petits bustes d'homme âgé conservé au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.

Moule à pièces (fig. 251)
insc. « P. GRASS 1864 »,
dim. H. 35 cm environ
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg
Inv. n°

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve ce moule à pièces en plâtre, l'un des rares par Grass qui nous soit parvenu, du buste réalisé plus petit que nature.

139. MAIRE GUSTAVE GOLDENBERG
1873

Buste en marbre (fig. 250)
dim. H. 63 cm, l. 47 cm, p. 33 cm.
loc. Musée Historique de Strasbourg
Inv. n° MH 1580

Désig. Portrait de Gustave Goldenberg, fondateur de la Manufacture du Zornhof et maire de Saverne

commentaire. Un second buste de Goldenberg, fondateur de la Manufacture du Zornhof et maire de Saverne, est taillé dans le marbre plus grand que nature. Il est conservé au Musée Historique de Strasbourg[230]. Il s'agit

[224] L'inventaire du musée le désigne sous le nom de Philippe Hoerter. L'erreur provient certainement des recherches de Laurent Gilbert qui l'identifie ainsi, *cf*. GILBERT Laurent *op. cit.,* p. 109.
[225] GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 109.
[226] Entre temps, une autre épreuve, patinée cette fois-ci, a été identifiée comme étant bien le Dr Stoeber,
cf. https://villamonoyer.wordpress.com/professeur-monoyer/victor-stoeber/
[227] *cf*.
https://villamonoyer.wordpress.com/professeur-monoyer/victor-stoeber/

[228] *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, FUCHS Monique, *op. cit*., p. 163 et GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 109.
[229] *Cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 109, 114, fig. 153 et fig. 176 et 177.
[230] Repérait également par Laurent Gilbert, mais

sans doute du buste décrit dans la *Chronique artistique de Strasbourg* : « Au moment de notre visite notre artiste donnait ses derniers soins au buste de feu M. Goldenberg père de Saverne et une touchante *Alsace* »[231]. Ce buste est différent du premier, Goldenberg a notamment les cheveux plus longs, et il porte la légion d'honneur.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH, 1876, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, FUCHS, 1981, p. 163, GILBERT, 1999/2000, p. 109.

140. GÉNÉRAL REIBEL
1864

Buste en plâtre
Non retrouvé

commentaire. Au Salon de 1864, Grass présente un buste en plâtre du *général Reibel*[232] (1796-1865), dont nous avons perdu la trace. Il n'est, par conséquent, plus possible d'en donner une description.

Adrien Morpain, qui est présent à l'Exposition des Beaux-Arts de Paris, nous en donne toutefois la description suivante : « Qui ne connaît pas la magnifique statue de Kléber, de Grass ? Qui ne se rappelle la pose superbe du héros des pyramides, s'appuyant sur son sabre et montrant sa belle tête, fière et noble aux yeux de tous ? Tout le monde. C'est vraiment un morceau qui passera à la postérité. Kléber est bien l'incarnation d'un enfant du siècle dernier ; le courage, la valeur, le patriotisme. Mais nous ignorons pourquoi l'artiste n'a pas encore livré au commerce la réduction de cette statue. On ne la voit nulle part, soit en bronze, soit en plâtre, la photographie seule l'a rendue. Cette année, M. Grass a fait le buste d'un autre général. Une tête qui sourit aussi au marbre et au bronze. En passant dans la galerie des bustes, nous avons à l'instant même reconnu dans le buste de M. Grass le profil du général Reibel. C'est frappant de ressemblance, et tous ce qui n'ont fait qu'entrevoir le général le reconnaisse de suite. M. Grass est un artiste arrivé. Il a fait ses preuves, et nous n'avons pas besoin d'énumérer ses nombreux travaux ; le public strasbourgeois les admire journellement »[233].

bibl. MORPAIN, 1864, p. 46-48, *Chronique artistique de Strasbourg*, 1873, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, SITZMANN, 1909, p. 643, RIESLING, 1924, p. 726.

141. Dr JOSEPH STOLTZ
1865

Buste en marbre (fig. 252-253)
insc. En bas à gauche : « P. GRASS. ». En bas à droite : « 1865. ».
dim. H. 60 cm
loc. Cours de l'EHPAD, Andlau (Bas-Rhin)

commentaire. Joseph Alexis Stoltz (1803-1896), est un médecin, professeur d'obstétrique, dernier doyen de la faculté de médecine française de Strasbourg avant l'Annexion, et premier doyen des facultés de médecine de Nancy, malgré son âge avancé, à partir de 1872. Durant le Second Empire, il est conseiller général et membre du conseil municipal de Strasbourg.
Originaire d'Andlau, il commence ses études à Sélestat, avant de poursuivre ses études médicales à Strasbourg. En 1826 il est docteur en médecine, puis professeur agrégé en 1829. Il est nommé directeur de l'École départementale d'accouchement de Strasbourg en 1847. En 1867, il est doyen de la Faculté de médecine de Strasbourg. Il est le maître d'Eugène Koeberlé et de François Hergott, dont Grass fait également les portraits en

pas identifié, *cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 114, fig. 176.

[231] *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873.

[232] Sitzmann nous informe également que Grass à fait un buste du général Reibel, cf. F. E. SITZMANN, *Dictionnaire de Biographie des Hommes célèbres de l'Alsace, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Tome premier, imprimerie F. Sutter et Cie, 1909, p. 643, également dans *Dictionnaire général des artistes de l'École française.., op. cit.*, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains.., op. cit.*, 1865, p. 785. Il était exposé sous le n° 2632, alors que Bartholdi exposait *Le martyre moderne* sous le n° 2500, cf. MORPAIN Adrien, *L'Alsace à l'Exposition des Beaux-Arts de Paris (1864)*, éd. Ad. Christophe, Strasbourg, 1864, p. 46-48, *Chronique artistique de Strasbourg*, 1873, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL Anselme, *op. cit*., p. 7, RIESLING Charles, *op. cit*., p. 726.

[233] MORPAIN Adrien, *L'Alsace à l'Exposition des Beaux-Arts de Paris (1864)*, *op. cit*., p. 48.

buste. Il prend sa retraite en 1878, après avoir assuré la mise en route de sa nouvelle faculté. C'est le professeur François Hergott qui le remplace alors.
Grass, qui, nous l'avons vu, réalise les bustes de plusieurs médecins strasbourgeois, fait également celui du *Dr Stoltz*[234]*, professeur à la faculté de médecine de Strasbourg* ; buste, marbre[235], qu'il présente au Salon de 1865[236], sous le n° 3004[237]. Il est intéressant de remarquer que Grass fait le portrait du *Professeur Stoltz*, à peu près au même moment que celui du *Professeur Hergott*, qui travaille à ses côtés.
Le buste en marbre original du *Dr Stoltz* est actuellement à Andlau[238], sa ville natale. Il s'agit vraisemblablement de celui qu'il présente au Salon de 1865.
Avec ce beau buste, Grass a su faire, encore une fois, un portrait très ressemblant en imprimant tout le caractère physique et moral du médecin dans le marbre. Il est rendu avec une expression très sérieuse, prononcée par les deux crispations typiques dans l'art du portrait de Grass, c'est-à-dire à la jonction des sourcils et aux commissures nasales, conférant une unité (la pensée) dans la variété des physionomies de ses modèles.

bibl. Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873, FISCHBACH Gustave, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, p. 7, RIESLING, p. 726, FLOQUET, 2012, p. 115-116.

Buste en marbre (fig. 254-254b)
insc. « C. COLOMBO D'APRÈS GRASS[239] »
dim. H. 60 cm
loc. Faculté de Médecin de Nancy

commentaire. Il en existe également une copie en marbre du portrait de Stoltz par Grass, réalisée par le sculpteur C. Colombo[240]. Cette copie est située dans la salle du conseil de la faculté de médecine de Nancy. Un buste similaire serait exposé à la Maternité régionale[241]. Celui-ci n'est pas daté, mais il a vraisemblablement été réalisé après 1908, sans quoi, le travail aurait sans doute été confié à Louis Stienne, élève et sculpteur praticien de Grass.

bibl. FLOQUET, 2012, p. 115-116.

142. MARIE MULLER, née SIMONIS
1867

Buste en marbre (fig. 255-258)
insc. « P. GRASS. », sur le côté droit « 1867 », et sur le socle « MARIE MULLER NÉE SIMONIS. »
dim.

---

[234] *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, *op. cit*., p. 7, RIESLING Charles, *op. cit*., p. 726.
[235] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1865, p. 400.
[236] *Cf.* BELLIER DE LA CHAVIGNÈRE Émile, *Dictionnaire général des artistes..., op. cit*., p. 690.
[237] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1865, p. 400.
[238] *Cf. Le musée d'histoire de la Faculté de médecine de Nancy*, (collectif), histoire des sciences médicales, p. 10. Lien internet : https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/esfhm/esfhmx2018x01/esfhmx2018x01x004.pdf
[239] FLOQUET Jean, « Les bustes, médaillons et médailles », dans *Le patrimoine artistique et historique hospitalo-universitaire de Nancy*, (collectif), Gérard Louis éditeurs, Haroué, 2012, p. 115-116.
[240] Il s'agit certainement du sculpteur Cavaliere Colombo di Butera, qui sculpte deux bustes visibles au Grand Séminaire : le *V. P. Libermann*, buste en marbre réalisé en 1900 ; *Mgr. Fritzen*, buste en plâtre réalisé en 1908, cf. GASS Joseph, *Grand Séminaire de Strasbourg, op. cit.*, p. 14-15. « Jos. Colombo Butera, établi à Strasbourg », aurait également modelé, d'après des dessins de Johann Knauth, des statues pour l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Neuwiller-les-Saverne, sculptées dans la pierre par J. Bernasconi, en 1904, cf. WOLLBRETT A., « Dans l'église Saint-Pierre et Saint-Paul. Souvenirs d'Ancien régime », *Bulletin de la Société de Saverne et environs*, février 1959, p. 18 et p. 23, note 15. Du sculpteur Colombo, nous connaissons également le portrait en médaillon, moulé en bronze, pour le monument funéraire d'*Abraham Kuhn* († 1900) au cimetière de Cronenbourg (*cf.* TOURSEL-HARTER Dominique, « Survivre encore : le portrait funéraire en Alsace (1800-1930). Première partie : Hommes illustres, hommes de bien », dans *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, 2005, p. 126, 124. Nous présumons donc que Colombo était plus qu'un sculpteur praticien, car il modelait également des modèles. Cependant, si ce sculpteur n'est pas connu aujourd'hui, c'est peut-être qu'il a exercé pour un autre artiste.
[241] FLOQUET Jean, « Les bustes, médaillons et médailles », *op. cit.*, p. 116, note 87.

loc. Strasbourg, coll. part.

commentaire. Ce joli buste en marbre, taillé en piédouche, est l'un des rares bustes de femme retrouvé de nos jours. Il représente *Marie Muller*, probablement la fille de François Simonis, qui commande à Grass, trois ans plus tôt, le buste de l'abbé *Grandidier*[242]. Il n'existe aucune mention de ce portrait, et il est peu probable qu'il soit présenté au Salon de Paris, car Grass n'a visiblement plus présenté de buste de femme après 1844.
Ce portrait fait par ailleurs parti des trois seuls bustes connus, que Grass réalise en piédouche. Il est plus petit que nature et extrêmement bien soigné. Le visage est à la fois serein et sérieux, réaliste et idéalisé. Les cheveux sont finement travaillés et le visage bien fini. On remarque au demeurant que notre statuaire accentue moins les expressions sur ses portraits de femme, que sur ceux des hommes. Ce buste, travaillé dans un beau marbre blanc et fin, est en très bon état, si ce n'est une petite boucle qui est cassée. Il est conservé chez un particulier qui l'a acheté à la galerie Kiwior de Strasbourg, en 2015.

143. PORTRAIT DE FEMME

Buste en plâtre patiné (fig. 259-260)
insc. /
dim. H. 54, cm, l. 26 cm, e. 33 cm.
loc. Musée des Beaux Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 44.2008.0.131.

commentaire. Le Musée des Beaux-Arts de Strasbourg conserve un beau buste en plâtre d'une jeune femme, non identifiée, réalisé en piédouche. Ses cheveux sont joliment attachés en arrière. Le style de cette œuvre s'apparente à celui de Grass, mais nous ne pouvons affirmer qu'il en soit l'auteur.

144. WILHELM-PHILIPPE SCHIMPER
1869

Buste en plâtre patiné (fig. 261-262)
insc. « P. GRASS 1869 »
dim. H. 65 cm, environ.

[242] *Cf. Société des Amis des Arts de Strasbourg*, compte rendu par le comité en assemblée générale du 9 janvier 1870, gestion de 1869, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1870, p. 9, et *Revue d'Alsace*, 1875, p. 392.

loc. Musée Zoologique de Strasbourg

commentaire. Le buste du botaniste et naturaliste *W. P. Schimper* (1808-1880), modelé par Grass, est présenté au Salon de 1869 : *Portrait de M. Schimper, conservateur du cabinet d'histoire naturelle de Strasbourg* (n° 3471), avec la mention « hors concours »[243].
À son sujet, Émile Schaeffer écrit en 1980 : « À l'institut de Botanique de Strasbourg, dans la Salle d'Alsace, rue Goethe, on peut admirer un magnifique buste en marbre de Fr. Kirschleger, dû au ciseau du grand sculpteur Philippe Grass. Or, le même sculpteur avait également fait un buste de W. P. Schimper, mais ce buste, porté longtemps disparu, n'a été retrouvé que récemment. À notre connaissance, il existait deux copies du buste de Schimper : l'un se trouve au Musée de la Ville de Bouxwiller, l'autre était exposé jusqu'en 1939 dans la salle du Musée d'Histoire naturelle de la Société Industrielle de Mulhouse. À la suite des bombardements de la dernière guerre, ce Musée et la presque totalité de ses collections disparurent »[244].
Si nous comparons ce beau buste avec le portrait lithographié de Jules Massard (BNUS), nous constatons une grande similitude, qui permet de penser que Grass a pu s'aider de cette lithographie pour réaliser son buste, en admettant que le savant n'avait pas forcément le temps de tenir la pause. Cela étant, le sculpteur a su reproduire fidèlement les traits de Schimper, en les idéalisant sans sacrifier la ressemblance. On remarque aussi l'accentuation de l'expression du visage de Schimper, par rapport à la lithographie. Grass lui donne un air plus grave et plus sérieux, comme il a coutume de le faire, mais ne néglige pas pour autant de faire transparaître son tempérament que nous pouvons qualifier de sanguin.
Schimper entreprend d'abord des études de théologie au Séminaire protestant de Strasbourg, avant de poursuivre par une carrière de scientifique. Il devient ensuite un

[243] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*..., Salon, Paris, 1869, p. 486.
[244] SHAEFFER Émile, « Wilhelm-Philippe Schimper (1808-1880) et son temps », in *Sciences Géologiques*, Bulletin, T. 33, n° 1, Strasbourg, 1980, p. 22-24. L'article est accompagné d'une photographie d'un buste en plâtre de Schimper, signé « P. GRASS ».

naturaliste de talent, qui a encore une vue d'ensemble sur les Sciences naturelles de son époque, c'est-à-dire aussi bien les animaux que les plantes, les fossiles et les pierres. Ses œuvres sont connues dans toute l'Europe, notamment sa *Bryologie européenne* et son *Traité de Paléontologie végétale* (entre 1869 et 1874). Schimper se consacre pendant plus de 40 ans à l'organisation et au développement du Musée d'Histoire naturelle de la Ville de Strasbourg. Grâce à ses efforts, le Musée de Strasbourg est en effet le premier en France après celui de Paris. Il connait presque tous les grands naturalistes de son temps, écrit et publie en latin, français et allemand[245].

Buste en plâtre (fig. 263)
insc. Au dos est inscrit « Schimper ».
dim. H. 65 cm, l. 46,5 cm, e. 31 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 44.2008 .0.143.

Buste en plâtre (fig. 264)
insc. /
dim. H. 64 cm, l. 43 cm, e. 32 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 44.2008.0.149.

Buste en plâtre
insc. « P. GRASS 1869 »
loc. Musée de Bouxwiller[246].

bibl. FISCHBACH, 1876, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, RIESLING Charles, 1924, p. 726, SHAEFFER, 1980, p. 22-24, FUCHS, 1981, p. 163, GILBERT, 1999/2000, p. 24, 42-43, fig. 36 et 37.

145. CHARLES SCHÜTZENBERGER
1865

Buste en bonze (fig. 266-269)
insc. « P. GRASS. 1865 ».
dim. H. 55 cm, l. 38 cm, p. 30 cm.
loc. Hôpital Civil de Strasbourg

commentaire. La troisième œuvre de Grass coulée dans le bronze, visible dans un lieu public à Strasbourg, est le buste du professeur de médecine *Charles Schützenberger*[247] (1809-1881). Ce buste en hermès est encore visible à l'entrée de l'Hôpital Civil de Strasbourg. Il est positionné sur une colonne taillée dans le grès avec un chapiteau de style composite, sur laquelle il est écrit : « CHARLES SCHUTZENBERGER PROFESSEUR 1844-1870 ».
Ce monument est érigé par les élèves de Schützenberger, le 6 juillet 1882[248], alors que Grass était décédé depuis six ans déjà.
La question qui se pose, est de savoir si le sculpteur modèle ce portrait d'après nature, ou d'après photographie, comme il le fait à plusieurs reprises ?
Ce qui est certain, c'est que la ressemblance a été sujette à caution, notamment dans l'*Encyclopédie de l'Alsace* qui dit : « Malheureusement le buste qui surmonte n'est guère ressemblant »[249].
Pourtant, si nous faisons la comparaison avec une photographie, la ressemblance semble évidente, bien que le buste soit peut-être un peu trop idéalisé, et que son air grave ne soit peut-être pas tout à fait approprié pour ce portrait. De plus, Grass choisit de faire disparaître les marques liés à la maladie du médecin, qui souffre d'infirmité. Celle-ci, en effet, ne transparaît pas sur sa physionomie, inscrite dans le bronze.

Buste en plâtre[250] (fig. 265)
insc. « P. GRASS. 1865 »
dim. H. 55 cm, l. 38 cm, p. 30 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, GILBERT, 1999/2000, p. 112-113

146. FRÉDÉRIC KIRSCHLEGER
1870

Buste en marbre (fig. 270-273)
insc. « P. GRASS. 1870 »
dim.
loc. Institut Botanique de Strasbourg

[245] *Cf.* SHAEFFER Émile, « Wilhelm-Philippe Schimper (1808-1880) et son temps », *op. cit*., p. 5.
[246] *Cf. ibid..,* p. 24, et GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 42-43.
[247] *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, GILBERL Laurent, *op. cit.,* p. 112-113. Fischbach et Laugel ne précisent pas s'il s'agit du docteur ou du maire.
[248] GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 112.
[249] *Ibid.*
[250] Ce portrait en buste n'était pas identifié.

commentaire. Après la mort du botaniste et médecin Frédéric Kirchleger (1804-1869), Grass réalise un buste à son effigie. Le modèle sculpté dans un beau marbre veiné est exposé dans le hall d'entrée de l'Institut de Botanique de Strasbourg, au 28 rue Goethe, alors qu'il était placé auparavant à l'École de Pharmacie[251].
Ce buste en marbre, taillé en hermès, est finement travaillé. L'expression est grave et l'homme dégage un air très sérieux avec un tempérament colérique. Cette œuvre témoigne encore de l'influence des canons académiques sur notre artiste. Ce buste est en outre un bel exemple d'idéalisation sans nuire à la ressemblance du modèle. Il existe plusieurs photographies de Kirschleger, ainsi que la gravure d'A. Legenisel, ce qui permet d'apprécier la ressemblance. Grass travaille d'ailleurs probablement d'après photographies, sachant qu'il s'agit d'une œuvre posthume.

Kirschleger est mis en pension chez le professeur M. Redslob[252], au séminaire protestant de Strasbourg. Il prend goût très jeune pour la pharmacie et commence sa formation à Ribeauvillé. En 1829, il soutient sa thèse en médecine à Strasbourg, après avoir passé deux ans à Paris. Professeur de l'École de Pharmacie de Strasbourg, il est encore connu aujourd'hui pour ses publications sur la *Flore de l'Alsace,* et les *Annales* de la Société Philomathique Vosges-rhénane qu'il a fondée[253].

Nous l'avons vu, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve également plusieurs tirages d'un médaillon en plâtre qui correspond au profil gauche de Kirschleger[254].

Buste en plâtre (fig. 275)
insc. « P. GRASS 1872 »
dim. H. 60,5 cm, l. 40 cm, e. 29,5 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 369

Buste en plâtre patiné brillant (fig. 274, 276)
insc. « P. GRASS. »
dim. H. 30 cm (environ)
loc. Ancienne pharmacie de l'Hôpital civil de Strasbourg

commentaire. Cette œuvre est de plus petite dimension. Il s'agit par conséquent de son premier modèle, avant de réaliser le buste plus grand que nature.

bibl. SHAEFFER, 1980, p. 22-24, GILBERT, 1999/2000, p. 110.

147. « BUSTE DE CHRIST »
1870

Buste en marbre (fig. 177-179)
insc. « P. GRASS 1870 »
dim. H. 62 cm, l. 43 cm, e. 32,5 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 301

commentaire. Ce beau buste en marbre blanc représente le Christ[255] en *Salvator Mundi*. Grass a sans doute voulu représenté l'incarnation de la beauté idéale absolue dans la figure du Sauveur.
M. l'Abbé Muller-Simonis fait don de cette « tête de Christ » au Musée municipal des arts industriels de Strasbourg[256].

Bibl. Chronique artistique de Strasbourg, juillet 1873, *Revue alsacienne : littérature, histoire, sciences, poésie, beaux-arts,* 1886, p. 530, *Verzeichnis der Städtischen Gemalde-Sammlung in Strassburg*, 1899, 1903 et 1909, n° 512, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, T. 5, éd. Gründ, 1976, E. BENEZIT, 1976, p. 171, GILBERT, 1999/2000, p. 101, fig. 127.

[251] MEYER Antoine, *Biographies Alsaciennes, avec portraits en photographie*, première série – 1883, deuxième édition, Colmar, éd. Ant. Meyer, 1888, p. 40.
[252] F. Kirstein a sculpté un beau buste en marbre de Redslob, toujours visible au Temple neuf de Strasbourg.
[253] *Cf. Ibid*., p. 39-40.
[254] Sur le monument Kirschleger de Munster, sa ville natale, figure un médaillon en bronze à son effigie, œuvre du sculpteur médailleur alsacien J. D. Ringel d'Illsach (1849-1916).
[255] Cité dans *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, *Verzeichnis der Städtischen Gemalde-Sammlung in Strassburg*, 1899, 1903 et 1909, n° 512 bei P. Grass 1870 » (hauteur 91 cm, largeur 45 cm, épaisseur 27 cm). Geschenk des Herrn Müller Simonis, Strasbourg., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, T. 5, éd. Gründ, 1976, LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs…, op. cit*., p. 92, et GILBERT Laurent, *op. cit.,* p.101, fig. 127.
[256] *Revue alsacienne : littérature, histoire, sciences, poésie, beaux-arts,* janvier 1886, p. 530.

148. JEAN-FRÉDÉRIC BRUCH
1876

Buste en marbre (fig. 280-284)
insc. « P. GRASS 1876. »
dim. H. 60 cm, l. 40 cm, e. 29 cm
loc. Église Saint-Thomas de Strasbourg

commentaire. Ce portrait, probablement le dernier que Grass réalise, est un beau buste en marbre, qui représente le pasteur et professeur de théologie, Jean-Frédéric Bruch[257] (1792-1874). Ce marbre a pris place dans le transept nord de l'église Saint-Thomas de Strasbourg, juste à côté du médaillon en marbre reproduisant les traits d'André Jung, sculpté par Grass quelques années auparavant.
À titre indicatif, dans cette église, considérée comme étant la « cathédrale » des protestants, se trouvent encore le fameux tombeau du maréchal de Saxe, par Pigalle[258], ainsi que plusieurs œuvres d'Ohmacht, un buste sculpté par Kirstein[259] et un médaillon en bronze par Malade, coulé par son ami Jean-Baptiste Pertois[260].
Le *buste de J. F. Bruch* est signé en 1876, l'année de la mort du statuaire. Cette sculpture est extrêmement bien réussie, autant par la ressemblance à son modèle, que par le soin apporté à la finition. Ce portrait témoigne également de la vigueur et de l'habileté que notre statuaire a gardé jusqu'à la fin de ses jours, en restant fidèle à son principe d'idéalisation sans nuire à la ressemblance. Il fait ressortir de plus cet air grave et sérieux qui semble caractériser le professeur Bruch.
Jean Frédéric Bruch, est un pasteur de théologie très influent. Il fait ses études théologiques au Séminaire protestant de Strasbourg de 1809 à 1812. Il est ensuite précepteur et vicaire à Cologne, puis précepteur à Paris. Il enseigne au Séminaire et à la Faculté de Théologie de Strasbourg. De 1828 à 1849, il est directeur du gymnase protestant, occupe la fonction d'inspecteur ecclésiastique de Saint-Thomas (1866-1874), et devient membre du Directoire de l'Église de la Confession d'Augsbourg (1866-1874). Il est l'auteur notamment de *Lehrbruch der Christlichen Sittenlehre* (1829-1832), *Christliche Vorträge*, (1838-1842), *Études philosophiques sur le christianisme* (1839), et *Philosophie des Hébreux* (1851). Il participe également à la promotion des valeurs sociales et culturelles de la ville[261], et il est le premier président de la *Société des Amis des Arts de Strasbourg*, créée le 29 juin 1832[262]. Il est partisan de l'utilisation de la raison pour connaître la vérité et comprendre les doctrines religieuses. Toutefois, son rationalisme est imprégné d'éléments esthétiques et mystiques, ce qui lui permet d'admettre une intervention surnaturelle dans le monde[263].
Le buste en marbre, sculpté par Grass, est posé sur un socle sous une niche en grès de style néo-romane. L'inscription suivante y est gravée : « Jean-Frédéric Bruch, docteur en théologie et professeur public ordinaire (1792-1874). À l'homme qui pendant 50 ans a hautement mérité de l'École, de l'Académie et de l'Église, au collègue très cher, au maître très estimé, les amis, les collègues et les élèves [on érigé ce monument] en signe de respectueuse affection »[264].
Il est fort probable, par ailleurs, que ce marbre soit copié par mise au point, d'après le modèle en plâtre de Grass, par son élève et praticien Louis Stienne. En effet, ce dernier modèle un médaillon à l'effigie de J. F. Bruch, également en 1876, conservé par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame (fig. 285). Adrien Morpain nous indique, en outre, que Stienne a réalisé un portrait de Bruch[265]. Évoque-t-il le médaillon, ou le buste fait d'après le modèle de Grass ?

[257] *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 103, fig. 131 et 132.
[258] *Cf.* BEYER Victor et MUGLER Yves, *Le Mausolée du Maréchal de Saxe*, éd. Hirlé – Oberlin, 1994, p. 1-87.
[259] *Cf.* ARBOGAST Jean, *Épitaphes et monuments funéraires, Église Saint-Thomas Strasbourg*, phot. HAMM Christophe, Éditions du Signe, Strasbourg, 2013, p. 110-111, et SCHNEEGANS Louis, *L'église Saint-Thomas à Strasbourg et ses monuments : essai historique et descriptif composé d'après les sources originales*, Schuler, Strasbourg, 1842.
[260] *Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne*, éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, tome III, fascicule n° 12, 1988, p. 2493-2494,
[261] ARBOGAST Jean, *Épitaphes et monuments funéraires, op. cit.*, p. 110-111.
[262] THÖNE Jürgen, « 180 ans de la Société des Amis des Arts et des Musées de Strasbourg », in ; *Les Saisons d'Alsace,* n° 55, DNA, janvier 2013, p. 21.
[263] ARBOGAST Jean, *Épitaphes et monuments funéraires, op. cit.*, p. 110-111.
[264] Texte traduit du latin, cf. *ibid.*, p. 111.
[265] MORPAIN Adrien, *Les deux médaillons de Louis Stienne*, *op. cit*., p. 7.

bibl. *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, GILBERT, 1999/2000, p. 103, fig. 131 et 132, ARBOGAST et HAMM, 2013, p. 110-111.

149. PAPE PIE IX

Buste
Non retrouvé

commentaire. Dans le corridor du Ier étage du Grand Séminaire se trouvait un buste en marbre du pape Pie IX[266], qui a visiblement été réalisé par Grass en 1868.
Sur le socle on lisait :

Pius IX – Anno regni XXVIII.
Dilectissimo superiori P. P. Stumpf.
In festum SS. Apostolorum Petri et Pauli.
Devoti Alumi Seminarii Argentinensis
MDCCCLXXIII.

Joseph Gass précise que « le buste offert par les séminaristes à leur supérieur pour le jour de sa fête, devait être en même un hommage au Souverain Pontife, qui à la suite de la proclamation de l'infaillibilité pontificale avait dû subir la perte des États-Pontificaux, le schisme du Vieux Catholicisme, les attaques du libéralisme ».

bibl. GASS, 1937, p. 14

150. VIOLONCELLISTE TERRESA MILANOLLO

Buste en plâtre
Non retrouvé

commentaire. Grass réalise un buste en plâtre de Milanollo, qu'il expose à la Société des Amis des Arts de Strasbourg (n° 440). Il s'agit de la virtuose Teresa Milanollo (1827-1904), mariée avec un capitaine du génie d'origine alsacienne, Joseph Charles Parmentier (1821-1910), rencontré à Strasbourg lors d'un concert en 1851. C'est également lors d'un des concerts de Milanollo, auxquels Grass aimait se rendre, qu'il a probablement fait sa rencontre. La Jeune Amélie Weiler, éprise de Grass, nous raconte justement avoir entendu Milanollo dans la salle de spectacle en janvier 1851. Faute d'avoir retrouvé le médaillon réalisé par Grass, nous retranscrivons la description de la violoniste laissée par Weiler : « C'est une petite personne maigre, pâle, aux yeux expressifs, aux cheveux d'un noir de jais, d'un brillant extraordinaire, véritable chevelure italienne. […] »[267].

bibl. *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, *Recueil, Catalogues d'exposition/Société des Amis des Arts de Strasbourg*, éd. Silbermann, Strasbourg, 1837-1870, p. 20.

151. CHARLES GÉNIN

Buste
Non retrouvé

commentaire. Grass aurait réalisé un buste de Charles Génin (1803-1856), journaliste et romaniste française. Il est notamment professeur à la Faculté des lettres de Strasbourg, en 1848.

bibl. *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, RIESLING, 1924, p. 726.

152. CHARLES HENRI SCHATTENMANN

Buste en plâtre
Non retrouvé

commentaire. Charles Henri Schattenmann (1785-1869), est un industriel de la chimie, un agronome et homme politique alsacien. Il était également le directeur de l'administration des mines de Bouxwiller. Grass présente ce buste en plâtre à la Société des Amis des Arts de Strasbourg (n° 165).

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH, 1876, p. 20, *Revue d'Alsace,* 1884, p. 348, *Recueil, Catalogue s d'exposition/Société des Amis des Arts de Strasbourg*, 1837-1870, p. 20, LAUGEL, 1906, p. 7.

153. LOUIS GRASS

Buste en grès (fig. 286)
loc. Wolxheim (maison natale de l'artiste)

[266] GASS Joseph, *Grand Séminaire de Strasbourg, op. cit.*, p. 14.

[267] *Cf*. WEILER Amélie, *op. cit*., p. 290.

commentaire. Il s'agit probablement d'une œuvre de jeunesse figurant le père de l'artiste. Ce buste est posé au sommet d'une colonne en grès. Il est quelque peu érodé par le temps.

154. CHRISTINE SCHOCH-GRASS

Buste en grès (fig. 287)
loc. Wolxheim (maison natale de l'artiste)

commentaire. Il s'agit probablement d'une œuvre de jeunesse figurant la mère de l'artiste. Ce buste est posé au sommet d'une colonne en grès. Il est quelque peu érodé par le temps.

155. ERWIN DE STEINBACH

Buste en plâtre patiné (fig. 348, 449)
dim. H. 44 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MAD XXXII.29

commentaire. Ce buste d'Erwin attribué à Grass est fortement inspiré de l'Homme accoudé de la *Cantoria* de la cathédrale de Strasbourg, datant de la fin du XVe siècle. Le modèle porte la coiffe attribuée à Erwin au XIXe siècle, que Grass reproduit sur toutes ses représentations de Maître Erwin.

bibl. COUSQUER, 2014, p 186-187, COUSQUER, 2015, p. 116.

156. Dr EUGÈNE KŒBERLÉ

Buste
Non retrouvé

commentaire. Eugène Koeberlé (1828 à Sélestat - 1915 à Strasbourg), était un chirurgien et humaniste alsacien. Il s'intéresse également à l'archéologie, et étudie le mur païen et le Mont Sainte-Odile. Un buste de Koeberlé est également sculpté en 1914 par Antoine Bourdelle. Il se trouve dans la salle du Conseil de la Faculté de médecine de Strasbourg. En 1908, Jean-Désiré Ringel d'Ilsach grave sa plaque commémorative. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé à ce jour le portrait en buste de Koeberlé que Grass aurait réalisé.

bibl. *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348.

157. RENOUARD DE BUSSIÈRE

Buste ?
Non retrouvé

commentaire. Un portrait de Renouard de Bussière (1804-1887) est mentionné, sans qu'il soit précisé s'il s'agit d'un médaillon ou d'un buste. Bien que nous n'ayons pas retrouvé de buste, nous avons pu identifier son portrait en médaillon.
Le baron Alfred Renouard de Bussière (parfois Bussierre), est un banquier à Strasbourg, capitaine d'industrie et homme politique français, acteur de la vie économique et politique d'Alsace. Il est notamment président du tribunal de commerce de Strasbourg, directeur de la Monnaie de Strasbourg puis de la Monnaie de Paris de 1861 à 1879. En 1863, il devient administrateur de la Société générale du Crédit mobilier.
Au niveau politique, il est conseiller général pour le canton de Geispolsheim et président du consistoire de la confession d'Augsbourg. Le 26 juillet 1845, il est élu député du Bas-Rhin. À la chambre il prend place au centre et soutient la politique de Guizot. Il obtient sa réélection en août 1846. Il soutien également la politique de Napoléon III, et obtient sa réélection jusqu'à la chute du Second Empire, le 4 septembre 1870.

bibl. FISCHBACH, 1876, p. 20, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 348, LAUGEL, 1906, p. 7, HACKEDORN, 1926, p. 291

158. IGNACE CHAUFFOUR

Buste ?
Non retrouvé

commentaire. Un portrait d'Ignace Chauffour (1808-1879) est mentionné sans qu'il ne soit précisé s'il s'agit d'un buste ou d'un médaillon. Nous n'avons trouvé aucun buste, mais avons pu identifier un médaillon de Grass qui le représente.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873.

159. PORTRAIT D'HOMME
1864

Buste en plâtre (fig. 288-289)
insc. « P. GRASS 1864 »
dim. H. 18 cm, l. 13 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° S. 559

Buste en plâtre
insc. « P. GRASS 1864 »
dim. H. 18 cm, l. 13 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° XXXII.88.

commentaire. Nous n'avons pas pu identifier la personne portraiturée par Grass avec cette esquisse[268], mais notons que ce portrait est réalisé en 1864, la même année que celui du général Reibel que nous n'avons pas retrouvé.

bibl. RECHT et GEYER, 1988, p. 335, n° 473, GILBERT, 1999/2000, p. 109, fig. 153.

[268] Laurent Gilbert se trompe en pensant qu'il s'agit du buste de Goldenberg.

ŒUVRES À CARACTÈRE CHRÉTIEN

160. PIETÀ

Statue en plâtre (fig. 429-430)
insc. « GROUPE COMMANDÉ POUR […] VILLE DE STRASBOURG »
dim. H : 132, l : 90, p : 64 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 4298

commentaire. Cette statue n'est pas signée, mais le style de Grass est parfaitement identifiable. En effet, le type du visage est presque identique à celui de la Vierge du Trumeau du même artiste (fig. 392). Ce type idéalisé, se retrouve en outre également dans ses statues des quatre saintes dans la chapelle Saint-Laurent de la cathédrale, ainsi que sur sa *Vierge douloureuse* de la chapelle Sainte-Armuth à Wolxheim.

bibl. COUSQUER, 2015, p. 101-104, COUSQUER, 2020, p. 197-198.

Statue en plâtre (vers 1850) (fig. 432)
dim. H. 65 cm, l. 48 cm, e. 35 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n°

commentaire. Cette statuette est une réduction de la grande *Pietà* de Grass (inv. n° 4298), probablement réalisée par un de ses sculpteurs praticiens. Le rendu n'est pas à la hauteur du modèle de Grass.

Statue en grès (vers 1850)
dim. H : 65, l: 48, p : 35 cm
loc. Cathédrale de Strasbourg (niche dans « pilier Knauth »)

bibl. DACHEUX, 1900, p. 132. BLUMSTEIN, 1921, p. 25. GASS, (1923 ?), p. 44, COUSQUER, 2020, p. 197-198.

161. CHRIST À LA COLONNE

Statue en plâtre (fig. 296-299)
insc. /
dim. H. 98 cm, l. 65 cm, e. 47 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 7629

commentaire. Les jambes avec toute la partie basse sont manquantes. Une copie en pierre a été commencée, visible sur une photographie ancienne (*Messbild*), avec les parties manquantes sur le plâtre.

bibl. Chroniques artistiques de Strasbourg, juillet 1873, COUSQUER, 2014, p. 181, COUSQUER, 2015, p. 36.

Statue en grès inachevée (fig. 300)
Non retrouvée

commentaire. Une copie en grès du *Christ à la colonne* a été commencée sans être achevée. Une photographie du *Messbild* (1897), nous montre cette statue ébauchée, stockée dans la tour sud de la cathédrale, parmi d'autres œuvres de Grass.

bibl. Chroniques artistiques de Strasbourg, juillet 1873, COUSQUER, 2014, p. 181, COUSQUER, 2015, p. 36.

162. CHRIST EN CROIX

Statuette, plâtre patiné sur croix en bois (fig. 301-302)
insc. /
dim. H. : 62, l. : 48, p. : 11 cm (H : 105, l : 63 avec la croix)
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 4532 et 7633

Desc. Ce très beau Christ en croix est sans doute une œuvre de Grass. Il n'est pas signé ni daté, mais le genre de l'artiste est reconnaissable.

163. ANGE
1837

Statue en grès (fig. 303-311)
insc. « P. GRASS 1837 »
dim.
loc. Cimetière de Wolxheim (tombe de l'artiste)

commentaire. Grass est l'auteur de ce bel ange en grès qu'il n'a pas achevé. Nous ne avons pas vraiment dans quel but il l'a réalisé, mais il a pris place sur la tombe de l'artiste où il figure encore aujourd'hui. **Cf. *supra*, p. ???**

bibl. CARRÉ DE MALBERG, 1926, p. 1045.

164. ANGE EN ADORATION
vers 1835

Bas-relief et grès sur un Monument funéraire (fig. 312-314)
insc. « À LA MÉMOIRE DES ÉPOUX LOUIS GRASS, MORT LE 4 OCTOBRE 1836 À L'AGE DE 72 ANS, ET DE CHRISTINE SCHOCH … »
loc. Cimetière de Wolxheim (tombe des parents de l'artiste)

commentaire. La seconde pierre tombale où l'artiste est intervenu, est celle de ses parents Louis et Catherine Grass. Pour leur tombe, il sculpte dans du grès un bel *Ange en Adoration,* en bas-relief*,* avec un air contemplatif, assis devant une urne.
Félix Carré de Malberg écrit également quelques lignes au sujet de cette œuvre alors inconnue du public : « Dans le petit cimetière de Wolxheim, presque adossé au mur de la chapelle où se célèbre le culte des morts, un monument en grès des Vosges rappelle la mémoire des parents de Philippe Grass, enlevés à quelques mois de distance, "n'ayant pu se survivre" dit l'inscription commémorative. Ce monument qui s'inspire manifestement du goût de l'époque est dû au ciseau du maître. Un ange assis sur le sol et les mains croisées sur sa jambe droite se présente de profil, dans une attitude méditative et mélancolique : à ses pieds une urne funéraire, ceinte d'une guirlande de feuillage, évoque les causes de sa méditation. La pose est d'une grâce charmante ; le visage dont on devine le regard élevé vers le ciel est d'une pureté exquise. Peut-être les gens du métier trouveraient à ce motif quelques défauts. Pour nous qui regardons avec des yeux moins exercés, nous ne pouvons nous empêcher d'admirer tout simplement la composition de cet sorte de bas-relief où l'inspiration et la piété le disputent à l'harmonie des lignes et à la délicatesse du dessin »[269].
L'inscription du monument funéraire est malheureusement effacée en partie à cause de l'érosion du grès qui se délite dans la partie basse.

bibl. CARRÉ DE MALBERG, 1926, p. 1045.

[269] CARRÉ DE MALBERG Félix, « Philippe Grass inconnu », *L'Alsace française*, Noël 1926, Strasbourg, p. 1045.

165. ANGE EN ADORATION
vers 1835

Bas-relief en plâtre (fig. 315)
insc. /
dim. H. 18 cm, l. 21 cm, e. 3 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg
Inv. n° /

commentaire. Ce joli petit bas-relief en plâtre est probablement une première esquisse pour le bas-relief de la tombe des parents du statuaire.

166. VIERGE DOULOUREUSE
1866

Statue en grès (fig. 316-318)
insc. « DON DE P. GRASS STAT[RE] 1866 ».
dim. H. 120 cm environ
loc. Chapelle Sainte-Armuth, Wolxheim

commentaire. Grass est l'auteur de cette très belle Vierge douloureuse qui a pris place dans une niche en ogive sur le fronton de la petite chapelle de Sainte-Armuth.

bibl. *Chroniques artistiques de Strasbourg*, juillet 1873, *Dossier de coupures de journaux sur Philippe Grass*, discours funèbre de Hugueny, 1876, FISCHBACH, 1876, p. 28, LAUGEL, 1906, p. 2, RIESLING, 1924, p. 726, CARRÉ DE MALBERG, 1926, p. 1044-1046, GILBERT, 1999/2000, p. 166.

167. « CHAPELLE DE PÉLERINAGE »

Bas-relief en plâtre (fig. 319)
insc. /
dim. H. 27 cm, l. 23 cm, e. 2 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° XXXII.32

commentaire. Œuvre déposée à l'Œuvre Notre-Dame en 1931 avant de rejoindre le Palais des Rohan. La scène représente un groupe de personnages (hommes, femmes et enfants) devant un Christ en croix, avec en arrière plan une chapelle entourée de deux arbres.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 101.

168. « JEUNE FILLE PRIANT »

Bas-relief en plâtre (320)
insc. /
dim. H. 47 cm, l. 30 cm, e. 3 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° 44.2008.0.133

commentaire. Une jeune fille est représentée les mains jointes en prière, avec son chapeau posé à ses pieds. Elle tourne son regard vers une niche qui renferme une Vierge à l'Enfant.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 102.

169. « GROUPE DE FEMMES AGENOUILLÉES »

Bas-relief en plâtre (fig. 515)
insc. /
dim. H. 24 cm, l. 48 cm, e. 4 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° XXXII.31

commentaire. La scène représente un groupe de femmes en prière.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 102.

170. DORMITION DE LA VIERGE

Bas-relief en plâtre (fig. 321)
insc. « copie par P. (G ?) »
dim. H. 26 cm, l. 39,5 cm, e. 4 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 44.2008.0.132.

desc. La scène représente la Dormition de la Vierge entourée des douze apôtres, du Christ qui tient l'âme de la Vierge et de Marie-Madeleine. Il s'agit d'une reproduction miniature du tympan de la *Dormition de la Vierge* du croisillon sud de la cathédrale.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 102, COUSQUER, 2014, p. 194, COUSQUER, 2015, p. 121-122.

171. GRASS DANS SON ATELIER 1850

Bas-relief en plâtre (fig. 5)
insc. « ATELIER DE P. GRASS à la cathédrale de Strasbourg », signé « P. GRASS 1850 ».
dim. H. 42 cm, l. 42 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° XXXII.21

commentaire. Ce bas-relief met en scène l'artiste dans son atelier avec toutes ses œuvres majeures déjà réalisées en 1850[270].

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 118, COUSQUER, 2014, p. 180-181, COUSQUER, 2015, p. 36.

[270] Une photographie de ce bas-relief est mise en ligne dans *Jacques DECASO Visual Archives*, School of Art & Art History, College of Liberal Arts & Sciences, The University of Lowa. URL : https://ovm.art.uiowa.edu/decaso/search?keywords=Kirstein

172. ICARE ESSAYANT SES AILES
1831, après 1870

Statue en bronze (fig. 7-10)
insc. Signée à l'avant de la base : « P. GRASS », et sur la gauche : Fdu par V° Thiebaut & Fils ».
dim. H. 221 cm, l. 115 cm, e. 90 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
inv. n° MBA 329

desc. Statue refaite après 1870, d'après son modèle réduit présenté pour la première fois au Salon de 1831.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, 1873, FISCHBACH, 1876, p. 11, 23, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 343, LAUGEL, 1906, p. 7, SITZMANN, 1909, p. 643, RIESLING, 1924, p. 263-265, HACKEDORN, 1926, p. 291, CARRÉ DE MALBERG, 1926, p. 1046, HEITZ, 1949, p. 100, SCHNEIDER, 1953, p. 201, A. BAUER & J. CARPENTIER, 1988, p. 119, FUCHS, 1981, p. 160, 171, GILBERT, 1999/2000, p. 26-27, COUSQUER, 2014, p. 180, COUSQUER, 2015, p. 36, 54, COUSQUER, 2016, p. 162, etc[271].

173. LE CENTAURE NESSUS
1833

Groupe en plâtre (fig. 31)
Détruit

commentaire. Après le succès de son *Icare essayant ses ailes*, Grass présente au Salon de 1833[272] *Le Centaure Nessus mourant,* dont nous n'avons plus aucune trace de l'œuvre originale. Nous pouvons toutefois nous représenter sa posture et sa silhouette grâce au bas-relief de l'atelier de l'artiste où il figure.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, 1873, FISCHBACH, 1876, p. 12, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 344, LAUGEL, 1906, p. 3, SITZMANN, 1909, p. 643, HACKEDORN, 1926, p. 291, HEITZ, 1949, p. 100, SCHNEIDER, 1953, p. 201, GILBERT, 1999/2000, p. 19, COUSQUER, 2014, p. 180, COUSQUER, 2015, p. 36, etc.

174. SUZANNE SURPRISE AU BAIN
1834

Statue en plâtre (fig. 32-34)
Non retrouvée

Statue en marbre de carrare
insc. « P. GRASS. PARIS. 1850 »
dim. H. 172, 5 cm
loc. New York, NY, US, site de vente aux enchères Invaluable, coll. part.
lot. 34

commentaire. Grass représente une « jolie »[273] *Suzanne surprise au bain* en plâtre, au Salon de 1834[274], qui lui vaut une médaille de 2nde classe[275]. Il présente à nouveau cette œuvre au Salon de 1850[276], mais taillée dans le marbre cette fois-ci.

Fischbach écrit que « la sculpture ne peut guère représenter que dans un groupe de figures en ronde-bosse, ou dans l'espace moins étroit d'un bas-relief, la scène de ce sujet tant de fois traité.

[271] Presque tous les auteurs qui parlent de Grass évoquent son Icare essayant ses ailes.

[272] *Dictionnaire général des artistes de l'École française.., op. cit.*, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, *Dictionnaire universel des contemporains.., op. cit.,*, 1865, p. 785, et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par LAMI Stanislas, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 91. Dans le dictionnaire de G. Vapereau, cette œuvre est désigné sous le nom du *Centaure Nessus léguant sa tunique à Déjanire*, cf. *Dictionnaire Universel des Contemporains.., op. cit.*, 1865, p. 785.

[273] Terme employé dans : *L'Art en Province, littérature, histoire, voyage, archéologie*, 12e volume – 6e livraison, nouvelle série, Moulins, 1851, p. 79.

[274] *Dictionnaire général des artistes de l'École française.., op. cit.*, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains.., op. cit.*, 1865, p. 785, et le *Journal des peintres et dessinateurs ou cours complet et gradué de dessin et de peinture ; par une société d'artistes*. 6e livraison. - 1er année. Paris, au bureau du journal, place Royale, n° 1, 1834, p. 44. La Suzanne au bain portait le n° 2073, *cf. Lettres sur le Salon de 1834,* par Hilaire L. SAZERAC, Poussielgue imprimeur, Paris, 1834, p. 380.

[275] *L'Artiste*, 1834, VII, p. 169. À ce Salon, l'orfèvre strasbourgeois J. F. Kistein, et son fils, statuaire et congénère de Grass, exposent également. Voir également *Lettres sur le Salon de 1834,* par Hilaire L. SAZERAC, Poussielgue imprimeur, Paris, 1834, p. 473.

[276] « Grass a exposé une jolie Suzanne au bain », *cf. L'Art en Province, littérature, histoire, voyage, archéologie*, 12e volume. - 6e livraison, nouvelle série, P.-A. Desrosiers imprimeur-éditeur, 1851, p. 79. James Pradier y présente du reste son *Atalante* en marbre, qui est fort remarquée, avec une *Médée* et un *Pandore* en bronze, cf. *ibid.*

Aussi la statue isolée de Suzanne, exécutée par Grass, n'apparaît-elle que comme une baigneuse timide et chaste, exprimant admirablement une crainte vague, tandis que le spectateur est obligé de se figurer les deux vieillards »[277].
Laugel écrit pour sa part que « si le succès peut paraître injustifié, même à certains bons esprits, c'est qu'ils oublient que, si le beau est absolu, son expression se modifie. Peut-on conclure de ce qu'une œuvre d'art ne nous plaise pas aujourd'hui, qu'elle ne soit pas belle ? L'histoire de l'art nous dit assez combien il convient que nous nous méfions de notre propre jugement, puisque bien des vandalismes ont été commis dans le but de remplacer une beauté ancienne, qui avait cessé de plaire, par une beauté à la mode. »[278]
Cette statue semble avoir disparu chez un antiquaire en 1924[279]. Sur ce sujet, Riesling écrit : le sort de cette *Suzanne* fait peu d'honneur à notre culte pour les Alsaciens qui ont illustré leur petite patrie. Ce beau marbre coule une lamentable existence dans le magasin d'un marchand d'antiquités de Strasbourg. En admettant même que la modification de notre goût artistique soit justifié, il est triste, pour ne pas dire honteux, que la direction de notre musée, ou les Amis du Musée, ne trouvent pas quelques milliers de francs pour donner à une œuvre de Grass la place qu'elle mérite au Palais des Rohan »[280].
Actuellement, elle était visible sur un site de vente aux enchères russe, et à présent nous pouvons encore voir trois photographies de cette statue en marbre sur un site de vente aux enchères anglais, où elle a été vendue en 2009[281].

bibl. *L'Artiste,* 1834, VII, p. 149, SAZERAC, *Lettres sur le Salon de 1834*, 1834, p. 379-381, 473, *Journal des Peintres et des Dessinateurs*, 1834, p. 44. *Annuaire des Artistes*, 1834, p. 130, FILLIOUX « Des Beaux-Arts en France et du prochain Salon », *Revue Critique*, 1834, p. 9-10, *L'Art en Province, littérature, histoire, voyage, archéologie*, 1851, p. 79, *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1876, FISCHBACH, 1876, p. 13, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 344, LAUGEL, 1906, p. 3-4, RIESLING, 1926, p. 259, HACKEDORN, 1926, p. 291, HEITZ, 1949, p. 100, SCHNEIDER, 1953, p. 201, A. BAUER & J. CARPENTIER, p. 119, FUCHS, 1981, p. 161, WEILER, 1994, p. 383, GILBERT, 1999/2000, p. 20, COUSQUER, 2014, p. 180, COUSQUER, 2015, p. 36.

175. LE PRISONNIER DE CHILLON
1834

Statue en plâtre
Non retrouvée

Statue en marbre de carrare (fig. 19-28)
insc. Sur une plaque en marbre incrustée dans le socle de la statue il est écrit :
« CE MARBRE
ŒUVRE DU SCULPTEUR ALSACIEN
PHILIPPE GRASS (1801-1876)
À ÉTÉ OFFERT À LA
CONFÉDÉRATION HELVÉTIQUE
PAR LE
COMITÉ ALSACIEN D'ÉTUDES
ET D'INFORMATIONS
1925 ».
De l'autre côté du socle une plaque en marbre blanc est posée, sur laquelle il est écrit :
« À LA SUISSE
NATION GÉNÉREUSE
QUI ACCUEILLIT ET RÉCONFORTAT
LES ALSACIENS RÉFUGIÉS
ET
LES ÉVACUÉS ET BLESSES FRANÇAIS
DE LA GRANDE GUERRE
L'ALSACE RECONNAISSANTE
1914-1918 »

loc. Villeneuve en Suisse (Vaud)

commentaire. Notre artiste réalise d'abord cette statue en plâtre qui est refusée au Salon de 1835[282]. Selon le journal l'*Artiste* de 1835, elle est refusée car Grass vient de remporter le concours de la statue de *Kléber*, face à un académicien, ce que lui fait payer le jury du Salon[283].

[277] FISCHBACH Gustave, *op. cit.,* p. 13.
[278] LAUGEL Anselme, *op. cit.,* p. 3-4.
[279] RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 259, et FUCHS Monique, *op. cit.,* p. 161.
[280] RIESLING Charles, *op. cit.*, p. 259,
[281] *Cf.* « Lot 34 : PHILIPPE GRASS », octobre 22, 2009, New York, NY, US, site de vente aux enchères Invaluable, URL : https://www.invaluable.com/auction-lot/philippe-grass-34-c-93bee668d1

[282] Son refus au Salon de 1835 est également évoqué dans *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92, etc.
[283] cf. *L'Artiste,* 1835, p. 171. Egalement cité dans GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 21.

Elle n'est finalement présentée qu'au Salon de 1839[284], (n° 2217)[285]. L'année suivante, elle est également exposée avec d'autres œuvres de Grass, au Château-Royal, par la Société des Amis des Arts de Strasbourg[286], alors qu'il ne présente rien au Salon.
Il semble que Grass ait projeté d'exposer la statue en marbre du *Prisonnier de Chillon* à nouveau au Salon, après 1865. Sur ce sujet, Charles Riesling nous rapporte une lettre que le Dr Hergott a écrite à Grass, suite à l'appréciation de ce dernier sur le Salon[287].

bibl. FISCHBACH, 1876, p. 12, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 344, 346, RIESLING, 1924, p. 732, *L'Alsace Française*, 9 mai 1925, p. 454, HACKEDORN, 1926, p. 291, *Comité Alsacien d'Études et d'Informations*, *1930-1939*, p. 127, HEITZ, 1949, p. 100, E. BENEZIT, 1976, p. 171, A. BAUER & J. CARPENTIER, p. 119, GILBERT, 1999/2000, p. 32, COUSQUER, 2014, p. 181, COUSQUER, 2015, p. 36.

176. LA JEUNE BRETONNE
1839

Statue en marbre (fig. 40-44)
insc. /
dim. H. 155 cm, l. 64 cm, e. 51 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MBA 301

commentaire. Cette sculpture est présentée une première fois au Salon de 1839[288], et une seconde fois au Salon de 1844[289], ce qui témoigne de son succès évident en marquant sa réputation dans les hauts lieux[290]. Elle est également présentée à l'Exposition Universelle du 1er mai 1855[291].
Le thème est tiré d'un texte de son ami Émile Souvestre, auquel il portait de l'admiration[292], dans *Les Derniers Bretons,* publié pour la première fois en 1836 : « […] j'aperçus une petite paysanne qui nous regardait, assise sur un mur en ruine. Ses cheveux noirs s'échappaient d'une coiffe de toile rousse, et retombaient par mèches onduleuses jusque sur son cou ; une simple jupe serrait sa taille frêle, et sa courte jupe, que le temps avait frangée par le bas, laissait voir sa jambe brune que terminaient deux petits pieds lutins et gracieux... Elle nous regardait, la tête élégamment penchée, comme un oiseau qui écoute, et ses deux petites mains posées sur une baguette blanche...
« Reportant mes regards autour de moi, j'aperçus la jeune paysanne, qui avait changé de place, et qui, accroupie sur un tertre qu'ombrageait une touffe de genêts, s'amusait à battre les fleurs de l'arbuste avec quelque chose que je ne pus reconnaître au premier moment. Je m'approchai de plus près... c'était un ossement humain!
« - Est-ce qu'il y a des morts ici ? Demandai-je avec étonnement.
« Sans rien répondre, l'enfant frappa du talon la petite butte qui se trouvait à ses pieds, et des os blanchis s'éparpillèrent sur le gazon [...] La joyeuse insouciance de cette enfant pleine de sève et de vie jouant avec la mort, me frappa : il y avait là un contraste à la manière de Shakespeare »[293].

[284] *Dictionnaire général des artistes de l'École française.., op. cit.*, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains.., op. cit.*, 1865, p. 785 et *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par LAMI Stanislas, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 92. Voir également GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 32.
[285] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par LAMI Stanislas, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 92.
[286] Association rhénane, Société des amis des arts de Strasbourg, *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Château-Royal durant le moi de mai 1840*, imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg, 1840, p. 7, 11. Il y expose exactement : *Le prisonnier de Chillon brisant ses chaînes (n° 37), La Jeune fille bretonne (n° 38), E. Souvestre (n° 39), Un cheval (n° 40), Un fauconnier (n° 41). F. Kirstein y expose son Buste de Kirstein père (n° 42).*
[287] RIESLING Charles, « Philippe Grass une gloire alsacienne », *op. cit*., p. 731.
[288] *L'Artiste*, 1839, II, p. 307.
[289] Exposée sous le n° 2233 – « Petite paysanne bretonne ; statue en marbre. ». l'atelier de Grass est désigné au 16 rue de Bussy, cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royale le 15 mars 1844*, Vinchon fils et successeur de Mme Ve Ballard, imprimeur des musées royaux, rue J.-J. Rousseaux, n°8, Paris, 1844, p. 273.
[290] *Émile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, actes du colloque de Morlaix, 3-4 février 2006, sous la direction de Bärbel Plötner-Le Lay et Nelly Blanchard, CRBR, 2007, p. 250.
[291] *Cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. ??
[292] *Émile Souvestre (1806-1854), écrivain breton .., op. cit.*, p. 250.
[293] *Ibid.*, p. 152. ???

bibl. *L'Artiste*, 1839, II, p. 307, *Le Magasin Pittoresque*, 1839, p. 121, *Société des Amis des Arts de Strasbourg*, 1870, p. 9, FISCHBACH, 1876, p. 16, MÉNARD, 1876, p. 225, GARAND, 18**???**, p. 12, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 346, SCHNEIDER, 1953, p. 201, E. BENEZIT, 1976, p. 171, A. BAUER & J. CARPENTIER, 1988, p. 119. FUCHS, 1981, p. 162, GILBERT, 1999/2000, p. 105, *Émile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, 2007, p. 250, COUSQUER, 2014, p. 181, COUSQUER, 2015, p. 36.

177. LE GÉNÉRAL JEAN-BAPTISTE KLÉBER
1838

Statue en bronze (fig. 50-54)
insc. Sur la bas de la statue : « P. GRAƧƧ 1838 ».
dim. H. 260 cm (sans le piédestal)
loc. Place Kléber à Strasbourg (ancienne place d'Armes)

commentaire. Cette statue est probablement l'œuvre la plus connue de l'artiste, et par conséquent celle qui est le plus souvent présentée dans la littérature. Pour cette raison notre bibliographie n'est bien évidemment pas complète. Elle est fondue en bronze en 1838, mais inaugurée qu'en 1840. Elle est posée sur un socle en granit monumental.

bibl. REINER, 1834-1835, p. 259-265, FISCHBACH, 1876, p. 15-16, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 345, LAUGEL, 1906, p. 2, SITZMANN, 1909, p. 643, *Revue des deux mondes*, 1er janvier 1914, p. 80, HACKEDORN, 1926, p. 291, CARRÉ DE MALBERG, 1926, p. 1042-1044, HEITZ, 1949, p. 100, SCHNEIDER, 1953, p. 201, HAUG, 1953, p. 413, 415, HAUG, 1962, p. 184, E. BENEZIT, 1976, p. 171, FUCHS, 1981, p. 163-164, A. BAUER & J. CARPENTIER, 1988, p. 119, LUDES et BAILLARD , 1995, 51, BAILLARD, 1999, p. 68, GILBERT, 1999/2000, p. 45-62, ARBOGAST et HAMM, 2013, p. 111, etc[294].

178. LA BATAILLE D'HÉLIOPOLIS
1834-1840

Bas-reliefs en bronze (fig. 55)
insc. « HÉLIOPOLIS. 20 MARS 1800. SOLDATS ! ON NE RÉPOND À UNE TELLE INSOLENCE QUE PAR DES VICTOIRES ; PRÉPAREZ VOUS À COMBATTRE »
loc. Place Kléber à Strasbourg (ancienne place d'Armes), sur le socle en granite de la statue de Kléber.

179. LA BATAILLE D'ALTENKIRCHEN
1834-1840

Bas-reliefs en bronze (fig. 56)
insc. « ALTENKIRCHEN 19 JUIN 1796 »
loc. Place Kléber à Strasbourg (ancienne place d'Armes), sur le socle en granite de la statue de Kléber.

180. MONUMENT POUR LE RETOUR DES CENDRES DE NAPOLÉON Ier
1840

Statue de *Victoires* en plâtre
Non retrouvée

commentaire. Les différents succès de Grass, et sa notoriété grandissante, grâce aux œuvres exposées aux Salons, à sa statue de *Kléber*, et peut-être également à son insistance et au soutien du maire de Strasbourg, Frédéric de Turckheim, lui valent une commande importante, en 1840, émanant du bureau du directeur des Beaux-arts, Edmond Cavé. Il s'agit d'une statue représentant les *Victoires*, pour la cérémonie des funérailles de Napoléon Ier, à Paris. Voilà comment cela est relaté dans la *Revue Catholique d'Alsace* : « Le succès de son "Kléber" le rappela à l'attention de la Direction des Beaux-Arts, à l'occasion de la translation des cendres de Napoléon Ier. Le 11 novembre, le directeur lui écrivit : "Monsieur, j'ai l'honneur de vous annoncer que le Ministre vous a désigné pour exécuter une des statues de *Victoires* nécessaires pour la décoration de la grande avenue des Champs-Élysées pendant la cérémonie des funérailles de l'Empereur. Une somme de 1.200 fr. est allouée pour le prix de cette figure qui aura 3 m. 50 de proportion, plinthe comprise, et dont il sera tiré quatre épreuves... L'exécution devra être

[294] À l'instar de la statue d'*Icare*, celle de *Kléber* est cité presque systématiquement. Elle est également évoquée dans de nombreuses notices publiées du vivant de Grass.

terminée le 30 novembre." »[295].

Un programme de sculpture avait été imaginé pour décorer l'itinéraire emprunté par le cortège, de Neuilly aux Invalides, du retour de Sainte-Hélène des cendres de Napoléon, le 15 décembre 1840. Ce programme comprenait notamment une statue triomphale de Napoléon au sommet de l'Arc de Triomphe, des figures de *Victoires* le long des Champs-Élysées et des allégories sur le pont de la Concorde. À cela s'ajoutait des statues colossales des héros français sur l'esplanade des Invalides et la *France* de Cortot devant la Chambre des Députés.

Les commandes sont acceptées peu de temps avant la cérémonie, et comme l'écrit Gabriel Laviron, dans l'*Artiste*, « plus de quarante artistes ont été mis à l'œuvre et en quelques semaines toute la décoration a été achevée d'une façon très passable au moins, si elle n'est pas complètement irréprochable[296] ». Il semblerait, en outre, selon Laviron, que le décor des Champs-Élysées ne devait pas comporter de statues au départ, seulement des « trophées d'armes », des drapeaux et des candélabres. Cependant, l'*Artiste* relate finalement que « huit autres statues colossales… s'élèveront entre les trophées d'armes et de drapeaux, le long des Champs-Élysées; elles seront dues à MM. Lescorné, Grass, Chenillon, Franzoni, Grevenich, Fessard, Venot et Guersant ». Une neuvième est également commandée à Michel-Pascal. Tous les artistes reçoivent 1 200 francs pour prix de leur *Victoire*[297]. Cependant, l'on souhaita ajouter encore des *Victoires* par la suite, et douze nouvelles sont commandées à Préault, Etex, Levêque, Jouffroy, De Bay, Husson, Klagmann, Feuchère, Molknecht, Dantan aîné et Préault. Etex et De Bay ont reçu chacun la commande de deux figures, ce qui fait un total de 21 *Victoires*. D'autres sources estiment qu'il y avait 36 Victoires placées de part et d'autres le long des Champs-Élysées. Quoi qu'il en soit, Grass à reçu la commande d'une *Victoire* pour cet évènement, parmi beaucoup d'autres statuaires installés à Paris, qu'il a évidemment réalisée dans son atelier de la rue de Vaugirard en très grande vitesse.

Chacune des *Victoires* « tenait à son bras ou s'appuyait sur un bouclier, et élevait des couronnes d'immortelles ou des palmes de la gloire vers le cortège. Sur le bouclier était inscrit un nom et une date[298] ». Dans l'*Artiste*, Laviron nous présente l'état final : « Nous voici dans l'avenue des Champs-Élysées, voici les 36 figures des Victoires que les architectes de la fête ont désespéré un instant voir terminées : et si vous saviez encore à quels expédients il a fallu avoir recours pour les mener à fin ! On est allé chercher des modeleurs ornemanistes, et on leur a commandé pour les sculpteurs qui n'auraient pas le temps d'en faire à leur statue, des ailes, des palmes, des couronnes : quinze pairs d'ailes, comme on commande vingt paires de bottes pour une escouade de cavalerie ; et les statues faites, ou à peu près, on les a montées à la hâte, donna à celle-ci la tête de celle-là, à cette autre, les bras de sa voisine, ajustant les ailes tant bien que mal aux unes et aux autres, en raccordant le tout au hasard ; car il fallait avoir fini pour le jour fixé, bien que beaucoup de gens fussent en retard, et que parfois la gelée jetât à terre en une seule nuit ce qui avait été l'ouvrage de plusieurs jours. Enfin, tant bien que mal on est arrivé… En somme, l'ensemble de cette décoration est d'un bel effet, et l'on doit savoir gré aux architectes chargés de la décoration de cette fête, du résultat auquel ils sont arrivés dans un temps si court, et au milieu de difficultés et d'obstacles dont il n'est pas possible de se faire une idée quand on ne les a pas vu surgir à chaque instant du côté où on les attendait le moins[299] ».

D'autres sculpteurs participent à cet évènement, comme Bosio qui se charge de la statue de Napoléon, et Auvray de la statue d'Henri IV sur l'esplanade des Invalides. On trouve également les noms de Cortot Guillot et Simart qui participent à cette glorification de Napoléon[300].

Le tombeau est subséquemment réalisé à la suite d'un concours lancé en 1841, par Pradier, Duret et Triqueti. Finalement Pradier est écarté du projet, car il a déjà réalisé 12 *Victoires*. Triqueti fait un Christ en marbre pour le maitre-autel de l'église des Invalides, commandé en 1846. Simart, avec l'aide de cinq jeunes prix de Rome, se charge des bas-reliefs[301].

---

[295] RIESLING Charles, « Philippe Grass. Une gloire alsacienne », *op. cit.,* p. 481.

[296] Cité dans *Auguste Préault. Sculpteur romantique (1809-1879), op. cit.,* p. 150.

[297] *Ibid.,* p. 150, note 3.

[298] *Ibid..,* p. 150,

[299] *Ibid*.

[300] *Cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 70.

[301] *Ibid*.

C'est étonnamment la seule mention que nous avons trouvé de cette statue, qui devait pourtant être importante pour l'artiste. Dans son Mémoire de Master, Laurent Gilbert l'évoque également, grâce à la notice de Riesling, sans toutefois trouver davantage d'informations. Il est, de plus, surprenant de ne pas en avoir conservé de traces, sachant que la statue aurait été tirée en quatre exemplaires. Ont-elles été détruites après la cérémonie ?

bibl. RIESLING, 1924, p. 481, GILBERT, 1999/2000, p. 70.

181. VIERGE IMMACULÉE
1841

Statue en marbre (fig. 322-323)
loc. Église Saint-Séverin à Paris
Non retrouvée

commentaire. Grass réalise cette *Vierge Immaculée* en marbre pour l'église Saint-Séverin[302], dans le quartier latin, sous l'autorité de Jean-Baptiste Lassus. Il n'est cependant pas possible de s'en faire une idée précise et encore moins d'en faire une appréciation esthétique, car la statue a disparu[303]. Il est toutefois possible que notre statuaire ait travaillé d'après des croquis de Lassus, car ce dernier avait pour habitude de procéder de la sorte, ce que témoignent les travaux de sculptures qu'il a fait réaliser pour Notre-Dame de Paris[304].
Selon Fischbach, elle a été placée sur l'église en 1841[305]. Elle y est restée plusieurs décennies, puisqu'elle y figurait encore en 1900.
« ...fidélité au culte de Marie Immaculée, le 22 août de l'année suivante (1843) Mgr de Forbin-Janson, évêque de Nancy, bénit en grande pompe la statue de la Vierge qui occupa pendant quelques décennies le point culminant du pignon de la façade (sculpteur Philippe Grassi [sic]) »[306].
Il s'agit, en plus du *buste de Souvestre* au cimetière du Père Lachaise et une des *Victoires* en plâtre pour le retour des cendres de Napoléon, de la seule statue marbre que Grass a réalisée pour la Ville de Paris, où il a passé pourtant une grande part de sa vie artistique.
Nous pouvons, par ailleurs, apercevoir la silhouette de cette *Vierge immaculée* de Grass, située sur le pignon de l'église Saint-Séverin, sur des photographies en carte postale de l'église, prises à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. La statue, suite à sa dépose pour une raison que nous ignorons, a été remplacée par un simple fleuron qui est actuellement encore en place.

bibl. FISCHBACH, 1876, p. 16, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 346, RIESLING, 1824, p. 482, HACKEDORN, 1926, p. 291, SCHNEIDER, 1953, p. 201, E. BENEZIT, 1976, p. 171, A. BAUER & J. CARPENTIER, 1988, p. 119, GILBERT, 1999/2000, p. 104, COUSQUER, 2015, p. 43-44.

182. LES FILS DE NIOBÉ PERCÉS D'UN SEUL TRAIT
1846

Groupe en plâtre (fig. 45)

[302] Cette *Vierge Immaculée* a été enlevée de l'église Saint-Séverin, et nous n'en avons plus aucune trace à ce jour. Laurent Gilbert a cru l'identifier dans un tympan de l'église Saint-Séverin, représentant une Vierge à l'Enfant assise sur son trône, mais il s'agit d'une erreur, *cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 104. En réalité, ce tympan a été sculpté par Marius Ramus (1805-1888) en 1839. *Cf*. *Paris dans sa splendeur, monuments, vues, scènes historiques, descriptions et histoire*, premier volume, publié par Henri Charpentier, imprimeur-éditeur, Paris, 1861, p. 56, et LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus.., op. cit.*, p. 195.

[303] Il semble cependant que la statue y était encore en 1900, cf. GONDRÉ A., *Notice historique et descriptive sur l'église Saint-Séverin à Paris*, ouvrage orné de 22 photogravures et d'un plan, P. Chéronnet, Paris, 1900, p. 60 : « *...bénie par Mgr Forbin-Janson avec le concours de la musique du 40ème de ligne, et en présence du préfet, du maire, du conseiller municipal du quartier et de M. Martin du Nord, garde des Sceaux ».*

[304] ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Notre-Dame de Paris*, *op, cit.,* p. 230. Lassus s'oppose d'ailleurs au rationalisme de Viollet-le-Duc, en s'efforçant de bâtir des édifices de culte « où l'art célébrera à jamais la gloire de Dieu auquel il est consacré », en insistant sur la signification de l'église qui est une « pure création de la pensée », cf. ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *La cathédrale*, *op. cit.,* p. 25-26.

[305] *Cf*. FISCHBACH Gustave, *op. cit.*, p. 16.

[306] BEAUMONT-MAILLET Laure, « Une église, une paroisse », in *Saint-Séverin*, éd. Lacurne, 2010, p. 299. Ces renseignements nous ont été apportés par le concours de Mme Colette Marsan, paroissienne responsable des visites.

Détruit

commentaire. Grass présente cette œuvre au Salon de 1846[307]. Il s'agit d'un groupe sculpté qui représente la mort des fils de Niobé, percés d'un seul trait, comme l'indique le titre, d'après un thème puisé dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Notons, à titre indicatif, que c'est dans sa critique du Salon de 1846, que Baudelaire qualifie la sculpture d'ennuyeuse[308]. Cette année-là, justement, Grass expose quatre œuvres différentes[309].

bibl. *Journal des Artistes, et bulletin de l'ami des arts*, 1846, p. 166, PLANCHE, 1855, p. 227-228, FISCHBACH, 1876, p. 17-18, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 346, LAUGEL, 1906, p. 6, HACKEDORN, 1926, p. 290, 292, HEITZ, 1949, p. 100, SCHNEIDER, 1953, p. 201, FUCHS, 1981, p. 161-162, A. BAUER & J. CARPENTIER, p. 119, GILBERT, 1999/2000, p. 21, COUSQUER, 2014, p. 181, COUSQUER, 2015, p. 36.

183. MONUMENT COMMÉMORATIF DE LA RÉUNION DE L'ALSACE À LA FRANCE
1848

Groupe en plâtre (fig. 64-69)
loc. Orangerie et place Broglie, à Strasbourg
Détruit en 1870

commentaire. Grass réalise en grande pompe un monument qui symbolise l'Union de la France à l'Alsace. Pour marquer l'évènement un défilé a lieu au Parc de l'Orangerie où le groupe en plâtre, qui devait être coulé en bronze, est installé. Cette œuvre reste quelque temps en place avant d'être reléguée dans un entrepôt de la Ville. Elle est ressortie à la fin de 1870 et prend place sur la place Broglie, où elle est détruite par les allemands qui viennent de prendre Strasbourg.

bibl. PITON, 1855, T. II, p. 7, SPACH, *Revue d'Alsace*, 1860, p. 241, FISCHBACH, 1876, p. 18, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours..,* 1882-1885, p. 720, STOEHLING, 1884, p. 338, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 347, SCHWAB, 1924, p. 139-143, SCHICKELÉ, *Revue Catholique d'Alsace*, 1924, p. 612, RIESLING, 1924, p. 481-484, HACKEDORN, 1926, p. 291, REUSS, 1934, p. 330, SCHNEIDER, 1953, p. 201, SEYBOTH, T. I., 1894, p. 86-87, FUCHS, 1981, p. 164, GILBERT, 1999/2000, p. 73-75.

184. NAPOLÉON BONAPART (Colonne Vendôme)
1832

Statuette en plâtre
Non retrouvée

commentaire. À Paris, Sous la Monarchie de juillet, « un concours est ouvert au mois de mai et de juin 1831, pour l'exécution d'une statue de Napoléon destinée à figurer au sommet de la colonne de place Vendôme »[310], Grass participe à ce concours, pour laquelle son ancien maître, Bosio, avait réalisé des bas-reliefs, vers 1810. Finalement le concours, auquel prirent part de nombreux sculpteurs[311], pas moins de trente-six concurrents[312], semble

[307] Sous le n° 2182 – « Les fils de Niobé, groupe en plâtre. ». L'atelier de Grass est désigné rue Bussy, *cf. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royal le 16 mars 1846*, Vinchon fils et successeur de Mme Ve Ballard, imprimeur des musées royaux, rue J.-J. Rousseaux, n°8, Paris, 1846, p. 251, et *Journal des Artistes et Bulletin de l'Ami de l'Art*, nouvelle collection, (dir. M. A. H. DELAUNAY), t. 3e – 26e livraison, Paris, 1846, p. 166.

[308] BEAUDELAIRE Charles, Écrits *sur l'art*, *op. cit*., p. 228-232.

[309] En plus des *Fils de Niobé*, il présente les bustes de MM. *Humann*, *Schützenberger* maire et *Lassus, cf. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royal le 16 mars 1846*, *op. cit*., p. 252.

[310] *Le Voleur*, Paris, 6 mai 1833, p. 490.

[311] DAYOT Armand, *Napoléon raconté par l'image, d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, éd. Hachette, Paris, 1895, p. 155. Nous savons notamment que Duseigneur présenta une « esquisse pour le concours de la statue de Napoléon Ier destinée à la colonne Vendôme », cf. *Dictionnaire de l'école française des sculpteurs au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 272.

[312] « Trente-six concurrents envoyèrent leurs esquisses à la Commission, qui se prononça le 13 juin 1831 en accordant le prix à la composition à Seurre jeune. Ce dont on a perdu le souvenir, et ce que nous tenons à consigner […] c'est que l'esquisse faite en commun par Duret et M. Augustin Dumont, tous deux à peine revenus de Rome, faillit l'emporter sur l'œuvre de Seurre », cf.

être remporté de peu, face à Grass[313], par Charles-Émile Seurre[314] qui fait pour l'occasion un *Napoléon Ier en petit caporal,* mesurant 3, 50 m de haut, coulé dans le bronze par Grozatier, avec la fonte des canons pris à l'ennemi sous l'Empire[315]. La statue de Seurre est posée au sommet de la colonne, le 28 juillet 1833, afin de remplacer une ancienne représentation de Napoléon en *Caesar imperator*, par Antoine-Denis Chaudet (1763-1810), posée au sommet de la colonne le 5 août 1810. Le Napoléon de Seurre est déposé à son tour, en 1863, par Napoléon III, qui estime que cette précieuse statue est en péril au sommet de la colonne. Il la fait remplacer par une copie de la première statue de Chaudet, par le sculpteur Auguste Dumont (1801-1884), qui avait déjà fait le *Génie de la Liberté* surmontant la Colonne de Juillet de la place de la Bastille, en 1835. La statue de Seurre est alors posée sur un piédestal de Duban[316] au rond-point de Courbevoie, où elle reste jusqu'au siège de 1870. À cette date, elle est déboulonnée pour être mise en sécurité, et figure aujourd'hui aux Invalides.
Charles Riesling se demande si les concurrents de Grass ont été supérieurs à lui, ou s'il n'avait pas suffisamment de protecteurs dans les hauts lieux. Il précise cependant qu'un protecteur de Grass, Théodore Gréterin (1794-1861), Directeur général des Douanes, a écrit à Adolphe Thiers, alors ministre de l'intérieur, pour soutenir Grass. Thiers lui répond : « Monsieur, vous avez renouvelé la recommandation que vous aviez adressée en faveur de M. Grass, sculpteur. L'intérêt particulier que vous portez à cet artiste sera à mes yeux un des meilleurs titres ; lorsqu'il me sera possible d'employer le talent des sculpteurs qui sollicitent des travaux du gouvernement, soyez assuré que son nom ne sera pas oublié et que je serai charmé de pouvoir répondre à votre désir et aux espérances de M. Grass.
A. Thiers. [317]»

bibl. FICHBACH, 1876, p. 12, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 344, RIESLING, 1824, p. 358, HAUG, *Saisons d'Alsace, pour le deuxième centenaire de la naissance de Kléber,* n°20 – 1953, p. 413, GILBERT, 1999/2000, p. 72-73.

185. ALLÉGORIE DE STRASBOURG
1852

Statue en plâtre (fig. 69)
insc. « P. GRASS. »
Non conservée

commentaire. Grass réalise cette statue monumentale pour l'inauguration du chemin de fer qui relie Strasbourg-Paris.

bibl. RIESLING, 1924, p. 484-485.

186. LE PENSEUR
1848

Statue en plâtre (fig. 46)
Détruite

commentaire. Cette statue que Grass a détruite en 1873, en quittant son atelier rue de Vaugirard à Paris, selon Laugel. Grâce à une reproduction photographique reproduite dans l'article de Laugel et dans celui de Hackedorn, nous pouvons toutefois nous en faire une idée assez précise de ce « *Penseur*, conçu et rendu avec élévation[318] ».
Cette œuvre est par ailleurs plutôt importante dans la carrière de Grass, sachant notamment qu'il la présente en plâtre au Salon de 1848[319].

... dans *Inventaire général des richesses d'art de la France, Paris, Monuments civils*, t. I, Paris, p. 364. On apprend également que firent notamment partis de la Commission les sculpteurs suivants : Cortot, David d'Angers, Pradier, Ramus père et Nanteuil.

[313] Après avoir été repéré au Salon de 1831, avec son *Icare essayant ses ailes*, « Grass concourut […] pour la statue de Napoléon qui devait être placée sur la colonne Vendôme ; quoique ce projet eut obtenu les éloges des artistes et de la presse, il ne fut pas accepté, son auteur n'ayant point de protecteur et ayant dédaigné de se livrer à des sollicitations. », cf. *Revue d'Alsace*, 1884, p. 344.

[314] « Le modèle qui obtint la préférence fut celui de M. Seurre ; cet artiste s'était attaché à reproduire textuellement le Napoléon populaire, tel qu'il est universellement connu, avec la forme et la pose de son chapeau, sa petite capote grise et son geste habituel ; en un mot, son but, et il l'a complètement atteint, a été de faire dire au peuple : c'est bien lui ! *cf. Le Voleur*, Paris, 6 mai 1833, p. 490.

[315] NORMAND Alfred et NORMAND Charles, « La colonne Vendôme », *Bulletin de la Société des Amis des Monuments Parisiens*, vol. 11, n° 37, Paris, 1897, p. 146.

[316] *Ibid*.

[317] RIESLING Charles, *op. cit.,* p. 358.

[318] FISCHBACH, *op. cit*., p. 18.

[319] Exposé sous le n° 4778 – « Le Penseur ; statue

Nous pensons également qu'il s'en est inspiré pour réaliser plus tard sa statue d'Erwin pour la cathédrale de Strasbourg.

Bibl. FISCHBACH, 1876, p. 18, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 346, LAUGEL, 1906, p. 5, 10, HACKEDORN, 1926, p. 291, HEITZ, 1949, p. 100, SCHNEIDER, 1953, p. 201, GILBERT, 1999/2000, p. COUSQUER, 2014, p. 192, 195, COUSQUER, 2015, p. 126-128.

187. ROSE DES ALPES
1855

Statue en marbre (fig. 324)
Non retrouvée

Statue en plâtre
Non retrouvé

commentaire. Nous n'avons malheureusement plus aucune trace de cette sculpture, dont G. Fischbach écrit qu'il s'agit d'un « *charmant et frais souvenir d'un voyage en Suisse* »[320].
Nous savons toutefois que cette œuvre est présentée à l'Exposition Universelle de 1855[321], sculptée dans le marbre[322], puis à nouveau l'Exposition de tableaux à Strasbourg, en 1859[323]. La critique littéraire du journal de l'*Illustration de Bade* écrit, suite à cette exposition, que : « *La Rose des Alpes* est une composition maigre et faible dans les draperies »[324]. Il nous semble pouvoir identifier cette figure sur le bas-relief représentant l'atelier du statuaire. On y perçoit, en effet, une femme assise, qui incline la tête vers son épaule droite, enveloppée dans des draperies, peut-être afin de se réchauffer.
Après le décès de Grass, lors de la vente aux enchères de ses œuvres présentes dans son atelier, « la jolie statue en plâtre : "jeune fille assise" (la *Rose des Alpes*) est échue à M. Oesinger, au prix modique de 100 marcs. »[325]. Il s'agit cependant d'un modèle en plâtre, sans doute conservé par Grass.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg,* juillet 1876, FICHBACH, 1876, p. 18, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 347, SITZMZNN, 1909, p. 643, RIESLING, 1924, p. 485, HACKEDORN, 1926, p. 291

188. MONUMENT ABATUCCI
1856

Bas-reliefs en bronze (fig. 325-326)
loc. Huningue, Haut-Rhin

commentaire. Une quinzaine d'années après avoir remporté le concours et répondu brillamment à la commande de la statue en bronze à l'effigie du général Kléber, Grass répond à celle pour le *Monument d'Abatucci*.
Cette fois-ci, ce n'est plus une statue qu'il doit sculpter, mais deux bas-reliefs, illustrant des faits militaires du général, originaire de Corse. Il s'agit alors de la deuxième grande commande alsacienne pour notre statuaire.
Ces deux bas-reliefs fondus dans le bronze sont de belles réalisations, avec une composition bien dynamique, pour lesquelles le statuaire a fait preuve de réalisme en s'éloignant quelque peu de ses principes académiques, ainsi que le fait remarquer L. Gilbert[326]. La composition de ce monument commémoratif est due à Reiner, architecte départemental et professeur de mathématiques et de dessin à l'école d'artillerie[327]. Les bas-reliefs sont apposés à un obélisque en grès, situé sur la place Abatucci à Huningue. L'un d'eux illustre *Le Passage de Lech*, lors de la campagne d'Allemagne, en Bavière le 27 juin 1796. Le général y est représenté s'élançant au combat (fig. 326). Le second illustre, pour sa part, *La Défense* de la tête de pont d'Huningue,

en plâtre. ». cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royale le 15 mars 1848*, *op. cit*., 1848, p. 355. La même année, il présente avec son *Penseur* le « Buste du docteur B... ; en marbre », et le buste de « M. H..., plâtre », cf. *ibid.*
[320] FISCHBACH Gustave, *op. cit.*, p. 18.
[321] VAPEREAU G., *Dictionnaire Universel des Contemporains.., op. cit.*, p. 785.
[322] *Ibid.*
[323] *L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique de la Forêt Noire et de la vallée du Rhin,* deuxième année, n° 3, 7 juin 1859, p. 22.
[324] *Ibid.*

[325] B.N.U.S, « - Vente Grass. - », dans *Recueil de pièces sur Philippe Grass*. Il y est également préciser que Grass aurait fait une autre œuvre, *Femme fuyant avec ses enfants*, dont nous n'avons pas retrouvé la trace : « La statuette en marbre, dernière œuvre de Grass, encore inachevée, avec son modèle en plâtre, *Femme fuyant avec ses enfants*, a été adjugée à M. Steissguth, au prix également minime de 130 M. », cf. ibid.
[326] GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. ????
[327] HAUG Hans, *Saisons d'Alsace, op. cit.,* p. 408.

où le général est mortellement blessé (fig. 325). Huningue capitule le 5 février 1797.
La place Abatucci, sur laquelle le monument est posé, a été refaite. Ce monument, qui était entouré autrefois de marches en grès, est depuis entouré d'une vasque remplie d'eau en été.

bibl. RIESLING, 1924, p. 485, HACKEDORN, 1926, p. 291, A. BAUER & J. CARPENTIER, p. 119, HAUG, 1953, p. 413, FUCHS, 1981, p. 164, WEILER, 1994, p. 410, GILBERT, 1999/2000, p. 63-65.

189. PRÉFET ADRIEN LEZAY-MARNÉSIA
1857

Statue en bronze (fig. 327-329)
insc. Sur sa base coté droit : « P. GRASS STre 1856 », sur l'autre côté de la base : « Fderie de ECK et DURAND 1857. »
dim.
loc. Quai Rouget de Lisle, Strasbourg

commentaire. La « sereine et noble figure »[328] en bronze du préfet de *Lezay-Marnésia* (1769-1814), est inaugurée en le 27 août 1857, à Strasbourg, alors que le modèle en plâtre est déjà présenté à l'Exposition Universelle de 1855[329]. Cela signifie que Grass réalise la statue du préfet à la même époque que le *Monument à Abatucci*.
Depuis 1855, le corps du préfet repose dans le caveau des évêques de la cathédrale de Strasbourg. Avant cela, il avait séjourné dans le caveau de la famille de Turckheim, et dans la sacristie de l'ancienne église de Krautergersheim[330].
Le préfet de Strasbourg, M. West[331], passe commande à Grass d'une statue en bronze à l'effigie de *Lezay-Marnésia*, en 1855[332], sur lequel il a jeté, dès le début, son dévolu, pensant « qu'il ne pouvait pas avoir de main plus heureuse qu'en s'adressant à Philippe Grass »[333]. La commande auprès de notre artiste alsacien va de soi, en effet, car il a déjà fait ses preuves auparavant, en modelant la monumentale statue du *général Kléber.*
Pourtant, Grass exige que son modèle soit soumis à des experts, avant qu'il ne soit coulé dans le bronze. Pour cela, deux membres de l'Institut sont désignés par le comte de Lezay ; M. Simart[334], statuaire, et M. Dubon (1797-1870)[335], architecte. Ces deux artistes renommés formulent leur avis sur l'œuvre de Grass, dans une lettre adressée, le 16 avril 1856, au Sénateur de Lezay-Marnésia[336] :
« Monsieur le Comte,
Nous avons été hier remplir notre mission chez M. Grass, et voici quelles ont été nos impressions : aspect général, très satisfaisant ; attitude digne et noble ; en un mot, un excellent résultat quant à l'ensemble. Les seuls critiques reconnues par M. Grass ont trait au manque d'ampleur du manteau et d'excès d'ampleur des jambes. Nous pensons que le manteau peut subsister sans retouches qui formeraient un nouveau travail ; mais les jambes doivent être retouchées, cela est de toute nécessité, et l'auteur a promis de le faire. C'est un travail sans importance. »[337]. Ces propos sont réitérés une seconde fois, dans une lettre au préfet, le 29 mai 1856, par M. Simart.

[328] BEYER Victor, *2000 ans d'Art en Alsace*, éd. Oberlin, 1999, p. 173.
[329] Cf. GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 68.
[330] ECKERT Charles, « De Lezay-Marnésia », in *Saisons d'Alsace*, revue trimestrielle, été 1964, n° 11, p. 310.
[331] Auguste César West est Préfet du Bas-Rhin du 11 mai 1850 à avril 1855. Il est remplacé par Stanislas Migneret, du 13 avril 1855 à octobre 1865. Le Dr Edouard Eissen, ami de Grass, médecin libéral, a également été Préfet du Bas-Rhin, par intérim, de mai à septembre 1848.
[332] *Cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 67.
[333] SCHICKELÉ, « Lezay-Marnésia. Quarante ans après la mort du préfet », dans *Revue Catholique d'Alsace,* 1924, p. 495.
[334] Pierre-Charles Simart (1806-1857) obtint le prix de Rome, en 1833, avec son bas-relief en plâtre, sujet grec ; *Le Vieillard et ses enfants.* Il succède à James Pradier comme professeur à l'École des Beaux-Arts, *cf.* CHWARTZ Emmanuel, *Les sculptures de l'École des Beau-Arts de Paris, histoire, doctrines, catalogue*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2003, p. 150. Il est également considéré comme sculpteur spiritualiste dans LÉVÊQUE Charles, *Le spiritualisme dans l'art, op. cit.,* p. 61-89.
[335] Félix Dubon (1797-1870) travaille notamment à la restauration de la Sainte-Chapelle avec J.-B. Lassus et E. Viollet-le-Duc.
[336] Celui-ci est le frère d'Adrien Lezay-Marnésia. Il a œuvré en faveur de la remise de Légion d'Honneur à Philippe Grass. Il existe un portrait en buste d'Albert-Magdeleine-Claude Lezay-Marnésia (1872-1857), réalisé par Dantan jeune en 1836, et un second par le sculpteur Jean-François Legendre-Héral, maître d'Hippolyte Flandrin, réalisé en 1818.
[337] SCHICKELÉ, « Lezay-Marnésia. Quarante ans après la mort du préfet », *op. cit*., p. 610.

Celui-ci précise néanmoins que « l'œuvre fait honneur au talent de l'artiste et produira certainement un excellent effet à la place qu'elle doit occuper.[338] »
Ensuite, le préfet institue une Commission du monument, par arrêté du 5 décembre 1854. Elle est composée des membres suivants : « Le préfet, président, M. Coulaux, député au Corps législatif et maire de Strasbourg ; MM. Quirin, maire de Stützheim ; Bastian, maire de Türckhausen ; Barthelmé, maire de Sand ; Fuchs, maire de Mertzwiller ; Jonnart, directeur des Douanes, Contributions et des Tabacs ; Doffner, vicaire-général honoraire en membre du chapitre de la Cathédrale ; Kratz, membre du Directoire de la Confession d'Augsbourg ; Sengenwald, président de la chambre de Commerce ; Friedrich, statuaire de Strasbourg ; Bauer, chef de division à la préfecture, secrétaire.[339] »

Observons, par ailleurs, que son ancien maître strasbourgeois, Ohmacht, a déjà sculpté un buste en grès du préfet, en 1810[340], année de la mort du préfet. La comparaison de la statue de Grass avec le buste d'Ohmacht, permet d'observer l'émancipation de notre statuaire sur son maître. En effet, Grass a cherché à accentuer l'expression, en fronçant légèrement les sourcils et en prononçant la bosse du crâne entre les deux yeux, comme il le fait généralement sur ses portraits. Celui d'Ohmacht est pour sa part plus lisse et moins expressif, bien que très ressemblant. Cela montre peut-être encore une fois une certaine influence de David d'Angers sur notre statuaire, même si ce dernier est très imprégné de l'idéal antique cher à Ohmacht.
Il est en outre fort probable que Grass réalise le portrait de Lezay-Marnésia, en prenant modèle sur la gravure de Christophe Guérin[341]. Quoi qu'il en soit, le préfet est représenté debout, avec un *contrapposto* qui lui permet de prendre appui sur la jambe gauche. Son bras gauche est étendu le long du corps, et il tient un parchemin semi enroulé dans sa main. Le bras droit est replié afin de porter sa main vers le cœur. La tête est légèrement penchée vers l'avant afin de lui conférer une attitude contemplative qui peut légèrement s'apparenter à celle de son Erwin du croisillon sud du transept de la cathédrale, produit quelques années plus tard. On remarque, comme d'ordinaire, le soin particulier apporté à la finition, notamment sur les détails du vêtement et sur la chevelure du préfet.
La statue en bronze du préfet, après hésitations[342], est posée sur le quai qui porte son nom, derrière l'Opéra du Rhin, en 1857, où elle est encore située de nos jours. L'inauguration a lieu le jeudi 27 août 1857, comme en témoigne Amélie Weiler : « Une cérémonie touchante et intéressante en même temps qu'un triomphe de gloire a eu lieu aujourd'hui dans le jardin de la préfecture. On a inauguré la statue du marquis de Lezay-Marnésia, par monsieur Grass. Il y a eu chant, musique, discours. Ce soir, il y a réception à la préfecture. Il y avait des estrades pour les invités, surmontées de drapeaux. La statue était couverte d'une toile grise, on a tiré la ficelle, le voile est tombé comme par enchantement et l'homme de bronze était là »[343].

[338] *Ibid*.
[339] *Ibid*., p. 496.
[340] Ce buste était positionné dans la galerie du chevet de la cathédrale, à l'emplacement même où est enterré le préfet. Le buste à été déménagé en 2010, pour être exposé dans la préfecture. Cf. MOSZBERGER Maurice, *BCS,* 2010, p. 243-248.
[341] Celle-ci est reproduite dans les *Saisons d'Alsace*, *op. cit.*, p. 273.
[342] Il y eut, en effet, plusieurs propositions pour l'emplacement de cette statue. Dans un premier temps, elle devait être positionnée dans « la promenade du Broglie, la place devant le théâtre entre la Fonderie et l'hôtel des Deux-Ponts », sachant que cette promenade devait être modifiée. Finalement cet emplacement n'est pas retenu, alors « un membre de la Commission proposa la place à l'entrée de la promenade, faisant face au carrefour formé par les extrémités des rues du Dôme, de la Mésange et de la Nuée-Bleue », afin d'utiliser des fondations que se trouvaient déjà à cet emplacement, pour le projet d'ériger la *Réunion de l'Alsace à la France*, par Grass en 1848. Pour faire un essai, sur cette pierre de fondation a été placé « un simulacre » de la statue de Lezay-Marnésia. Il y est resté quelques jours, afin d'être apprécié à cet emplacement par le public et les experts, avant d'être rejeté. Ensuite a été proposé la place du Vieux-Marché-aux-Vins, puis la place Saint-Pierre-le-Jeune. Pour finir, c'est vers la préfecture que le choix s'est porté, après plusieurs tergiversations encore sur l'endroit exact ; la cour d'honneur, au centre ou à droite ? En dehors de l'hôtel, face au pont de la porte des Juifs ? Finalement, on proposa l'emplacement actuel, à l'extérieur du jardin de la préfecture, choix adopté unanimement par la Commission le 29 juin 1857. *cf*. SCHICKELÉ, « Lezay-Marnésia. Quarante ans après la mort du préfet », *op. cit*., p. 612-614.
[343] WEILER Amélie, *Journal d'une jeune fille mal*

Pour faire ce travail, Grass a d'abord modelé une, ou plusieurs petites statuettes, faisant office de maquette, afin de faire valider le projet, avant d'entamer le travail de la grande statue.
Grass fait le modèle de sa statue dans son atelier parisien, comme l'attestent ces quelques lignes d'un *Courrier du Bas-Rhin* du 28 août 1856, recueillies par Amélie Weiler : « Monsieur Grass, notre sculpteur distingué, est arrivé à Strasbourg de retour de Paris où il a achevé le modèle de la statue de Lesay-Marnésia qui sera élevée comme on sait sur une de nos places publiques. La statue est entre les mains des fondeurs et sera terminée dans quelques mois. Monsieur Grass a exécuté plusieurs autres œuvres d'art, entre autres deux superbes bas-reliefs en bronze pour le monument du général Abatucci à Huningue.[344] »
Nous avons également quelques renseignements sur le contexte de la réalisation de la statue, et sur les dépenses effectuées, dans un rapport du Préfet lors du Conseil Général du Bas-Rhin : « Monument à la mémoire de M. de Lezay-Marnésia. Vous avez, l'année dernière, porté de 6000 à 10,000 fr. le concours du département aux frais d'érection d'un monument à la mémoire de M. de Lezay-Marnésia. La somme totale disponible a ainsi été portée à 29,457 fr. 85 c.
J'ai traité définitivement, selon l'avis de la commission du monument, avec M. Grass, auteur du modèle adopté. Ce modèle a reçu quelques légères modifications conseillées par MM. Simart et Duban, membres de l'Institut, que la famille de M. de Lezay-Marnésia et la commission avaient délégué de concert pour apprécier au point de vue artistique. Il a été, ensuite, remis au fondeur, mais ne l'a pu être assez tôt pour que l'inauguration de la statue ait pu prendre place, comme je l'eusse désiré, dans le programme de la fête nationale du 15 août.
Le traité conclu porte que M. Grass fournira la statue et la fera poser sur le piédestal qu'on lui désignera à cet effet, moyennant la somme de 25,000 fr. fixée à *forfait*. Sur cette somme 7000 fr. sont payés ; 8000 fr. seront versés pendant le surplus de la durée des travaux d'exécution du moule et de la fonte ; 4000 fr. après réception de la statue par la commission du monument assisté des experts qu'elle jugera utile de s'adjoindre, et alors que la pose définitive en aura été effectuée. Les 6000 fr. restants, qui correspondent aux subventions départementales de 1857, 1858, 1859, seront payés, sans intérêts, dans le cours de chacun de ces exercices.
La translation des restes mortels de M. Lezay-Marnésia, de Krautergersheim à Strasbourg, a été effectuée le 13 octobre dernier, d'une manière pleine de convenance, avec le concours de la famille de Türckheim, qui avait été si longtemps la gardienne. Leur descente dans les caveaux de la cathédrale a fait, le 15 du même mois, l'objet d'une cérémonie religieuse dont plusieurs d'entre vous ont été les témoins. Les solennités dont doit être entouré l'hommage public voué à l'ancien Préfet du Bas-Rhin, ont été réservées pour sa manifestation définitive : l'inauguration de la statue.
Les ressources, ainsi que je l'ai dit se montent à 29,457f 85c
Le prix de la statue ayant été fixé à 25,000. -.
Les frais de la translation du corps
etc. s'étant élevés à ….
Et les frais divers à ….
Il reste disponible pour le piédestal et les dépense de l'inauguration …..... 3,574 75
Cette somme est fort modeste, sans doute ; mais grâce à de nouvelles combinaisons, grâce surtout à l'abandon d'une opinion que je n'ai, d'ailleurs, jamais partagée : "l'exécution du grès des Vosges dans le choix des matériaux", cette faible ressource paraît devoir suffire.
Au point où en est venue cette œuvre, je n'ai donc d'autre proposition à vous faire que d'inscrire au budget de 1857 la part de votre concours afférent à cet exercice »[345].
Pour ce faire une idée des dépenses que la statue occasionnerait, la Commission du monument, demanda à M. Migneret de s'adresser à M. Cambacérès, préfet de Colmar, pour connaître l'estimation de la fonte de la statue du général Rapp, par le jeune Bartholdi[346]. La réponse du préfet est la suivante : « La statue du général mesure 3m72 ; le poids du métal est de 2345 kgr. Il a été payé au fondeur Charnod de Paris (un des meilleurs fondeurs) pour la fourniture du

dans son siècle, 1840-1859, *op. cit*., p. 410.
[344] *Ibid*., p. 400.

[345] *Conseil Général du Bas-Rhin, Rapport du Préfet et procès-verbal des séances, session de 1856*, imprimerie de veuve Berger-Levrault, imprimeur de la préfecture. Strasbourg, 1856, p. 134-135.
[346] SCHICKELÉ, « Lezay-Marnésia. Quarante ans après la mort du préfet », *op. cit*., p. 611.

bronze, le modelage et la fonte, 11 000 fr. »[347].
Cette estimation pouvait servir de base à la Commission. Grass dressa un rapport, le 15 décembre 1856, afin de donner les informations nécessaires. La statue « pèse 1200 kgr. À 5700 fr. ; le transport 100 fr. ; la pose 300 fr. ; 6100 fr. ; la statue 18900 fr. Total 25 000 fr. Quant à la matière employée, elle est formée de 90 parties de cuivre rouge pur, de 6 parties d'étain et de 4 de zinc. Le coulage a été confié à l'un des fondeurs les plus experts de Paris ; il a été fait sous les yeux de Grass et la réussite complète.[348] »
Il est fort probable, en outre, que Grass n'est présenté à l'Exposition universelle de 1855, que le modèle à échelle réduite de son Lezay-Marnésia, sachant que la statue en bronze est signée et datée de 1856, sur sa base côté droit : « P. GRASS STre 1856 ». Alors qu'elle est coulée en bronze l'année suivante, comme cela est écrit sur l'autre côté de la base : « Fderie de ECK et DURAND 1857. »
Il a également imaginé deux bas-reliefs afin d'illustrer le *Monument de Lezay-Marnésia*, mais ceux-ci ne semblent pas avoir été retenus[349]. Les trois esquisses en plâtre qu'il modela représentaient l'accident mortel et la Glorification de Lezay-Marnésia. Deux d'entre elles sont visibles dans les *Saisons d'Alsace* de 1964, dédiées au préfet, qui les avait photographiés pour illustrer un de ses articles. De nos jours, elles sont conservées au musée Historique de Strasbourg.
Cette statue a fortement été abîmée par les obus de 1870, ce qui a obligé Grass à la restaurer, peu de temps avant sa mort. L'Hôtel du Préfet situé au 19 rue Brûlée, devant lequel se trouve la statue, a aussi subi des dégâts. En effet, celui-ci a brûlé en grande partie pendant le siège de 1870.
Grass s'est attelé à restaurer sa statue de Lezay-Marnésia, après 1871. Il rédige un rapport sur sa restauration le 5 novembre 1871 : « Par sa lettre du 3 octobre M. l'architecte de la ville de Strasbourg m'avait informé de l'intention du gouvernement de réparer les dégâts causés à la statue de Lezay-Marnésia placée derrière la Préfecture. En réponse de cette communication j'avais indiqué en quelques mots mon sentiment et ma manière d'envisager cette affaire.
Suivant mon avis il y a pour la restauration de la statue en question deux manières de procéder, ainsi au point de vue de l'art et pour conserver au monument la pureté primitive la refonte totale de la statue me paraît indispensable, et sous tout cas préférable à toute autre manière de faire.
Si pourtant l'administrateur n'était pas de cet avis si elle tenait à procéder plus vite et plus économiquement une restauration partielle ne serait pas impraticable. Dans ce cas cependant il ne faudrait pas se dissimuler les différences d'exécution d'une telle entreprise et le tems (*sic*) plus ou moins long nécessaire pour le mener à bien après les considérations qui précèdent il importe d'examiner quels seraient dans chacun des deux cas indiqués les conditions (*sic*) de la dépense approximative des travaux.
Dans le premier cas celui de la refonte totale de la statue en y comprenant la valeur du métal dépensé s'élèverait à quinze mille francs. Le temps nécessaire jusqu'au jour de sa mise en place sur le piédestal devra être d'une année.
Dans le second cas celui de restauration partielle il faudrait pour les différents travaux sur place tel [l'enlèvement] de la tête de la jambe endommagée des rectifications à faire au modèle la fonte, l'ajustage [...] dépense des trois mille francs.
Le délai d'un an [au terme duquel les travaux doivent être achevés ne peut être] précisé, car il est plus que probable que la fonte des parties à restaurer ne pourront être exécutés (*sic*) à Strasbourg même. Dans ce cas il résulterait dans l'envoi des retards qui reculeraient l'achèvement complet au printemps prochain.
Les conditions de payement dans le premier cas pourront être celle-ci :
1° un acompte après la fonte de la statue.
2° le payement par solde après la pose.
Dans le second cas c.a.d. d'une restauration partielle un payement unique suffirait après l'achèvement »[350].
La statue aurait été détruite en 1940, et une « copie », ou plutôt une refonte, aurait été réalisée en 1949[351].

bibl. FISCHBACH, 1876, p. 18, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 147, 348, LAUGEL, 1906, p. 7, *Revue des deux mondes*, 1er janvier 1914, p. 80, SCHICKELÉ, *Revue Catholique d'Alsace,* 1924, p. 610, HACKEDORN, 1926,

[347] *Ibid*.
[348] *Ibid.*
[349] GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 69.
[350] *Cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.*, pp. 104-105.
[351] https://www.archi-wiki.org/Adresse:Monument_Lezay-Marn%C3%A9sia_(Strasbourg)#cite_note-2

p. 291, HEITZ, 1949, p. 100, HAUG, 1962, p. 184, ECKERT, *Saisons d'Alsace*, été 1964, n° 11, p. 310, E. BENEZIT, 1976, p. 171, FUCHS, 1981, p. 164, A. BAUER & J. CARPENTIER, 1988, p. 119, BEYER, 1999, p. 173, GILBERT, 1999/2000, p. 66-69, WEILER, 1994, p. 400, 410, ARBOGAST et HAMM, 2013, p. 111, JORDAN, 2014, p. 156.

190. LE MOISSONNEUR
1858

Statue en plâtre (fig. 47-49)
insc. « GRASS, PARIS, 1858 ».
dim. H. 112 cm, l. 59 cm, e. 90 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 4278

commentaire. Cette œuvre est exposée dans l'Hôtel-de-Ville de Strasbourg, lors de l'Exposition de peintures, en 1859[352].
Cette sculpture qui figurait dans l'atelier de Grass jusqu'en 1876, a certainement été rapatriée aux ateliers de l'Œuvre Notre-Dame, rue du Grand Couronné, au Neudorf, suite au décès du statuaire. Quoi qu'il en soit, elle avait fini par être reléguée pendant de nombreuses années au premier étage du barrage Vauban, avant de rejoindre la gypsothèque de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, en 1997. Ce n'est pourtant qu'en 2014 que nous avons pu l'identifier.

bibl. L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique de la Forêt Noire et de la vallée du Rhin, deuxième année, n° 3, 7 juin 1859, p. 22, FISCHBACH, 1876, p. 18-19, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 347, GILBERT, 1999/2000, p. 122.

191. AMOUR ET PSYCHÉ
1867

Statue en plâtre
Non retrouvée

commentaire. À l'Exposition universelle du Champ de Mars, de 1867, Grass présente un groupe sculpté en plâtre, représentant la *Pudeur et l'Amour*, l'*Amour et Psyché,* ou *L'Amour désarmé par l'Innocence* (groupe I, classe 3, n° 110)[353], *suivant les différentes désignations.*

bibl. FISCHBACH, 1876, p. 21, Revue d'Alsace, 1884, p. 348, SITZMANN, 1909, p. 643, GILBERT, 1999/2000, p. 24.

192. SAINTE RICHARDE
1871

Statue en grès (fig. 330-331)
dim.
loc. Andlau, Bas-Rhin

commentaire. « Sur la place du Marché, la commune érigea une fontaine entourée d'un grand bassin et ornée d'une colonne surmontée de Sainte-Richarde accompagnée de son ourse. La colonne cylindrique porte deux harpes taillées dans la pierre ; elles rappellent de façon humoristique le nom de l'abbé « Deharbe », curé d'Andlau et restaurateur de l'église vers 1860. Ce petit monument a été exécuté par le sculpteur alsacien Philippe Grass, auquel on doit la statue de Kléber à Strasbourg »[354].
Alors qu'il a 70 ans, Grass se lance encore dans un travail de sculpture pour une place publique. Cette fois-ci, il s'agit de sculpter une statue de *Sainte Richarde*, pour couronner une fontaine d'Andlau, dont elle est la sainte patronne. Cette statue est taillée dans le grès. La Sainte est représentée avec l'ours, à ses pieds, qui permet de l'identifier. La statue qui couronne une fontaine datant de 1825, est inaugurée en 1871, le jour de la fête de la Sainte Richarde[355].
La statue de *Sainte Richarde* est encore à sa place d'origine aujourd'hui, au sommet de la fontaine devant la mairie, rue du Docteur Stoltz à Andlau.
Le souvenir de la tradition de Sainte Richarde, est-il écrit dans la *Revue des deux mondes*, « a été consacré par la gracieuse statue qui surmonte la fontaine d'Andlau et qui montre un ours humblement réfugié au pied de la

[352] *L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique de la Forêt Noire et de la vallée du Rhin,* deuxième année, n° 3, 7 juin 1859, p. 22, et *Revue d'Alsace*, 1884, p. 347.

[353] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par LAMI Stanislas, T. 3, G-M, *op. cit*., p. 93.
[354] WERNER, L. G., *La Vie en Alsace,* 1934, p. 87.
[355] *Référence : IM67005819, Dossier*, Inventaire topographique établi en 1978 par Bardout Michel, Parent Brigitte et Fenninger Hélène

reine de France[356]. »
Le style de l'artiste est difficilement repérable sur cette œuvre, mais cela peut se justifier par le fait qu'il ait probablement pris modèle sur une gravure plus ancienne (fig. 194).

bibl. WERNER, 1934, p. 87, *Revue des deux mondes*, 1er janvier 1883, p. 801.

193. ALSACE
1873

Statue en plâtre ?
Non retrouvée

commentaire. Après 1870, Grass refait plusieurs de ses chefs-d'œuvre détruits par les bombardements prussiens, et quelques nouvelles créations, parmi lesquelles figure une *Alsace*[357].

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1876, FISCHBACH, 1876, *Revue d'Alsace*, 1884, FUCHS, 1981, p. 64.

194. FEMME FUYANT AVEC SES ENFANTS
Vers 1875

Groupe en plâtre
Non retrouvé

Groupe en marbre inachevé (1876)
Non retrouvé

commentaire. « À été adjugée à M. Streissguth, au prix également modique de 130 M ».

bibl. B.N.U.S, « - Vente Grass. - », dans *Recueil de pièces sur Philippe Grass*.

[356] « Les traditions ecclésiastiques sur Richardis ont été réunies dans une monographie : Sainte Richarde, son abbaye d'Andlau, son église et sa crypte, par Charles Deharbe. – Paris, typographie Renou, 1874. – La critique historique trouvera à redire à cet ouvrage, mais il contient les documents les plus intéressants sur le sujet. C'est aussi grâce aux soins et aux frais de l'abbé Deharbe qu'a été élevée la jolie statue de Richardis par Grass qui orne la fontaine d'Andlau. Sur le piédestal, on voit deux petites harpes sculptées en relief. L'humble ecclésiastique qui a consacré sa vie et sa fortune à la gloire de sa sainte n'a pas voulu que son nom figurât sur le monument. Il n'y a qu'une timide allusion par les *deux harpes* qui rappellent son nom, *Deharbe*. L'innocent jeu de mots trahit à la fois la modestie du restaurateur de Richardis et le sentiment délicat qui l'a guidé. » cf. *Revue des deux mondes*, 1er janvier 1883, p. 801.

[357] BNUS, « Chronique artistique », dans *Recueils de pièces sur Philippe Grass.*

CHAPELLE SINTE-CATHERINE

195. SAINT FLORENT
vers 1840

Statue en grès jaune (fig. 336)
dim.
loc. Pilier est devant la chapelle Sainte-Catherine, cathédrale de Strasbourg

commentaire. Cette statue illustre parfaitement bien la volonté de Grass d'harmoniser les formes du gothique qu'il restaure avec la beauté idéale puisée dans la statuaire antique.

bibl. SECKER, 1912, p. 83, LEHNI, 1978, p. 4, COUSQUER, 2015, p. 56, COUSQUER, 2016, p. 163.

CHAPELLE SAINT-LAURENT

196. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès (fig. 334a-334b)
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

197. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

198. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

199. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

200. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

201. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

202. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

203. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

204. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

205. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

206. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

207. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

208. ANGELOT
entre 1838 et 1845**Statuette en grès**
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

209. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

210. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

211. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent,

cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

212. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

213. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

214. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

215. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

216. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

217. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

218. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

219. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

220. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

221. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

222. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

223. ANGELOT
entre 1838 et 1845

Statuette en grès
dim.
loc. extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

224. SAINT ARBOGAST
entre 1838 et 1845

Statue en grès avec ajouts de plâtre patiné (fig. 347-348)
dim.
loc. Saint alsacien situé à l'extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

commentaire. Cette statue a été endommagée par les bombardements américains le 11 août 1844. Restaurer avec du plâtre suite aux bombardements de 1845. La statue s'est en effet retrouvée ensevelie sous un amas de gravas au sol, les pieds en l'air.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

225. SAINT MATERNE
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 349, 352)
dim.
loc. Saint alsacien situé à l'extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

226. SAINT AMAND
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 349)
dim.
loc. Saint alsacien situé à l'extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

227. SAINT FRIDOLIN
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 335, 349)
dim.
loc. Saint alsacien situé à l'extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

228. SAINT LÉON
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 350, 354)
dim.
loc. Saint alsacien situé à l'extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

229. SAINT ATTALE
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 351)
dim.
loc. Saint alsacien situé à l'extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

230. SAINT JUST
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 351, 353)

dim.
loc. Saint alsacien situé à l'extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

231. SAINTE ODILE
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 351)
dim.
loc. Saint alsacien situé à l'extérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

232. SAINT LAURENT
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 346)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

commentaire. Cette statue est la seule de Grass qui soit polychromée parmi toutes les statues qu'il a réalisées pour la Chapelle Saint-Laurent. Nous connaissons cependant une deuxième statue de Grass polychromée à la cathédrale, il s'agit de celle d'Isaïe, taillée dans le bois, pour l'Horloge astronomique.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

233. SAINT JUDE (THADÉE)
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 337)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

234. SAINT SIMON
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 337)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

235. SAINT MATHIAS
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 338)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

commentaire. Saint Mathias remplace Judas qui n'est pas représenté parmi les apôtres présents dans la chapelle.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

236. SAINT THOMAS
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 339)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

237. SAINT BARTHÉLÉMY
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 340)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

238. SAINT PHILIPPE
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 340)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

239. SAINT MATTHIEU
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 341)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

240. SAINT JACQUES LE MINEUR
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 341)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

241. SAINT JEAN
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 342, 355)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

commentaire. Saint Jean est traditionnellement représenté avec un calice d'où sort un serpent, ou avec un aigle, symbole de l'évangéliste. Grass choisit cependant de le représenter avec un livre et une plume, symbolisant l'importance de ses écrits canonisés dans la Bible. Il est également identifiable par le fait qu'il soit imberbe.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

242. SAINT JACQUES LE MAJEUR
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 342)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

243. SAINT ANDRÉ
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 343)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

244. SAINT PIERRE
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 343)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

245. SAINTE ?
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 344-345)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

246. SAINTE ?
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 344-345)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

247. SAINTE ?
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 344-345)
dim.

loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

248. SAINTE ?
entre 1838 et 1845

Statue en grès (fig. 344-345)
dim.
loc. Apôtre situé à l'intérieur de la chapelle Saint-Laurent, cathédrale de Strasbourg.

bibl. KLOTZ, 1965, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

CHAPELLE SAINT-ANDRÉ

249. SAINT JEAN

Buste en plâtre (fig. 356)
loc. Entrée de la chapelle Saint-André, cathédrale de Strasbourg
Non retrouvé

commentaire. Selon Hans Friedrich Secker, Grass aurait modelé un buste de *Saint Jean*, dont le moulage en plâtre aurait été posé dans la chapelle Saint-Jean de la cathédrale[358]. Pour se faire une idée de ce à quoi il pouvait ressembler, il faut vraisemblablement se reporter à la statue représentant le même Saint, que Grass a créé pour la chapelle Saint-Laurent.
Sur des photographies du *Messbild*, de 1897, une statue de ce saint est visible dans la chapelle portant son nom. S'agit-il de la statue de Grass ? Pourtant Secker nous dit qu'il s'agit d'un buste que l'artiste aurait modelé. Aujourd'hui, la statue de *Saint Jean-Baptiste*, visible sur les photographies anciennes, est positionnée dans la chapelle Saint-André. Elle est sculptée dans du bois et ne comporte aucune signature. De plus, la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en conserve un modèle en plâtre patiné, qui, selon toute vraisemblance, a servi de modèle à cette sculpture en bois. S'agit-il d'une œuvre de Grass ? Il est difficile de l'affirmer.

bibl. SECKER, 1912, p. 83, COUSQUER, 2015, p. 60, COUSQUER, 2016, p. 165.

250. SAINT ANDRÉ

Buste en plâtre
loc. Entrée de la chapelle Saint-André, cathédrale de Strasbourg
Non retrouvé

commentaire. Hans Friedrich Secker, nous informe également que Grass aurait modelé deux bustes de *Saint André*, moulé en plâtre, qui auraient été posés dans leur chapelle Saint-André à la cathédrale[359]. Sur des photographies du *Messbild*, de 1897, une statue de ce saint est aussi visible dans les

[358] *Cf.* SECKER Hans Friedrich, *Die Skulpturen des Strassburger Münster …, op. cit.*, p. 83
[359] *Cf. Ibid.*

chapelles portant son nom. S'agit-il de la statue de Grass, sachant que Secker nous dit qu'il a modelé un buste.

bibl. SECKER, 1912, p. 83, COUSQUER, 2015, p. 60, COUSQUER, 2016, p. 165.

HORLOGE ASTRONOMIQUE

251. ISAÏE
1842

Statue en bois polychrome (fig. 357)
dim.
loc. Buffet de l'Horloge Astronomique de la cathédrale de Strasbourg

commentaire. En 1842, Grass crée le modèle d'une statuette à l'effigie du prophète Isaïe, pour l'Horloge Astronomique de la cathédrale de Strasbourg[360], dont la restauration commencée en 1839, par Jean-Baptiste Schwilgué, se termine. La statuette, située au centre du dôme de l'Horloge, à coté des représentations des quatre évangélistes, est sculptée dans du bois, polychromée. Parmi les auteurs qui nous informent qu'elle a été sculptée par Grass[361], le premier est probablement F. Piton, en 1855, dans son *Strasbourg Illustré*[362], suivi par Pierre Dubois en 1858[363]. Cette assertion est accréditée une vingtaine d'années plus tard par Th. Schweighauser en ses termes : « Le centre est occupé par la statue du prophète Isaïe, due au ciseau de notre célèbre sculpteur compatriote,

[360] Voir en dernier lieu COUSQUER Vincent, « Philippe Grass, statuaire alsacien du XIXe siècle. Un artiste au service de la cathédrale de Strasbourg pendant une quarantaine d'années – deuxième partie », *BCS*, XXXII, 2016, p. 165-167, dont l'étude de cette partie a été reprise, avec quelques modifications à la marge. Du même auteur, *Philippe Grass, créations et restitutions, op. cit.,* p. 60-61. Cette statue d'*Isaïe* est également présentée comme étant une œuvre de Grass, illustrée par une photographie, dans *L'horloge astronomique de Strasbourg*, Le guide, Comité scientifique de l'horloge, Jean-Pierre RIEB, Sylvie de MATHUISIEULX et Karine FABY, éditions du Signe, Strasbourg, 2019, p. 49, sans que soient mentionnées les sources.

[361] Nous pensons notamment à Th.Schweighauser, contemporain de Grass, mais aussi à G. Delahache, F. Blumstein, les frères Ungerer, Mgr Schikelé, R. Lehni, et MM. H. Bach et J.P. Rieb, sans oublier P. Ahnne et T. Rieger.

[362] PITON Frédéric, *Strasbourg Illustré ou panorama pittoresque, historique et statistique de Strasbourg et ses environs*, tome I, Bale. Librairie Neukirch, 1855, p. 340.

[363] DUBOIS Pierre, *Collection Archéologique du prince Pierre Soltykoff, Horlogerie, description et iconographie [...]*, Librairie Archéologique de Victor Didron, Paris, 1858, p. 63.

M. Grass.[364] »
Cependant, dans leur livre sur l'Horloge Astronomique édité en 1922, Alfred et Théodore Ungerer, qui confondent *Isaïe* avec *Saint Paul*, nous disent que les statues mobiles de l'Horloge sont sculptées en bois d'après des modèles de Grass[365]. Il semblerait que ce soient les premiers auteurs à attester cela. Cette affirmation est reprise dans la publication d'Henri Bach et Jean-Pierre Rieb, qui indiquent que les douze apôtres de l'horloge ont été taillés d'après des modèles de Grass[366]. Pourtant, avant eux, Paul Ahnne et Théodore Rieger se sont contentés de désigner uniquement la statue d'*Isaïe,* faite d'après un modèle de Grass[367].
Alors que la statue d'*Isaïe* correspond bien au style de Grass, il semble peu probable que les autres statues soient des copies réalisées d'après des modèles de ce dernier, sachant que le caractère de notre sculpteur ne s'y retrouve pas. En effet, la statue d'*Isaïe* est rendue avec des formes davantage néoclassiques, même s'il semble s'inspirer quelque-peu des statues voisines, notamment de la chevelure et de la barbe de *saint Marc*, situé à la droite d'*Isaïe*. Les douze apôtres, quant à eux, sont rendus avec davantage de naïveté et des proportions moins classiques.
Le prophète est représenté avec des cheveux bouclés noirs, une longue barbe assez mouvementé dans un esprit presque baroque, de même que les draperies lourdes qui veulent probablement s'apparenter à la manière de celles du XVIe siècle. Sa tunique est dans les tons bleue-brun, et sa cape rouge. Il est composé avec un *contrapposto* levant la main droite vers le ciel et portant un phylactère peint en blanc avec une inscription latine en lettres noire, annonçant sa prophétie. Toute son attitude semble indiquée qu'il s'adresse à son auditoire avec forte conviction, pour annoncer le message divin.

Observons, pour finir, que le buffet de l'horloge astronomique a été restauré en 2018, et que lors de cette occasion la statue d'Isaïe a été nettoyée, afin de retrouver l'éclat de ses couleurs d'origine[368].

bibl. PITON, 1855, p. 340, DUBOIS, 1858, p. 63, BLUMSTEIN, 1870, p. 22, SCHWEIGHAUSER, 1876, p. 68, UNGERER, 1922, planche XXXX, SCHIKELÉ, 1924, p. 10, DELAHACHE, 1925, p 177, LEHNI, 1978, p. 80, BACH et RIEB, 1992, p. 146, AHNNE et RIEGER, *La cathédrale de Strasbourg*, 1957, p. 142, note 14, COUSQUER, 2015, p. 60-62, COUSQUER, 2016, p. 165-167.

[364] SCHWEIGHAUSER Th., *Notices Historiques sur l'Horloge Astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, Strg E. Hubert et E. Haberer, Imprimeurs-Editeurs rue du Dôme, 16, 1876, p. 68.
[365] UNGERER Alfred et Théodore., *l'Horloge Astronomique de la cathédrale de Strasbourg,* Strg, 1922, planche XXXX.
[366] BACH Henri et RIEB Jean-Pierre, avec la collaboration de WILHELM Robert, *les trois Horloges Astronomiques de la cathédrale de Strasbourg,* éditions Ronald Hirlé, 1992, p. 146.
[367] *Cf*, *La Cathédrale de Strasbourg*, par un collectif d'auteurs, éditions des DNA, Strasbourg, 1957, p. 138 et p. 142, note 14.
[368] *Cf.* PANEL Louis Napoléon, « Buffet de l'horloge de la cathédrale de Strasbourg », dans *Trésors restaurés de la Renaissance rhénane*, Monuments historiques et objets d'art du Grand Est, Direction Régionale des Affaires Culturelles, I.D. l'Édition, Bernardswiller, 2019, p. 46-58. Dans cet article, L.N. Panel a orthographié le nom du sculpteur par Graff. Il reproduit cet erreur, en supposant que cet artiste qui venait de restaurer la statue d'*Isaïe* pourrait avoir restauré le visage de la *Diane* de la même horloge. *Cf. Ibid.*, p. 58.

BEFFROI

252. CHRIST JUGE
entre 1845 et 1850

Statue en grès
dim.
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

253. ANGE DE LA PASSION
entre 1845 et 1850

Statue en grès
dim.
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

254. ANGE DE LA PASSION
entre 1845 et 1850

Statue en grès
dim.
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

255. ANGE DE LA PASSION
entre 1845 et 1850

Statue en grès
dim.
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

256. ANGE DE LA PASSION
entre 1845 et 1850

Statue en grès
dim.
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

257. ANGE DE LA PASSION
entre 1845 et 1850

Statue en grès
dim.
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

258. ANGE DE LA PASSION
entre 1845 et 1850

Statue en grès
dim.
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

259. VIERGE MARIE
entre 1845 et 1850

Statue en grès
dim.
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

260. SAINT JEAN-BAPTISTE
entre 1845 et 1850

Statue en grès
dim.
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

261. SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
entre 1845 et 1850

Statue en grès bigarré (fig. 362)
dim. H. 230 cm, l. 85 cm, e. 50 cm
loc. Barrage Vauban à Strasbourg
Inv. n° 922.

Prov. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

commentaire. La statue originale de Grass a été déposée et remplacée par un nouveau *saint Jean* qui ne fait que s'inspirer vaguement de celui de notre statuaire, malgré les traces de mise au point qui subsistent sur la statue originale. Le travail a été effectué par une entreprise privée, sous l'égide de l'architecte en chef des Monuments historiques (Jean Monnet), qui n'appréciait guerre les restaurations du XIXe et du début du XXe siècle[369].

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

262. SAINT MATHIEU
entre 1845 et 1850

Statue en grès bigarré (fig. 364)
dim. H. 210 cm, l. 90 cm, p. 50 cm
loc. Barrage Vauban de Strasbourg
Inv. n° 923

prov. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

commentaire. La statue originale de Grass a été déposée et remplacée par un nouveau *saint Mathieu* qui ne fait que s'inspirer vaguement de celui de notre statuaire, malgré les traces de mise au point qui subsistent sur la statue originale. Le travail a été effectué par une entreprise privée, sous l'égide de l'architecte en chef des Monuments historiques (Jean Monnet), qui n'appréciait guerre les restaurations du XIXe et du début du XXe siècle[370].

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

263. SAINT LUC
entre 1845 et 1850

Statue en grès bigarré (fig. 361)
dim. H. 225 cm, l. 90 cm, p. 50 cm
loc. Barrage Vauban de Strasbourg
Inv. n° 926

prov. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

commentaire. La statue originale de Grass a été déposée et remplacée par un nouveau *saint Luc* qui ne fait que s'inspirer vaguement de celui de notre statuaire, malgré les traces de mise au point qui subsistent sur la statue originale. Le travail a été effectué par une entreprise privée, sous l'égide de l'architecte en chef des Monuments historiques (Jean Monnet), qui n'appréciait guère les restaurations du XIXe et du début du XXe siècle[371].

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

264. SAINT MARC
entre 1845 et 1850

Statue en grès bigarré (fig. 363)
dim. H. : 235, l. : 85, p. : 55 cm
loc. Barrage Vauban de Strasbourg
Inv. n° 925

prov. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

commentaire. La statue originale de Grass a été déposée et remplacée par un nouveau *saint Marc* qui ne fait que s'inspirer vaguement de celui de notre statuaire, malgré les traces de mise au point qui subsistent sur la statue originale. Le travail a été effectué par une entreprise privée, sous l'égide de l'architecte en chef des Monuments historiques (Jean Monnet), qui n'appréciait guère les restaurations du XIXe et du début du XXe siècle[372].

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

265. LE PROPHÈTE ÉZÉCHIEL

Statue en grès bigarré (fig. 365)

[369] *Cf*. LEFORT Nicolas, *BCS*, 2018, p. 169-208.
[370] *Cf. ibid.*
[371] *Cf. ibid.*
[372] *Cf. ibid.*

dim. H. : 205, l. : 70, p. : 50 cm
loc. Barrage Vauban de Strasbourg
Inv. n° 924

prov. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

commentaire. Grass ajoute ce prophète de l'Ancien Testament au Jugement dernier du beffroi, ainsi que le *prophète Jérémie*, alors qu'ils ne sont pas représentés sur les dessins du plan V du XIVe siècle.
Cette statue a été remplacée par une copie conforme en 1983-1985, par l'atelier Schické de Colmar, sous l'égide des Monuments Historiques.

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

266. LE PROPHÈTE JÉRÉMIE
entre 1845 et 1850

Statue en grès bigarré
dim. H. 205 cm, l. 70 cm, e. 50 cm
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

commentaire. Grass ajoute ce prophète de l'Ancien Testament au Jugement dernier du beffroi, ainsi que le *prophète Ézéchiel*, alors qu'ils ne sont pas représentés sur les dessins du plan V du XIVe siècle.

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

267. ANGE EMPORTANT UN ÉLU
entre 1845 et 1850

Statue en grès bigarré
dim. H. :
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

249. DIABLE EMPORTANT UN DAMNÉ
entre 1845 et 1850

Statue en grès bigarré
dim. H. :
loc. Beffroi de la cathédrale de Strasbourg

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

GALERIE DES APÔTRES

268. CHRIST EN MANDORLE
1850-1860

Haut-relief en grès bigarré (fig. 368)
dim. H. 167 cm, l. 65 cm, p. 95 cm, et H. 175 cm, l. 67 cm, e. 102 cm.
Inv. n° 401 et 402.
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame

prov. Galerie des apôtres du massif occidental (Ascension)

commentaire. Ce Christ en mandorle, réalisé par Grass d'après le plan médiéval (XIVe siècle) de la cathédrale, est remplacé par une nouvelle création de Ferdinand Riedel entre 1910 et 1912. La composition de Riedel se veut plus fidèle au dessin médiéval et surtout d'un style d'inspiration gothique plus prononcé.

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

269. ANGE MUSICIEN
1850-1860

Statue en grès bigarré (fig. 369-370)
dim. H. 110 cm, l. 38 cm, e. 20 cm
loc. Barrage Vauban, 4^{e} cellule à gauche
Inv. n° 543

prov. Au-dessus de la galerie des apôtres (Ascension).

commentaire. Cette statue, après avoir été déposée, a séjourné dans les anciens ateliers au Neudorf (rue du Grand Couronné), puis a rejoint les ateliers de la Meinau en 1960, avant d'atterrir au barrage Vauban où elle se trouve encore aujourd'hui.
Elle est remplacée par une nouvelle composition de Ferdinand Riedel en 1910-1912.

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

270. ANGE MUSICIEN
1850-1860

Statue en grès bigarré (fig. 369-370)
dim. H. 110 cm, l. 38 cm, e. 20 cm
loc. Barrage Vauban, 4^{e} cellule à gauche
Inv. n° 543.

prov. Au-dessus de la galerie des apôtres (Ascension).

commentaire. Cette statue, après avoir été déposée, a séjourné dans les anciens ateliers au Neudorf (rue du Grand Couronné), puis a rejoint les ateliers de la Meinau en 1960, avant d'atterrir au barrage Vauban.
Elle est remplacée par une nouvelle composition de Ferdinand Riedel en 1910-1912.

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

271. ANGE MUSICIEN
1850-1860

Statue en grès bigarré (fig. 369-370)
dim. H. 145 cm, l. 54 cm, p. 35 cm
loc. Barrage Vauban, 4^{e} cellule à gauche
Inv. n° 920.

Prov. Au-dessus de la galerie des apôtres (Ascension).

commentaire. Cette statue, après avoir été déposée, a séjourné dans les anciens ateliers au Neudorf (rue du Grand Couronné), puis a rejoint les ateliers de la Meinau en 1960, avant d'atterrir au barrage Vauban.
Elle est remplacée par une nouvelle composition de Ferdinand Riedel en 1910-1912.

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

272. ANGE MUSICIEN
1850-1860

Statue en grès bigarré (fig. 369-370)
dim. H. 145 cm, l. 60 cm, e. 30 cm
loc. Barrage Vauban, 4^{e} cellule à gauche
Inv. n° 921.

Prov. Au-dessus de la galerie des apôtres (Ascension).

commentaire. Cette statue, après avoir été déposée, a séjourné dans les anciens ateliers au Neudorf (rue du Grand Couronné), puis a rejoint les ateliers de la Meinau en 1960, avant d'atterrir au barrage Vauban.
Elle est remplacée par une nouvelle composition de Ferdinand Riedel en 1910-1912.

bibl. SECKER, 1912, LEHNI, 1978, BORLÉE, 2010, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2016.

273. ANGE MUSICIEN
1850-1860

Statue en grès bigarré
Non retrouvé

274. ANGE MUSICIEN
1850-1860

Statue en grès bigarré
Non retrouvé

275. ANGE MUSICIEN
1850-1860

Statue en grès bigarré
Non retrouvé

276. ANGE MUSICIEN
1850-1860

Statue en grès bigarré
Non retrouvé

277. ANGE MUSICIEN
1850-1860

Statue en grès bigarré
Non retrouvé

278. ANGE MUSICIEN
1850-1860

Statue en grès bigarré
Non retrouvé

279. TÊTE D'ANGE MUSICIEN

Fragment en plâtre patiné
dim. H. 20 cm, l. 20 cm, e. 11,15 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
inv. n° 7664

commentaire. Fragment du modèle en plâtre du troisième ange en partant du coté sud de la galerie des apôtres. Cf. ***supra*, p. ???**

bibl. COUSQUER, 2016, p. 172-173.

STATUES D'ÉVÊQUES

280. SAINT ARBOGASTUS
1860-1876

Statue en grès bigarré (fig. 375)
loc. Barrage Vauban, Strasbourg

*commentair*e. Cette statue de Grass inspirée du Saint Arbogastus du vitrail du bas-côté nord de la cathédrale (XIVe siècle), a été remplacée par une nouvelle réalisation de Louis Stienne en 1906. Elle était positionnée autrefois sur la deuxième galerie de la face ouest du massif occidental. La statue est en relativement bon état de conservation.

bibl. COUSQUER, 2012, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

281. SAINT SOLARIUS
1860-1876

Statue en grès bigarré (fig. 376)
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame

*commentair*e. Cette statue de Grass inspirée du Saint Solarius du vitrail du bas-côté nord de la cathédrale (XIVe siècle), a été remplacée par une nouvelle réalisation de Louis Stienne en 1906. Elle était positionnée autrefois sur la deuxième galerie de la face ouest du massif occidental. La statue est extrêmement érodée et elle a perdu sa tête. **Cf. *supra*, p. ??**

bibl. COUSQUER, 2012, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

282. SAINT GANDO
1860-1876

Statue en grès bigarré et plâtre patiné (fig. 377-378)
dim. H. 235 cm, l.75 cm, p. 50 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 667.

commentaire. Statue d'évêque de Grass remplacée par une nouvelle composition de Ferdinand Riedel en 1910-1912. Cette statue a séjourné au Barrage Vauban, avant d'être installée dans le dépôt lapidaire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en 2009. Des parties ont été remodelées par les ateliers de la Fondation en 1980.

prov. Face ouest du massif occidental, deuxième galerie, extrémité sud.

bibl. COUSQUER, 2012, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

283. SAINT NARCISSUS
1860-1876

Statue en grès bigarré (fig. 379)
dim. H. : cm
loc. Côté ouest de la face sud du massif occidental

bibl. COUSQUER, 2012, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

284. SAINT MAXIMINUS
1860-1876

Statue en grès bigarré (fig. 380)
dim. H. : cm
loc. Côté est de la face nord du massif occidental

bibl. COUSQUER, 2012, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

285. SAINT ÉVÊQUE
1860-1876

Statue en grès bigarré et plâtre patiné (fig. 382, 388-390)
dim. H. 232 cm, l. 70 cm, p. 55 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 668

desc. Cette statue a séjourné au barrage Vauban, avant d'être installée dans le dépôt lapidaire de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en 2009. La tête et quelques autres parties ont été remodelées par les ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en 1995 (R. Wagner). Il ne s'agit pas d'une copie des parties manquantes d'après l'originale de Grass qui était abîmée, mais de recréation. Pourtant, une photographie ancienne conservée par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame aurait permis de restituer les parties manquantes avec plus de justesse et plus de respect par rapport au travail de Grass. La statue a été refaite en copie conforme par mise au point (R. Fournier, 1995-1997), pour

rejoindre la cathédrale, dans la niche où se trouvait l'originale de Grass.

prov. Côté est de la face sud du massif occidental

bibl. COUSQUER, 2012, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

286. SAINT ÉVÊQUE

Statue en grès bigarré (fig. 381)
dim. H. : cm
loc. Côté ouest de la face nord du massif occidental

bibl. COUSQUER, 2012, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

287. SAINT ÉVÊQUE

Statue en grès bigarré (fig. 383, 387)
dim. H. : cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame

prov. Deuxième galerie extrémité nord du massif occidental

desc. La statue originale est très altérée et elle a perdu son visage. Elle est remplacée par une nouvelle statue d'évêque d'après celui de Grass, mais dont les parties remodelées ne reproduisent pas le style du statuaire.

bibl. COUSQUER, 2012, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

288. SAINT ÉVÊQUE

Statue en grès bigarré (fig. 384)
dim. H. : cm
loc. Première galerie extrémité nord du massif occidental

desc. Restauration d'après une statue d'évêque de la fin du XIVe, provenant du même emplacement. Le tronc avec la tête de l'évêque médiéval est conservé au Musée de l'Œuvre Notre-Dame (inv. n° MOND 298). Nous constatons que Grass n'a pas copié la statue gothique, préférant prendre des libertés afin de rendre une statue aux proportions plus harmonieuses en suivant son principe d'idéalisation.

bibl. COUSQUER, 2012, COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

STATUES ÉQUESTRE

289. CHARLES LE CHAUVE

Statue équestre en grès bigarré (fig. 393)
dim. H. :
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

290. HENRI IV

Statue en grès bigarré (fig. 392)
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

desc. Statue en pied

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

291. CHARLES MARTEL (?)

Statue en grès bigarré
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

292. LOUIS Ier LE PRIEUR (1874)

Statue en grès bigarré (fig. 400)
dim. H. : cm
loc. première galerie du contrefort 2, côté nord, Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

293. LOTHAIRE I^{er}

Statue en grès bigarré (fig. 512)
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

commentaire. Le Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg conserve le modèle en plâtre à échelle réduite (inv. n° XXXII.51)

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

294. CHARLES II LE CHAUVE (?)

Statue en grès bigarré
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

desc. Statue en pied

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

295. LOTHAIRE II (1868)

Statue en grès bigarré
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

296. LOUIS II (?)

Statue en grès bigarré
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

297. OTHON II (1874)

Statue en grès bigarré
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

298. OTHON III (1874)

Statue en grès bigarré
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

299. OTTO III

Statue en grès bigarré (fig. 396)
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

commentaire. La Fondation de l'Œuvre Notre-Dame conserve le modèle réduit de cette statue équestre.

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

300. HENRI II (1872)

Statue en grès bigarré (fig. 413)
dim. H. cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

301. KONRAD II LE SALIGNE (1876)

Statue en grès bigarré avec plâtre patiné (fig. 401-403, 406-409)
dim. H. : cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame

prov. Massif occidental de la cathédrale

desc. Statue équestre remodelée en grande partie (tête complètement refaite) en 1982, et le type s'éloigne de celui des statues équestres de Grass. Elle est remplacée par une copie.

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

302. HENRI III LE NOIR (1869)

Statue en grès bigarré (fig. 410-412)
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

303. HENRI IV (?)

Statue en grès bigarré
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

304. PÉPIN LE BREF (1868)

Statue en grès bigarré
dim. H. cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

305. CHARLEMAGNE (1869)

Statue en grès bigarré (fig. 414,415)
dim. H. : cm
loc. Barrage Vauban, Strasbourg

prov. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

commentaire. Cette statue est remplacée par une nouvelle réalisation d'une grande médiocrité, en grès vosgien.

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

306. OTHON I LE GRAND (1872)

Statue en grès bigarré
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

307. HENRI I L'OISELEUR (1874)

Statue en grès bigarré (fig. 404-405, 410, 411-412)
dim. H. : cm
loc. Massif occidental de la cathédrale de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2015, COUSQUER, 2020.

308. VIERGE À L'ENFANT (MADONE)
vers 1845

Statue en grès (fig. 416)
dim. H. 208 cm, l. 70 cm, e. 50 cm
loc. Cathédrale, trumeau du portail central, massif occidental

prov. Pignon Nord Est de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame

commentaire. Grass reçoit la commande de cette très belle *Vierge à l'Enfant* pour figurer au pignon Nord Est de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame (*Frauenhause*). Elle y est probablement posée vers 1845. Elle est cependant enlevée en 1877, pour rejoindre le trumeau de la cathédrale à la place de la Vierge à l'Enfant de Jean Étienne Malade, qui remplace celle de Grass au pignon de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame. Avant de rejoindre la cathédrale, la statue de Grass est retouchée par les soins de son ancien élève Louis Stienne.

source. AVES, 3 OND, 144, et 3 OND 446, « La Madone de l'Œuvre Notre-Dame », *DNA*, « La vie à Strasbourg », 1970.

bibl. DACHEUX, 1900, p. 116, WELSCHINGER, 1908, p. 82, SECKER, 1912, p. 62-63, KLOTZ, 1965, p. 185-186, 192, 295, REINHARDT, 1972, p. 148-149, GILBERT, 1999/2000, p. 87, VAN DEN BOSSCHE, 2006, p. 174.COUSQUER, 2015, p. 94-103, COUSQUER, 2020, p. 193-196.

Statue en plâtre patiné (fig. 425)
dim. H. 208 cm, l. 70 cm, e. 50 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 1724

commentaire. Cette statue est le modèle en plâtre de la Vierge du trumeau de Grass, qui se trouvait autrefois au pignon Nord Est de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame. Cette statue peinte dans une couleur qui imite le grès est abîmée… Il semble que les modifications apportées par Stienne soient visibles sur ce modèle en plâtre. Cela est notamment perceptible au niveau de l'Enfant Jésus que Stienne a pris soin d'habiller.

bibl. COUSQUER, 2015, p. 94-103, COUSQUER, 2020, p. 193-196.

309. ERWIN DE STEINBACH
1866

Statue en grès à Voltzia (fig. 444-445, 363, 386)
insc. « P. GRASS 1866 »
dim. H. 250 cm, l. 80 cm, e. 84 cm
loc. Parvis du croisillon sud du transept de la cathédrale

commentaire. Cette statue d'*Erwin* est l'œuvre originale réalisée par le sculpteur praticien Eugène Werling d'après le modèle de Grass et sous son œil avisé, avant qu'il n'y apporte lui-même la touche finale.
Bien que cette statue soit l'œuvre originale, il était question de la remplacer par une nouvelle copie conforme, dans les années 1990. Dans ces années où la conservation des pierres anciennes n'était encore que peu pratiquée, l'atelier de sculpture de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame avait procédé à un collage du visage de la statue qui s'était délité (fig. 363), en attendant que la copie ne vienne remplacer cette dernière dans sa totalité. Pour autant, la copie conforme, bien avancée, n'a jamais remplacé celle de notre artiste qui se trouve, *in fine,* encore dans un état acceptable, malgré quelques dégradations causées par l'usure du temps. Le choix de ne pas la remplacer se situe peut-être dans un changement de politique, surtout que la copie conforme, dont les trois quarts sont terminés, est exécutée dans du grès vosgien[373], alors que l'originale est en grès bigarré avec une granulométrie beaucoup plus fine.
Finalement, la statue d'*Erwin* a été déposée au printemps 2018, afin de rejoindre les ateliers de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, pour être étudiée dans un premier temps, avant de procéder à sa conservation/restauration. Suite au constat d'état, il a été possible de mesurer avec davantage de précisions son état de dégradation qui est finalement assez avancé. Elle comporte en effet, en plus du visage délité et recollé, de nombreuses fissures, notamment dans le dos, dont une partie a été bouchée avec de la colle époxy, en 1990. Nous voyons également des pulvérulences sur une partie du col et du torse, avec perte de matière. L'index de la main gauche, porté vers le visage, est un empiècement, ainsi que le menton. La coiffe a aussi subi une greffe du côté gauche, et toute une partie est abîmée, ainsi que la chevelure et la droite du visage. À cela, s'ajoute des restaurations au niveau du socle de la statue, de la pointe des pieds de l'architecte et la signature de l'artiste, qui ont été réalisées avec une matière composite qui imite la texture du grès. La partie avant du socle, a, par ailleurs, été recollée et goujonnée.
Suite à ce constat général, le choix de l'ACMH aurait pu se porter sur un remplacement de la statue d'Erwin par une copie conforme, en grès bigarré cette fois-ci, afin de mettre à l'abri des intempéries la statue originale de Grass. Cependant, celui-ci a fait le choix, suite aux nombreuses indications historiques, esthétiques et techniques que nous lui avons fourni, de remettre la statue à sa place, et d'éviter la restauration en la conservant toutefois à *minima*[374].
Par la même occasion, et surtout à l'aide de l'estampage datant de 1990, nous avons réalisé une réduction au un sixième de la statue d'Erwin par Grass, afin de commémorer les sept cents ans de la mort du maître d'œuvre. Finalement la statuette n'a été commercialisée en produit dérivé que lors du marché de Noël de 2019. Cette réduction de la statue de Grass prend tout son sens du fait que nous n'avons pas retrouvé son *bozzetto*. Il est pourtant étonnant que Grass n'ait pas gardé un, ou des tirages en plâtre de cette statue majeure de sa production. Afin de feindre le *bozzetto* de la statue originale, nous voulions faire cette réduction au un cinquième, sachant que celui de la *Sabine* de Grass, ou de l'*Erwin* de Friedrich sont à cette échelle. Cela n'a finalement pas pu se faire, car la pièce aurait été « trop grande », et, par conséquent, vendue à un prix trop élevé.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, juillet 1873, FISCHBACH, 1876, p. 14, MÉNARD, 1876, p. 156, *Revue d'Alsace*, 1884, p. 345, RIESLING, 1924, p. 730, HACKEDORN, 1926, p. 291, HEITZ, 1949, p. 100, SCHNEIDER, 1953, p. 201, DACHEUX, 1900, p. 38, SECKER, 1912,

[373] Cette copie de la statue d'Erwin est conservée par la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. L'exécution est due à Clément Kelhetter.

[374] *Cf.* COUSQUER, Vincent, « Les artisans de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, recherches et pratiques : l'exemple de la sculpture et l'évolution de ses principes de restauration », *Archéologie de la construction en Grand Est*, MOULIS Cédric (dir.), PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, 2021, p. 61-64.

p. 49-52, KLOTZ, 1965, p. 527-528, LEHNI, 1978, p. 32, RECHT et GEYER, 1989, p. 228-229, 483, ZEHNACKER, 1993, p. 185, GILBERT, 1999/2000, p. 97-100, *La Grâce d'une cathédrale*, 2007, p. 91-92, BENGEL, 2020, p. 44, COUSQUER, 2014, p. 184-186, COUSQUER, 2015, p. 114, COUSQUER, 2021, p. 61-64, etc[375].

310. ERWIN DE STEINBACH
1864

Statue en plâtre patiné (fig. 446, 474)
insc. « P. GRASS »
dim. H. 250 cm, l. 80 cm, e. 84 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 1726a

bibl. Cette statue d'*Erwin* est le moulage en plâtre du modelage original de Grass, qui a servi de modèle pour la copie en pierre, par Werling, qui est en place actuellement à la cathédrale. Nous pouvons cependant observer des différences entre ce modèle et la copie en pierre, qui se justifient pour des raisons de stabilité. Nous constatons également que Grass n'a pas pris soin de finir tous les détails de la coiffe par exemple, et sur les cheveux qui sont par ailleurs plus courts.

bibl. COUSQUER, 2014, p. 192, COUSQUER, 2015, p. 125, COUSQUER, 2021, p. 61-64.

311. ERWIN DE STEINBACH
1990

Statue en plâtre (fig. 474)
insc. « P. GRASS 1866 »
dim. H. 250 cm, l. 80 cm, e. 84 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 1726b

commentaire. Cette statue en plâtre est un estampage, réalisé à la terre glaise et au plâtre, de la statue originale. L'estampage a été exécuté par les sculpteurs praticiens de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame (René Wagner et Rolf Fournier), lors de la dépose de la statue pour restauration. Cet estampage a ensuite servi de modèle pour réaliser la mise au point pour sa copie en grès vosgien, afin de remplacer la statue originale.

bibl. COUSQUER, 2014, p. 192, COUSQUER, 2015, p. 125, COUSQUER, 2021, p. 61-64.

312. ERWIN DE STEINBACH
1990-1997

Statue en grès vosgien
insc. /
dim. H. 250 cm, l. 80 cm, e. 84 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 803.

commentaire. Copie conforme réalisée par mise au point, par l'atelier de sculpture de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame (Clément Kelhetter). Suite à un conflit entre l'architecte de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame et l'architecte en chef des Monuments Historiques (ACMH), le premier a décidé de faire réaliser des copies conformes des statues d'*Erwin* et de *Sabine*, afin de remplacer les originales pour les mettre à l'abri. L'ACMH, pour sa part, estimait que ces statues du XIXe siècle n'avaient rien à faire à cet emplacement, et souhaitait les faire enlever[376]. Cette copie qui devait remplacer l'originale encore en place, n'a jamais été achevée, car un changement de politique de restauration de la cathédrale a vu le jour. À partir de 1999, il n'était en effet plus question de remplacer des sculptures et des éléments en pierre de taille réalisés en grès à Voltzia par du grès vosgien. Cette nouvelle orientation en matière de restauration des monuments historiques privilégie également de garder le plus longtemps possible des statues sur les cathédrales, afin de ne les remplacer qu'en dernier recours.

bibl. COUSQUER, 2014, p. 193, COUSQUER, 2015, p. 130, COUSQUER, 2021, p. 61-64.

[375] Nous n'avons pas voulu être exhaustifs concernant la littérature qui évoque la statue d'*Erwin*, tant elle est abondante. Les statues de Grass qui sont le plus souvent citées par les auteurs sont celles de *Kléber*, *Icare* et *Erwin*.

[376] *Cf.* LEFORT Nicolas, « Bertrand Monnet, architecte en chef des monuments historiques : 35 années de restauration de la cathédrale de Strasbourg (1947-1982) », *BCS*, 2018.

313. SABINE DE STEINBACH
1844

Statue en grès à Voltzia (fig. 478, 486, 370)
insc. /
dim. H. 220 cm, l. 80 cm, e. 43 cm.
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 1773

prov. Parvis du croisillon sur du transept de la cathédrale.

commentaire. La statue est très érodée et l'inscription à la base a disparu à cause de la desquamation.

bibl. SECKER, 1912, p. 49-52, HEITZ, 1949, p. 100, SCHNEIDER, 1953, p. 201, E. BENEZIT, 1976, p. 171, RECHT et GEYER, 1989, LEHNI, 1998, *La Grâce d'une cathédrale*, 2007, p. 91-92, GILBERT, 1999/2000, p. 94-96, COUSQUER, 2014, p. 196, COUSQUER, 2015, p. 137-138, etc.

314. SABINE DE STEINBACH
1920

Statue en grès rouge à Voltzia (fig. 370)
insc. /
dim. H. 220 cm, l. 80 cm, e. 43 cm.
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 1774.

prov. Parvis du croisillon sur du transept de la cathédrale

commentaire. Copie réalisée par le sculpteur praticien Bidermann, d'après le modèle en plâtre de Grass[377]. La tête de la statue est cassée, et l'inscription à la base a disparu à cause de la desquamation, comme pour la statue d'origine.

bibl. COUSQUER, 2014, p. 196, COUSQUER, 2015, p. 137-138.

[377] Voir en dernier lieu COUSQUER Vincent, « Philippe Grass, … » *BCS*, 2014, *op. cit*., 196.

315. SABINE DE STEINBACH
1988

Statue en grès vosgien (fig. 364)
insc. « P. GRASS cop. 1988 »
dim. H. 220 cm, l. 80 cm, e. 43 cm.
loc. Parvis du croisillon sud du transept de la cathédrale

commentaire. Copie réalisée par le sculpteur praticien Paul Christmann, d'après le modèle en plâtre de Grass.

bibl. COUSQUER, 2014, p. 196, COUSQUER, 2015, p. 137-138.

316. SABINE DE STEINBACH
1842

Statue en plâtre (fig. 485)
insc. /
dim. H. 220 cm, l. 80 cm, e. 43 cm.
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 1725

commentaire. Il s'agit du modèle réalisé par Grass, utilisé par l'un de ses sculpteurs praticiens pour en faire la copie dans la pierre par mise au point. Des traces de mise au point sont encore visibles sur le plâtre.

bibl. GEYER, 1989, p. 478, COUSQUER, 2014, p. 195, COUSQUER, 2015, p. 137.

317. SABINE DE STEINBACH
Vers 1842 ?

Médaillon en plâtre patiné (fig. 184)
dim. H. 51 cm, l. 45 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 3654.

commentaire. Bien que ce médaillon ne soit pas signé, il est fort probable que ce soit Grass lui-même qui l'ait réalisé.

bibl. COUSQUER, 2014, p. 196-198, COUSQUER, 2015, p. 138.

318. MAQUETTE DE MONUMENT À

ERWIN
vers 1855

Groupe sculpté en terre cuite (fig. 452)
dim. H. 41 cm, l. 35 cm, e. 29 cm
loc. Musée des Arts-Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° MBA XXXII.87

commentaire. Erwin et ses deux enfants sont positionnés sur un socle. Le père est assis au centre, et porte probablement son regard en direction de la flèche de la cathédrale. Il tient le compas de l'architecte dans la main droite et un plan ou un parchemin qu'il déroule dans l'autre main. À sa droite est placée Sabine, accroupie au sol et prenant appui sur la chaise de son père en le regardant avec tendresse. Il tient la massette du sculpteur dans la main droite et des ciseaux dans l'autre. À la gauche du maître se trouve son fils Jean, également accroupi, qui semble regarder dans la même direction que son père.

bibl. GEYER, 1989, p. 478-479, GILBERT, 1999/2000, p. 77, COUSQUER, 2014, p. 189, COUSQUER, 2015, p. 177.

319. MAQUETTE DE MONUMENT À ERWIN
vers 1855

Groupe sculpté en plâtre (fig. 453)
dim. H. 46,5 cm, l. 43 cm, e. 40 cm
loc. Musée des Arts-Décoratifs de Strasbourg
Inv. n° XXXII.86

commentaire. Il s'agit d'un variant du n° MBA XXXII.87, avec les détails mieux fignolés. Erwin a perdu sa tête. Sur cette maquette, les trois personnages sont positionnés sur des gradins (trois marches), et Jean adopte une autre position et porte une autre coiffe que sur le modèle en terre cuite. Ici, il est en effet debout, et regarde son père au lieu de regarder dans la même direction. Sabine et Erwin gardent la même posture.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 77-78, COUSQUER, 2014, p. 189, COUSQUER, 2015, p. 117.

320. MAQUETTE DE MONUMENT À ERWIN
vers 1855

Groupe sculpté en plâtre (fig. 454)
dim. H. 25 cm, (diamètre de la base : 27 cm)
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 4327

commentaire. Cette petite maquette est également un variant des modèles n° MBA XXXII.87, et n° XXXII.86. Les trois personnages adoptent à peu près les mêmes postures, mais sont positionnés sur un piédestal carré qui aurait été monumental, avec des personnages placés à chaque angle (peut-être des muses ?), et des décorations florales.

bibl. COUSQUER, 2014, p. 189, COUSQUER, 2015, p. 118.

321. ERWIN TENANT UN MODÈLE DE LA CATHÉDRALE
vers 1855

Statuette en plâtre patiné (fig. 455)
dim. H. 44 cm.
loc. Musée des Arts Décoratifs de Strasbourg

bibl. COUSQUER, 2014, p. 189-190, COUSQUER, 2015, p. 118-119.

322. JEAN OU ERWIN JEUNE CHEVAUCHANT UNE GARGOUILLE
vers 1855

Statuette en plâtre (fig. 456)
dim. H. 23,5 cm, l. 16,5 cm, e. 9 cm
loc. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
Inv. n° MAD XXXII. 30

commentaire. Cette statuette toute romantique représente vraisemblablement Jean, le fils d'Erwin, ou Erwin jeune lui-même, agrippé aux harnais accroché à une gargouille qu'il chevauche. Le maître d'œuvre est identifiable à la coiffe qu'il porte.

bibl. GILBERT, 199/2000, p. 79, COUSQUER, 2014, p. 189-190, COUSQUER, 2015, p. 119.

323. ERWIN ET SES ENFANTS
vers 1855

Bas-relief en plâtre (fig. 457)
dim. H. 28 cm, l. 38 cm, e. 5 cm
loc. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg
Inv. n° XXXII.25

commentaire. Intitulé « Erwin et ses enfants », et l'inventaire le date de 1850.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 78, COUSQUER, 2014, p. 191, COUSQUER, 2015, p. 119.

324. ERWIN AVEC SES ENFANTS ET SES OUVRIERS
vers 1855

Bas-relief en plâtre (fig. 458)
dim. H. 30 cm, l. 52 cm, e. 5 cm
loc. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg
Inv. n° XXXII.23

bibl. GILBERT, 199/2000, p. 79, COUSQUER, 2014, p. 190, COUSQUER, 2015, p. 119.

325. ERWIN ET SES ENFANTS
vers 1855

Bas-relief en plâtre (fig. 459)
dim. H. 29 cm, l. 30 cm, e. 3 cm
loc. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg
Inv. n° XXXII.26

bibl. GILBERT, 199/2000, p. 79, COUSQUER, 2014, p. 190, COUSQUER, 2015, p. 120.

326. ERWIN AVEC SES ENFANTS ET SES OUVRIERS
vers 1855

Bas-relief en terre cuite entouré d'un cadre en bois (fig. 460)
dim. H. 23,5 cm, l. 37 cm, e. 5 cm
loc. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg
Inv. n° XXXII.77

bibl. GILBERT, 199/2000, p. 79, COUSQUER, 2014, p. 190-192, COUSQUER, 2015, p. 120.

327. ERWIN AVEC SES ENFANTS ET SES OUVRIERS
vers 1855

Bas-relief en plâtre (fig. 348)
dim. H. 17,2, l. 12,3 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 4542

commentaire. Autre variant, plus petit et moins détaillé. Erwin au centre montre le plan de la cathédrale à ses enfants et ses ouvriers. Sabine est agenouillée devant son père.

bibl. COUSQUER, 2014, p. 192, COUSQUER, 2015, p. 120.

328. FUNÉRAILLE D'ERWIN

Bas-relief en plâtre (fig. 464)
dim. H. 30 cm, l. 52 cm, e. 5 cm
loc. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg
Inv. n° XXXII.24

commentaire. L'inventaire du musée indique que cette composition est inspirée de la mort de la Vierge du portail sud.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 79, COUSQUER, 2014, p. 194, COUSQUER, 2015, p. 120-121.

329. DORMITION DE LA VIERGE
vers 1850

Bas-relief en plâtre (fig. 466)
insc. « Copie par P. (G) »
dim. H. 26, l. 39,5, e. 4 cm
loc. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg
Inv. n° 465 ?

commentaire. Il s'agit d'une réduction du tympan du croisillon sud de la cathédrale, qui date d'environ 1220. Selon Gaston Save, Grass aurait voué, à l'instar de Delacroix, un véritable culte à ce tympan.

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 102, fig. 128. COUSQUER, 2014, p. 190-191, 195, COUSQUER, 2015, p. 121-122.

330. ERWIN ET LE STATUAIRE
Après 1866 ?

Bas-relief en plâtre (fig. 462)
insc. « P. GRASS 1850 »
dim. H. 36, l. 16 cm
loc. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg
Inv. n° MAD XXXII. 22

Bas-relief en plâtre
insc. « P. GRASS 1850 »
dim. H. 36, l. 16 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 4520

commentaire. Grass s'est représenté assis sur un bloc de pierre devant sa statue d'Erwin. La représentation de Grass sur ce bas-relief est la même que sur celui de son atelier de la cathédrale. Le Musée des Beaux-Arts de Strasbourg conserve d'ailleurs une épreuve en plâtre patinée de cette représentation de Grass en dehors de tout cadre (inv. n° XXXII.52). Il est signé « P. GRASS. 1850 » (fig. 463).

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 118, COUSQUER, 2014, p. 190, 193, COUSQUER, 2015, p. 120.

331. SABINE DE STEINBACH
vers 1842

Statuette en terre cuite (fig. 482)
insc. « P. GRASS »
dim. H. 45 cm, l. 15,5 cm e. 13 cm
loc. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg
Inv. n° MBA 44.2008.0.164

Statuette en terre cuite (fig. 480)
dim. H. 41 cm, l. 11 cm, e. 16 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg
Inv. n° MBA XXXII.28

bibl. COUSQUER, 2014, p. 195, COUSQUER, 2015, p. 137.

332. SABINE DE STEINBACH
vers 1842

Statuette en plâtre (fig. 481,483)
dim. H. 50 cm, l. 17 cm, e. 15 cm.
loc. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg
Inv. n° MBA 44.2008.0.141

bibl. GILBERT, 1999/2000, p. 94, COUSQUER, 2014, p. 195, COUSQUER, 2015, p. 137.

commentaire. Le modèle en plâtre est mieux fini que celui en terre cuite.

bibl. COUSQUER, 2014, p. 195, COUSQUER, 2015, p. 137.

333. SABINE DE STEINBACH
1868

Statuette en marbre blanc
insc. « P. G. 1868. »
dim. H. 54, l. 18, p. 19 cm.
loc. Strasbourg, coll. Part.

bibl. *Catalogue des objets d'art dépendant de la succession de M. Philippe Grass*, 1876, p. 6, n° 104, GILBERT, 1999/2000, p. 94, COUSQUER, 2015, p. 137.

Statuette en bois
Non retrouvée

bibl. *Catalogue des objets d'art dépendant de la succession de M. Philippe Grass*, 1876, p. 6, n° 381, GILBERT, 1999/2000, p. 94, COUSQUER, 2015, p. 137.

334. SABINE DE STEINBACH

Buste en terre cuite
H. cm.
Musée des Beaux-Arts, Strasbourg

Buste en plâtre
dim. H. cm.
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg

Buste en grès à Voltzia
dim. H. cm.
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg

commentaire. Réalisé avec une mise au point par l'ancien sculpteur praticien de l'Œuvre Notre-Dame, Dominique Singer.

335. GUERRIER ANTIQUE (DIEU MARS)
1876

Statue en pierre avec plâtre patiné (fig. 377)
dim. H. 176 cm, l. 80 cm, e. 42 cm
loc. Musée de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 22.998.0.711.

commentaire. La dernière statue que Grass aurait réalisé en qualité de statuaire de l'Œuvre Notre-Dame, n'est pas destinée à la cathédrale, mais à la Maison de l'Œuvre Notre-Dame. Il ne s'agit pas en outre d'une restauration d'une statue complète, pour laquelle il aurait laissé libre court à son imagination. Il doit cette fois-ci refaire les parties manquantes d'une statue ancienne, avant qu'elle ne soit copiée par mise au point. Ce changement de pratique dans la restauration des statues peut s'expliquer pour deux raisons : soit par le fait que la vision de la restauration des monuments historiques prend un nouveau tournant après 1870, ou simplement parce qu'il était estimé que cette statue de style Renaissance n'a pas besoin d'être « amélioré », comme c'était le cas pour la statue d'évêque du massif occidental que Grass a refait en totalité.
Quoi qu'il en soit, les bombardements de 1870 ont aussi eu raison du fier guerrier dressé sur le pignon de l'aile gothique du bâtiment. Suite à cela, notre statuaire doit restituer les parties de la statue amputées par un obus. Il s'agit vraisemblablement du seul travail de restitution partielle qu'il ait apporté sur une statue ancienne[378], faisant ainsi œuvre de restaurateur au sens contemporain du terme[379].

Nous pouvons imaginer, par ailleurs, que Grass et Klotz peuvent être influencés à ce moment-là par la théorie d'un Viollet-le-Duc, suivant le paradigme de l'anatomie comparée, selon laquelle il est possible, d'un point de vue organiciste, de rétablir par déduction des parties manquantes grâce à l'étude des fragments restants[380]. En effet, la tête et la poitrine du Guerrier ont été complètement explosées, alors le sculpteur a remodelé les parties manquantes, en respectant le style de cette œuvre du XVI[e] siècle. Toutefois, « ici encore Grass fut obligé de travailler d'idée et d'instinct ; il a été impossible de retrouver les débris du malheureux homme d'armes, et c'est en se guidant sur la position des jambes et les contours du ventre que notre sculpteur a reconstitué l'ensemble de cette mâle et hardie statue »[381].
Ce guerrier antique casqué et capé domine un bélier positionné entre ses deux pieds[382]. La statue d'origine, en grès, avec les parties refaites par Grass, est exposée au musée de l'Œuvre Notre-Dame (fig. 494, cat. 335), tout comme les restes de la tête originale. On y repère aisément les parties remodelées en plâtre et patinées par ce dernier. De plus, la

[378] Précisons ici, que Klotz faisait également restaurer les statues médiévales de la cathédrale, si cela le nécessitait. Néanmoins, cette activité, qui consistait à faire des empiècements (en grès ou en plâtre) afin de refaire des parties manquantes ou trop altérées, était entreprise par les sculpteurs praticiens et non par l'artiste.

[379] Grass restaurait bien la cathédrale, en refaisant des statues pour combler des niches vidées pendant la terreur, mais il ne restaurait généralement pas des statues abîmées. Ainsi, nous pouvons bien parler de restauration, mais de restauration du monument, en recréant des statues pour combler les parties vidées, mais pas de restaurations des parties abîmées des statues. Plus tard, le travail apporté au monument dans sa globalité sera apporté aux statues dans leur particularité. Il s'agit donc, dans la restauration, d'un basculement progressif d'une vision holistique à une vision pragmatique, autrement dit, d'un passage du général au particulier, du tout aux parties, de l'essence à l'apparence… Sur ce sujet, voir COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculptures… », *op. cit.,* p. 66-69.

[380] Pour un aperçu synthétique de ce sujet, on pourra se référer à FLOUR Isabelle, « Les moulages des sculptures comparée : Viollet-le-Duc et l'histoire naturelle de l'art », dans *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, Textes réunis par LAFONT Anne, équipe « Littératures, arts et savoirs » (LISAA - EA 4120)/Université Paris-Est, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), publié avec le concours du Centre national du livre, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, p. 220-230. Pour plus d'informations, on se réfera à BARIDON Laurent, *L'imaginaire scientifique.., op. cit*., p. 209-216.

[381] FISCHBACH Gustave*, Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, *op. cit*., p. 25.

[382] Liliane Châtelet-Lange a démontré, dans un article très intéressant, que ce pseudo *Guerrier antique* représente en réalité la dieu Mars. Elle montre ainsi, l'influence des idées humanistes de la Renaissance sur les œuvriers de l'Œuvre Notre-Dame, *cf*. CHÂTELET-LANGE Liliane, « L'Œuvre Notre-Dame sous le signe de Mars. Architecture, distribution et décor aux XVe et XVIe siècle », *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2012, p. 99-102.

Fondation de l'Œuvre Notre-Dame en conserve un moulage en plâtre complet, c'est-à-dire avec les parties anciennes et les parties remodelées par le sculpteur (fig. 495, cat. 336).
Un *Courrier du Bas-Rhin*, du 29 avril 1876, explique les événements de la façon suivante : « …Peu avant sa mort, notre regretté statuaire Grass a terminé une statue : le chevalier romain qui ornait autrefois le pignon de la 2e maison de l'Œuvre Notre-Dame. Dans une nuit du bombardement de 1870, un obus enleva la tête à ce chevalier légendaire à Strasbourg, un autre obus lui coupa la poitrine… On ramassa les débris, M. Grass reconstitua l'ancienne statue qui servit de modèle. Le nouveau chevalier scrupuleusement modelé sur l'ancien, attend pour reprendre sa place au sommet du vieux pignon face à la Cathédrale... ».
Ce n'est, en effet, que le 30 juillet 1879, que le fier guerrier regagne sa place, où nous pouvons encore la voir aujourd'hui : « ... Le chevalier romain qui surmontait le faîte de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame, coupé en deux par un obus le 24 août 1870, a été replacé cet après-midi ; les débris de l'ancienne statue seront conservés au musée de l'Œuvre Notre-Dame. »[383]
Le guerrier antique est encore dans un état de conservation exceptionnel, et il semble avoir subi un nettoyage (fig. 493, cat. 335). Il est même assez difficile d'admettre que la statue en place, dans cet état, soit encore celle posée en 1879, dont la mise au point est certainement due à Stienne ou Wehrlin, d'après les restitutions de Grass sur la statue originale, qui est exposée au musée de l'Œuvre Notre-Dame. Ajoutons pour finir, que la lance que tient ce dieu Mars, est en cuivre, et que la statue originale date d'environ 1580. On remarque, en outre, la prouesse technique – propre à la Renaissance qui devait s'inspirer des sculptures antiques en marbre – du bras droit tenant la lance, fortement dégagé du tronc de la statue, qui est pourtant taillé dans un seul bloc monolithe faisant corps avec le reste de la statue. L'artiste du XIXe siècle a su reproduire cette heureuse performance.
Enfin, le Guerrier antique, restauré par Grass, apparaît sur le frontispice du *Strasbourg historique et pittoresque* d'Adolphe Seyboth, publié en 1894. Il est assez curieux que cette figure, placée au sommet de l'aile Renaissance de la maison de l'Œuvre Notre-Dame, soit utilisée ici comme symbole de la Ville de Strasbourg qui se tourne en direction de la France, « vers qui tendent désormais tous les espoirs »[384].
Grass refait également, à la fin de sa vie, après les destructions de 1870, le *buste de Goldenberg* et une *Alsace.* Il refait également deux des muses d'Ohmacht, du Théâtre qui a aussi souffert des bombardements de 1870[385].
Il s'est de même occupé à faire refondre son *Icare*, dont il a gardé le moule, sculpter à nouveau dans le marbre sa *Jeune Bretonne*, d'après des modèles réduits qu'il a conservé, le *buste en marbre d'Ohmacht*, le *buste en marbre d'Apffel*... Il se charge également de panser les blessures de la *statue de Lezay-Marnésia* qui a aussi tristement été touchée par des obus.
Tout cela peut très bien expliquer pourquoi l'atelier d'Eugène Dock a du se charger de refaire les statues équestres détruites en 1870, et celles inachevées, car Grass était trop occupé à consoler ses œuvres majeures détruites lors des bombardements, en les refaisant à l'identique. Cela n'enlève en rien le fait qu'il doive superviser l'avancée des travaux en sculpture des statues équestres.

bibl. COUSQUER, 2020, p. 199-200.

Statue en pierre (fig. 376)
dim. H. 176 cm, l. 80 cm, e. 42 cm
loc. Pignon de l'aile Renaissance de Maison de l'Œuvre Notre-Dame

commentaire. Copie réalisée par un sculpteur praticien des ateliers de l'Œuvre Notre-Dame, d'après le modèle restauré par Grass. Elle est mise en place en 1879.

336. GUERRIER ANTIQUE (DIEU MARS)
Vers 1876

Statue en plâtre patiné (fig. 378)
dim. H. 176 cm, l. 80 cm, e. 42 cm
loc. Fondation de l'Œuvre Notre-Dame
Inv. n° 1710

Commentaire. Moulage effectué sur la statue originale après restaurations de Grass.

383 KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz.., op. cit.,* cf. note 8, p. 192.

384 J. SPIEGEL Régis, *Strasbourg romantiqu .., op. cit*., p. 211.

385 BNUS, « Chronique artistique », dans *Recueils de pièces sur Philippe Grass.*

bibl. Chronique artistique de Strasbourg, de juillet 1873, KLOTZ, 1965, p. 192, GILBERT, 1999/2000, p. 106, COUSQUER, 2015, p. 156-157, COUSQUER, 2020, p. 199-200.

OPÉRA DU RHIN

337. THALIE
Après 1870

Statue en grès
loc. Opéra du Rhin, Strasbourg

désig. Restauration d'une statue de Landolin Ohmacht

commentaire. Grass serait encore intervenu au Théâtre de Strasbourg pour restaurer deux des six muses qui en ornent le frontispice, mutilé par un obus en 1870[386]. Il est précisé, dans la *Chronique artistique de Strasbourg*, de juillet 1873, qu' « Il refait […], à l'heure présente deux des Muses d'Ohmacht qui couronnaient le fronton du théâtre mutilé pendant la catastrophe où tant de trésors artistiques ont péri… »[387].
Parmi ces deux muses, il semble qu'il refasse *Thalie*[388], la muse de la comédie, identifiable par le masque qu'elle porte de la main droite.
Ces six muses sont des créations de Landolin Ohmacht[389], posées en 1822[390], lorsque l'architecte H. J. Villot, dont Grass fait le portrait en médaillon, s'occupait des travaux de finition du théâtre. Avant qu'Ohmacht ne sculpte ces statues, le sculpteur Jean Vallastre était déjà intervenu sur la construction du Théâtre. En effet, Vallastre, futur statuaire de la cathédrale, a taillé les chapiteaux ioniques du péristyle du Théâtre en cours de construction en 1806[391].

[386] Dr L. EHRHARD*, Le Sculpteur Ohmacht*, *op. cit*., p. 6.
[387] BNUS, « Chronique artistique », dans *Recueils de pièces sur Philippe Grass*.
[388] Cette assertion se trouve chez GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 106. Toutefois, l'auteur ne cite pas sa source.
[389] Aidé par son élève André Friedrich, *cf*. HEITZ Robert, *La sculpture en Alsace, op. cit.,* p. 101.
[390] Dr. J. ROHR, *Der Strasbourg Bildhauer Landolin Ohmacht*, *op. cit*., p. 175-181, LAVALLET-HAUG Geneviève, « Histoire Architecturale du Théâtre de Strasbourg », *op. cit.,* p. 300, et OHNMACHT Mechtild, *Landelin Ohnmacht*, *op., cit*., p. 161-164.
[391] *Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne*, 1988, tome VIII, fascicule n° 38, p. 3968.

bibl. *Chronique artistique de Strasbourg*, de juillet 1873, GILBERT, 1999/2000, p. 106.

AUTRES

339. TARQUIN L'ANCIEN TUÉ PAR LES FRÈRES MARTIUS (fig. 382)
1825

Bas-relief en plâtre
dim. H.
loc. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, de Paris
Inv. n° MU 4426

commentaire. C'est bas-relief a probablement été modelé par Grass lors d'un concours à l'École des Beaux-Arts de Paris.

bibl. GILBERT, 1999-2000, p. 16.

Ress. Jacques DECASO Visual Archives, School of Art & Art History, College of Liberal Arts & Sciences, The University of Lowa. URL : https://ovm.art.uiowa.edu/decaso/search?keywords=Kirstein

Pendant la période où Grass expose aux Salons de Paris, les expositions ont lieu au Musée Royal des arts (musée du Louvre) de 1831 à 1848 ; au Palais des Tuileries en 1849 ; Palais National (Palais-Royal) en 1850 ; Palais-Royal en 1852 ; Palais des Beaux-Arts en 1855 ; Palais des Champs-Élysées de 1857 à 1891[1].

Salon de 1831 : 3 acceptées
GRASS, 15, *rue Guénégaud*.
- n° 3044 – *Buste en plâtre d'homme.*
- n° 3045 – *Médaillon en plâtre représentant deux portraits d'homme*[2].
- n° 2235[3] – *Icare essayant ses ailes*, statue en plâtre[4]. Premier Salon romantique.

Pas de Salon en 1832, à cause du choléra[5].

Salon de 1833 : 4 acceptées, 1 refusée
Le seul vrai Salon romantique[6]
GRASS (P.), 15, *rue Guénégaud*.
Œuvres acceptées :
- n° 2599 – *Le centaure Nessus mourant* ; statue en plâtre.
- n° 2600 – *Buste en plâtre d'un jeune homme*[7].
- *Sculpture animale*, plâtre (n° 3260 – *étude de cheval* ; plâtre[8])
- *Statue*, plâtre[9] (n° 3259 – *Petite statue de femme*[10]).

Œuvre refusée :
- n° 4568 – *Statuette de femme*, plâtre, refusée[11]

Salon de 1834 : 4 acceptées, 1 refusée, médaille de 2e classe
GRASS (P.), 9, r*ue de l'Abbaye*.
Œuvres acceptées :
- n° 2073 – *Suzanne au bain* ; statue en plâtre.
- n° 2074 – Buste en plâtre de *M. Vernes de Luze*.
- n° 2075 – *Un médaillon en plâtre*.
- n° 2076 – Petite statue en plâtre de *M. B...*[12]
Œuvre refusée :
- n° 2694 – Figurine en plâtre de *M. B...*[13]

Salon de 1835 : 1 acceptées, 3 refusées
Sont exclus Maindron, Préault, Moine…
GRASS, 16, *r. de Bussy.*
Œuvre acceptée :
- n° 2269 – Buste en plâtre de *M. B*[14].
Œuvres refusées :
- n° 908[15] – *Un cheval,* plâtre*, Sculpture animale*.
- *Groupe*, plâtre.
- *n° 907*[16] *– Le prisonnier de Chillon*. Statue en plâtre. Refusé au Salon de 1835[17]

Salon de 1836 : 2 refusées

[1] http://salons.musee-orsay.fr/index/salons
[2] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, Salon, Paris, 1831, p. 258.
[3] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919, p. 92.
[4] *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : op. cit.*, T. I, Paris, 1882-1885, p. 690, et *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, par VAPEREAU G., troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865, p. 785.
[5] BENOIST Luc, *La sculpture française*, éd. Le Lys d'or, Paris, 1963, p. 149.
[6] *Ibid*., p. 149.
[7] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, *op. cit*., 1833, p. 191.
[8] http://salons.musee-orsay.fr/index/salon/90?offset=1
[9] http://humanities-research.exeter.ac.uk/salonartists/works?searchTerms=Grass&newSearch=Search&order=id&direction=ASC
[10] http://salons.musee-orsay.fr/index/salon/90?offset=1
[11] Archives du Louvre, K.K.50, *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 19.
[12] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, *op. cit*., 1834, p. 189.
[13] Archives du Louvre, L.K.K.29, et L.K.K.51., *cf.* LAURENT Gilbert, *op. cit.,* p. 19.
[14] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, *op. cit*., 1835, p. 220.
[15] Refusé le 11.2.1835, Archives du Louvre, L.K.K.29, et L.K.K.51., *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 21.
[16] Refusé le 11.2.1835, Archives du Louvre, L.K.K.29, et L.K.K.51., *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 21.
[17] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, par Stanislas Lami, T. 3, *op. cit*., p. 92.

Grass n'expose pas d'œuvre au Salon. Tous les sculpteurs romantiques sont exclus (Maindron, Préault, Moine…)
- *Groupe*, plâtre.
- *Buste*, plâtre.

Salon de 1837 : 2 refusées
Grass n'expose pas d'œuvre au Salon. Tous les sculpteurs romantiques sont exclus (Maindron, Préault, Moine, Barye...
- *Statuette*, plâtre.
- *Statuette*, plâtre.

Salon de 1838 : 3 acceptées, 1 refusée
GRASS (PH.), 16, *r. de Bussy.*
Œuvres acceptées :
- n° 1874 – *Buste de Mme**** ; marbre.
- n° 1875 – *Idem de Mme**** ; plâtre.
- *n° 1876 – Statuette de M.**** ; bronze[18].
Œuvre refusée :
- n° 3083 – *Statuette de M.**** ; bronze[19]

Salon de 1839 : 7 acceptées, 1 refusée
GRASS, 16, *r. de Bussy.*
Œuvres acceptées :
- n° 2216 – *La petite paysanne* ; statue en plâtre.
- n° 2217 – *Un esclave suppliant* ; statue en plâtre.
- n° 2218 – *Buste de M. E. Souvestre* ; plâtre.
- n° 2219 – *Idem de M. Schwilgué*, idem.
- n° 2220 – *Idem de M. Saint-G...* ; idem.
- n° 2221 – *Idem de M. H...* ; idem.
- n° 2222 – *Un cheval* ; bronze[20].
Œuvre refusée :
- *Sculpture animale*, bronze.

Salon de 1840 : 2 refusées
Grass ne présente aucune œuvre au Salon.
- *Statuette, plâtre.*
- *Statue, plâtre.*

Salon de 1841 : 4 acceptées
GRASS (P.), 16, *rue de Bussy*.
- n° 2086 – *Icare essayant ses ailes* ; statue en bronze.
- n° 2087 – *Quatre médaillons en bronze*, même numéro *:* 1° *Portrait de M. Emile Souvestre* ; 2° *Idem de M. L. Batissier* ; 3° *Idem de Mme B...* ; *Portraits des quatre frères G...*[21].

Salon de 1842 : 1 acceptée
GRASS (P.), 16, *rue de Bussi*.
- n° 1937 – *Buste d'Ohmacht, statuaire* ; marbre (pour le musée de Strasbourg)[22].

Salon de 1843 : 1 refusée
Grass ne présente aucune œuvre au Salon
- *Statue*, plâtre, refusée.

Salon de 1844 : 2 acceptées
GRASS (P.), 16, *rue de Bussy*.
- n° 2235 – *Petite paysanne bretonne* ; statue en marbre.
- n° 2236 – *Buste de Mlle …* ; plâtre[23].

Salon de 1845 : 1 acceptée, 1 refusée
GRASS (P.), 16, *de Bussy*.
Œuvre acceptée :
- n° 2111 – *Buste de M. …*, plâtre[24].
Œuvre refusée :
- *Statue*, plâtre.

Salon de 1846 : 4 acceptées
Les seize élèves de Rude sont exclus par le jury. Cette année, Lassus publie son manifeste en faveur de l'art gothique[25].
GRASS (P.), *rue de Bussy.*
- n° 2182 – *Les fils de Niobé* ; groupe en plâtre.
- n° 2183 – *Buste de M. Humann, ministre des finances* ; marbre (commandé par la ville de Strasbourg).
- n° 2184 – *Buste de M. Scützenberger, maire de Strasbourg* ; plâtre.
- n° 2185 – *Buste de M. Lassus, architecte* ; plâtre[26].

Salon de 1847 : 1 acceptée
GRASS (Philippe), 16, *r. de Bussy.*

[18] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, *op. cit*., 1838, p. 210.
[19] Archives du Louvre, L.K.K.55, et L.K.K.32., *cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 21.
[20] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, *op. cit*., 1839, p. 235-236.
[21] *Ibid.*, 1841, p. 244.
[22] *Ibid.*, 1842, p. 228.
[23] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, op. cit.*, 1844, p. 273-274.
[24] *Ibid.*, 1845, p. 258.
[25] BENOIST Luc, *La sculpture française*, *op. cit.,* p. 150.
[26] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, op. cit.*, 1846, p. 251-252.

- n° 2096 – *Buste de M. E. R...* ; plâtre[27].

Salon de 1848 : 4 acceptées
Suppression du Jury par Ledru-Rollin.
GRASS (Philippe), 16, *rue de Bussy*.
- n° 4778 – *Le Penseur* ; statue en plâtre.
- n° 4779 – *Buste du Dr B...* ; marbre.
- n° 4780 – *Idem de M. H...* ; plâtre[28].

Salon de 1849 :
Grass ne soumet (?) aucune œuvre au Salon

Salon de 1850-1851 : 1 acceptée
GRASS (Philippe), 12, *rue de Bussy*. - M. 2e cl. [EX].
- n° 3426 – *Suzanne au bain*, statue ; marbre[29].
Exempt

Salon de 1852 : 1 acceptée
GRASS (Philippe), né à Strasbourg (Bas-Rhin), élève de Bosio. Méd. 2 cl. (sculpture) 1834. *Rue de Bussy*, 12.
- n° 1412 – *M. R. Coze, doyen de la faculté de médecine de Strasbourg*, buste ; plâtre[30].

Salon de 1853 :
Grass ne présente aucune œuvre au Salon (?)

Pas de Salon en 1854.

Pas de Salon en 1856.

Salon de 1857 : 2 acceptées
GRASS (Philippe), né à Wolxheim (Bas-Rhin), élève de Ohmacht et de Bosio. Méd. 2 cl. (sculpture) 1834. *Rue de Vaugirard*, 113.
- n° 2922 – *Portrait de M. Émile Souvestre* ; buste, marbre.
- n° 2923 – *Portrait de M. J.-B. Schwilgué* ; buste, marbre[31].

Pas de Salon en 1858.

Salon de 1859 : 2 acceptées
GRASS (Philippe), né à Wolxheim (Bas-Rhin), élève de Bosio. Méd. 2 cl. (sculpture) 1834. *Rue de Vaugirard*, 113.
- n° 3269 – *Portrait de M. Ch. Robert, maître des requêtes* ; buste, bronze.
- n° 3270 – *Portrait de M. L. Spach, archiviste* ; buste, plâtre[32].

Pas de Salon en 1860.

Salon de 1861 : 2 acceptées
GRASS (Philippe), né à Wolxheim (Bas-Rhin), élève d'Ohmacht et de Bosio. Méd. 2 cl. (sculpture) 1834. *Rue de la Seine*, 74.
- n° 3385 – *Portrait de F. Schutzenberger, ancien maire de Strasbourg* ; buste, marbre. (appartient à la ville de Strasbourg).
- n° 3386 – *Portrait de M. E. H...* ; buste, plâtre[33].

Pas de Salon en 1862.

Salon de 1863 : 2 acceptées
GRASS (Philippe), né à Wolxheim (Bas-Rhin), élève de Bosio. Méd. 2 cl. (sculpture) 1834 - [EX]. *Rue de la Seine*, 74.
- n° 2395 – *Portrait de J. L...* ; buste, plâtre.
- n° 2396 – *Portrait de A. L...* ; buste, plâtre.[34]

Salon de 1864 : 1 acceptée
GRASS (Philippe), né à Wolxheim (Bas-Rhin), élève de Bosio. Méd. 2 cl. (sculpture) 1834 - [EX]. *Rue de la Seine*, 74.
- n° 2632 – *Le général Reibel* ; buste, plâtre.

Salon de 1865 : 1 acceptée
GRASS (Philippe), né à Wolxheim (Bas-Rhin), élève de Bosio et d'Ohmacht. Méd. 2 cl. (sculpture) 1834. *Rue de la Seine*, 74.
- n° 3004 – *Portrait du Dr Stoltz, professeur à la faculté de médecine de Strasbourg* ; buste, marbre[35].

Salon de 1866 :
Grass ne présente aucune œuvre au Salon
GRASS (Philippe), est mentionné, avec sa médaille de 2e classe (1834) et sa Légion d'honneur (1865)[36].

Salon de 1868 :

[27] *Ibid.*, 1847, p. 241.
[28] *Ibid.*, 1848, p. 355.
[29] *Ibid.*, 1850, p. 276.
[30] *Ibid.*, 1852, p. 221.
[31] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, *op. cit.,* 1857, p. 373.
[32] *Ibid.*, 1859, p. 411.
[33] *Ibid.*, 1861, p. 422.
[34] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants op. cit.*, 1861, p. .
[35] *Ibid.*, 1865, p. 400.
[36] *Ibid.*, 1866, p. LIV.

Grass ne présente aucune œuvre au Salon.
Grass (Philippe), est mentionné, avec sa médaille de 2e classe (1834) et sa Légion d'honneur (1865)[37].

Salon de 1869 : 1 acceptée
GRASS (Philippe), né à Wolxheim (Bas-Rhin), élève de Bosio et d'Ohmacht. Hors concours. *Rue de Vaugirard*, 113.
- n° 3471 – *Portrait de M. Schimper, conservateur du cabinet d'histoire naturelle de Strasbourg* ; buste, plâtre[38].

Salon de 1870 : 1 acceptée
Grass (Philippe), né à Wolxheim (Bas-Rhin), élève d'Ohmacht et de Bosio.
Hors concours. *Rue de Seine*, 74.
- n° 4369 – *Portrait de Mlle L...* ; médaillon, plâtre[39].

Pas de Salon en 1871.

Salon de 1872 :
Grass ne présente aucune œuvre au Salon
Grass (Philippe), né à Wolxheim, est mentionné, avec sa médaille de 2e classe (1834) et sa Légion d'honneur (1865)[40].

Salon de 1873 : 2 acceptées
GRASS (Philippe), né à Wolxheim (Alsace), élève de Ohmacht et de Bosio. Hors concours. *Rue de la Seine*, 74.
- n° 1695 – *Portrait de M. Charles Robert* ; - buste, bronze.
- n° 1696 – *Émile Souvestre* ; - statuette, bronze[41].

Salon de 1874 :
Grass ne présente aucune œuvre au Salon
Grass (Philippe), né à Wolxheim, est mentionné, avec sa médaille de 2e classe (1834) et sa Légion d'honneur (1865)[42].

Salon de 1875 :
Grass ne présente aucune œuvre au Salon
Grass (Philippe), né à Wolxheim, est mentionné, avec sa médaille de 2e classe (1834) et sa Légion d'honneur (1865)[43].

[37] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, *op. cit*., 1869, p. 486.
[38] *Ibid*.
[39] *Ibid.*, 1870, p. 604.
[40] *Ibid.*, 1872, p. LXX.
[41] *Ibid.*, 1874, p. LXX.
[42] *Ibid*.
[43] *Ibid.*, 1875, p. LXXII.

Exposition universelle de 1855 : 4 (7 ?) acceptées

GRASS (Philippe), né à Wolxheim (Bas-Rhin), élève de Bosio et Ohmacht. Méd. 2 cl. (sculpture) 1834. *À Strasbourg, place de la Cathédrale, et à Paris rue de Vaugirard,* 113.

- n° 4416 – *Rose des Alpes* ; statue, marbre[1].

Supplément. GRASS (Philippe).

- n° 5071 – *Suzanne surprise au bain* ; statue, marbre. (Salon de 1850-51.).
- n° 5072 – *La Jeune Bretonne* ; statue, marbre. (Salon de 1844.).
- n° 5073 – *Icare* ; statue, bronze[2].

Grass aurait également disposé d'un *Icare* en plâtre (hauteur 2 mètres), d'un *buste de Souvestre* en plâtre, et une *statue de LezayMarnésia* en plâtre (hauteur 2,70 mètres)[3].

Exposition universelle de 1861 à Metz : 5 acceptées

- n° 860 – *Suzanne surprise au bain*, plâtre (hauteur 1,70 mètres)[4].
- n° 860 – *La Rose des Alpes*
- n° 861 – *Portrait de M. J.-B. Schwilgué*, auteur de l'horloge de la cathédrale de Strasbourg (buste marbre)[5].
- n° 862 – *Icare prêt à rendre son vol au-dessus de la mer avec les ailes que lui avait fabriquées son père (réduction d'une statue de l'auteur, bronze)*
- n° 863 – *Cheval percheron (bronze coulé en cire)*[6].

Exposition universelle de 1867 : 1 acceptée

- *n° 110 – L'Amour désarmé par l'Innocence*. Groupe en plâtre. (groupe I, classe 3, n° 110)[7]

[1] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants...*, *op. cit*., 1855, p. 483.
[2] *Ibid.*, p. 583.
[3] Liste d'œuvres envoyées à l'administration de l'exposition, sous : Archives Nationales : F 21 521 B, liste signée de Grass le 12 novembre 1854, *cf.* GILBERT Laurent t, *op. cit.,* p. 22.
[4] GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 22.
[5] *Cf. Ville de Metz. Exposition Universelle de 1861*, *op. cit*., p. 81-82, et GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 23.
[6] *Cf. ibid.*, p. 81-82, et GILBERT Laurent, *op. cit*., p. 29.
[7] *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle*, *op. cit*., 1919, p. 93.

Œuvres de Grass exposées aux salons organisés par la Société des Amis des Arts de Strasbourg de 1840 à 1870

1840 : 5 œuvres exposées
- n° 37 – Le prisonnier de Chillon brisant ses chaînes.
- n° 38 – La Jeune fille bretonne.
- n° 39 – E. Souvestre.
- n° 40 – Un cheval.
- n° 41 – Un fauconnier.

1841 : 7 œuvres exposées
L'exposition se déroule au Palais-Royal de Strasbourg[1] :
- n° 304 – *Statuette de M. L...*,
- n° 305 – *Statuette de M. D.*
- n° 306 – *Icare essayant ses ailes*, bronze. « Icare prenant son essor pour s'enfuir de l'île de Crête, où Minos le tenait renfermé avec son père Dédale, statuaire et mécanicien célèbre.
- n° 307 – *Deux médaillons en bronze.*
- n° 308 – *Neuf médaillon en plâtre.*
- n° 309 – *Bas-relief représentant quatre filles*
- n° 161 – Cheval en bronze.

1842 : 2 œuvres exposées
L'exposition se déroule au Palais-Royal de Strasbourg[2] :
- n° 146 – *Icare essayant ses ailes*, bronze.
- n° 264 – Buste d'Ohmacht, marbre.

1846 : 2 œuvres exposées
Grass expose au Palais-Royal[3] :
- n° 418 – *Buste en marbre de M. Humann.*
- n° 419 – Étude de tête en plâtre.

1859 : 3 œuvres exposées
- Buste de M. Ch. Robert, bronze.
- Buste de M. L. Spach, plâtre.[4]
- Statue du Moissonneur, plâtre[5].

1865 : 5 œuvres exposées
L'exposition se déroule à l'Hôtel de la Mairie[6] :
- J I. - Buste en plâtre de *M. le professeur St*. (Dr. Stoltz?)
- Idem de *M. le professeur S.*
- Idem de *M. le docteur H.* (Dr. Hergott ?)
- Statuette en plâtre de *l'abbé Mühe.*
- Médaillon en plâtre de M. le prof. H.

1869 - 1870 : 6 œuvres exposées
L'exposition se déroule à l'Aubette de Strasbourg
- Icare essayant ses ailes, bronze.
- Buste d'Ohmacht, marbre
- La Jeune Bretonne, marbre
- Buste de Shützenberger, marbre
- Buste de Grandidier, marbre
- Buste de Jean-Baptiste Schwilgué (n° 144).[7]

---

[1] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants*, exposés au Château-Royal du 2 au 30 septembre 1841, cinquième année, Strasbourg, 1841, p. 11, 17.

[2] *Ibid.*, exposés au Château-Royal pendant le mois d'août 1842, sixième année, Strasbourg, 1842, p. 11, 17.

[3] *Ibid.*, exposés au Palais-Royal, du 6 au 30 septembre 1846, dixième année, Strasbourg, 1846, p. 3

[4] *Revue d'Alsace*, Colmar 10e année, 1859, p. 239, *cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 23.

[5] *L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique de la Forêt Noire et de la vallée du Rhin,* deuxième année, n° 3, 7 juin 1859, p. 22, et *Revue d'Alsace*, 1884, p. 347.

[6] *Société des Amis des Arts de Strasbourg, op. cit.*, exposées à l'Hôtel de la Mairie (entrée place Broglie), du 15 mai au 5 juin, vingt-neuvième année, Strasbourg, 1865, p. 15.

[7] *Cf*. GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 23.

PLANCHES

Fig. 01, P. Grass et sa statue d'*Icare*, (© Musée de la Chartreuse de Molsheim).

Fig. 2, P. Grass et sa statue d'*Icare*, (phot. dans A. Laugel, 1906).

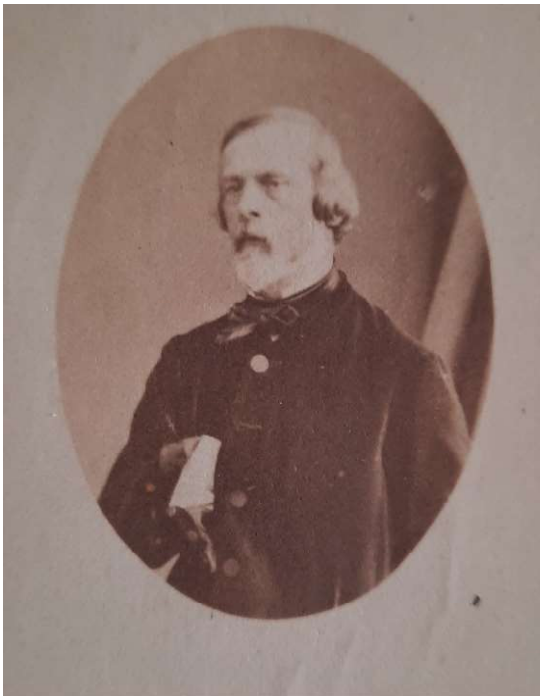
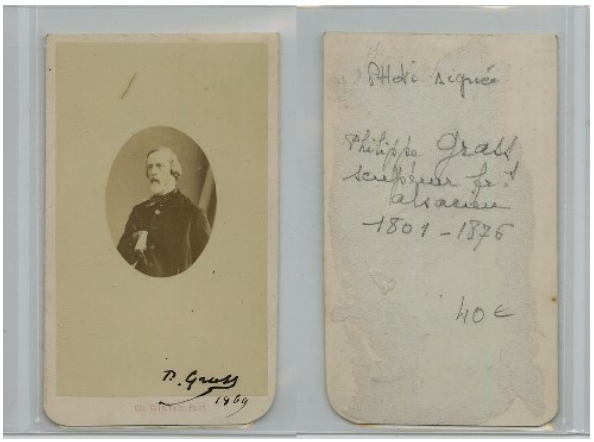


Fig. 3, P. Grass, 1869, (phot. V. Cousquer).



Idem. (Cl. Charles Winter).

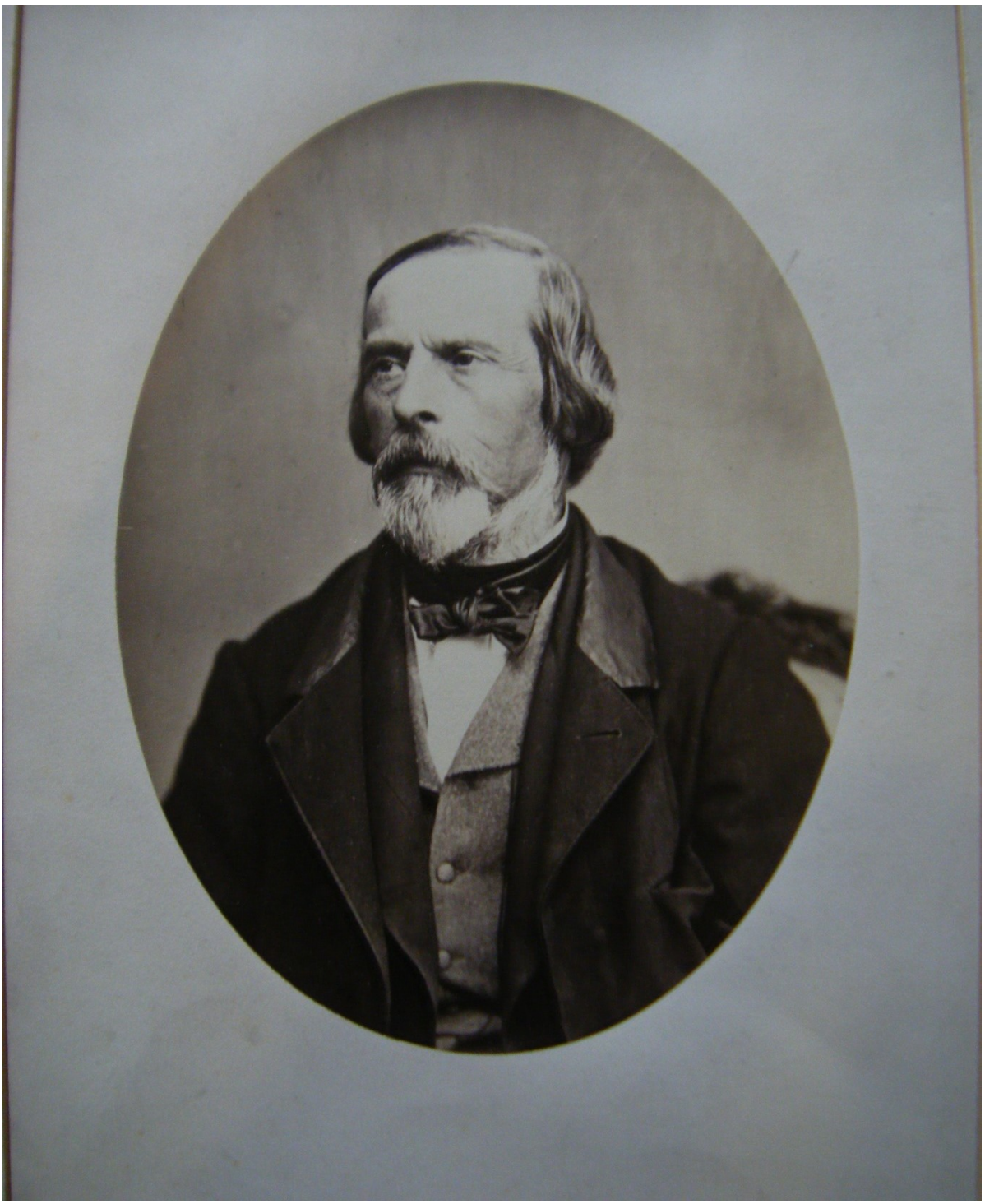


Fig. 4, P. Grass, (© Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg).

Fig. 5, cat. 171, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 6, L'atelier de Grass, par Ch. Kremer, 1846, original Cabinet des Estampes et de Dessins, (ill. dans SPIEGEL Régis, *Strasbourg romantique, op. cit.*, p. 198).

Fig. 7, cat. 172, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 8, cat. 172, *Idem*.

Fig. 9, cat. 172, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 10, cat. 172, *Idem*.

Fig. 11, cat. 31, (phot. V. Cousquer).

Fig. 12, cat. 31, *idem*.

Fig. 13, cat. 30, (phot. V. Cousquer).

Fig. 14, *Icare essayant ses ailes*, de P. Grass, Salon de 1841, lithographie publié dans *L'Artiste*, 1841.

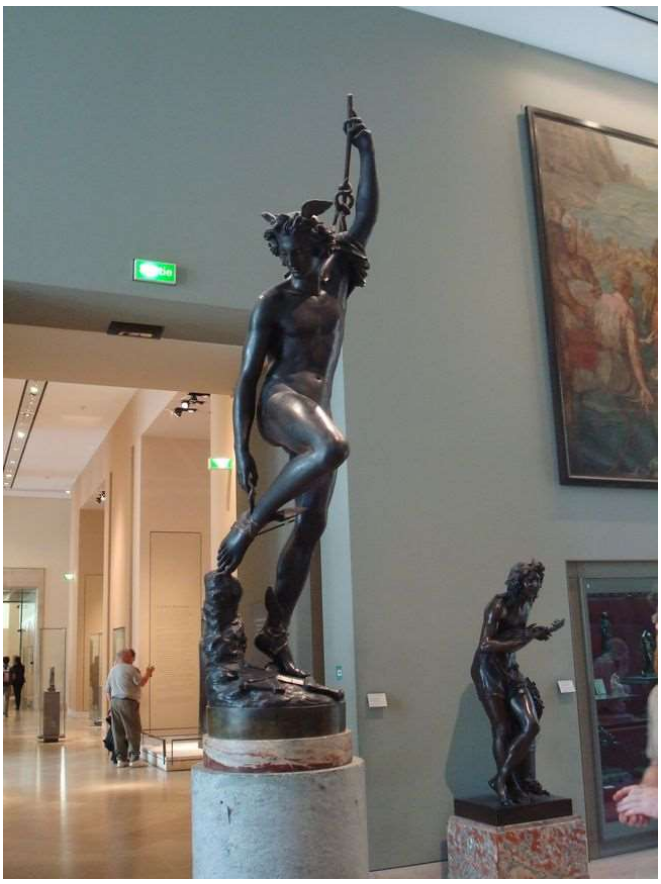


Fig. 16, *Mercure rattachant ses talonnières*, F. Rude, 1834, (phot. V. Cousquer).

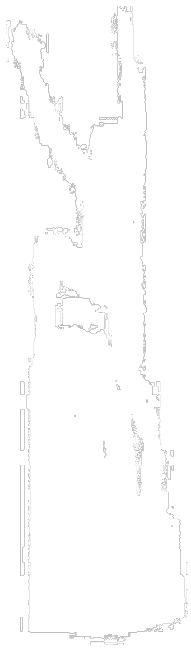


Fig. 17[3382], monument à la mémoire de Wilbur Wright et aux Précurseurs de l'aviation, Paul Landowski, 1920.

[3382] https://www.auction.fr/_fr/lot/paul-landowski-laquo-a-la-memoire-de-wilbur-wright-raquo-4287121

Fig. 18, Le Prisonnier de Chillon, de P. Grass, Salon de 1835, lithographie publiée dans *L'Artiste* 1835.

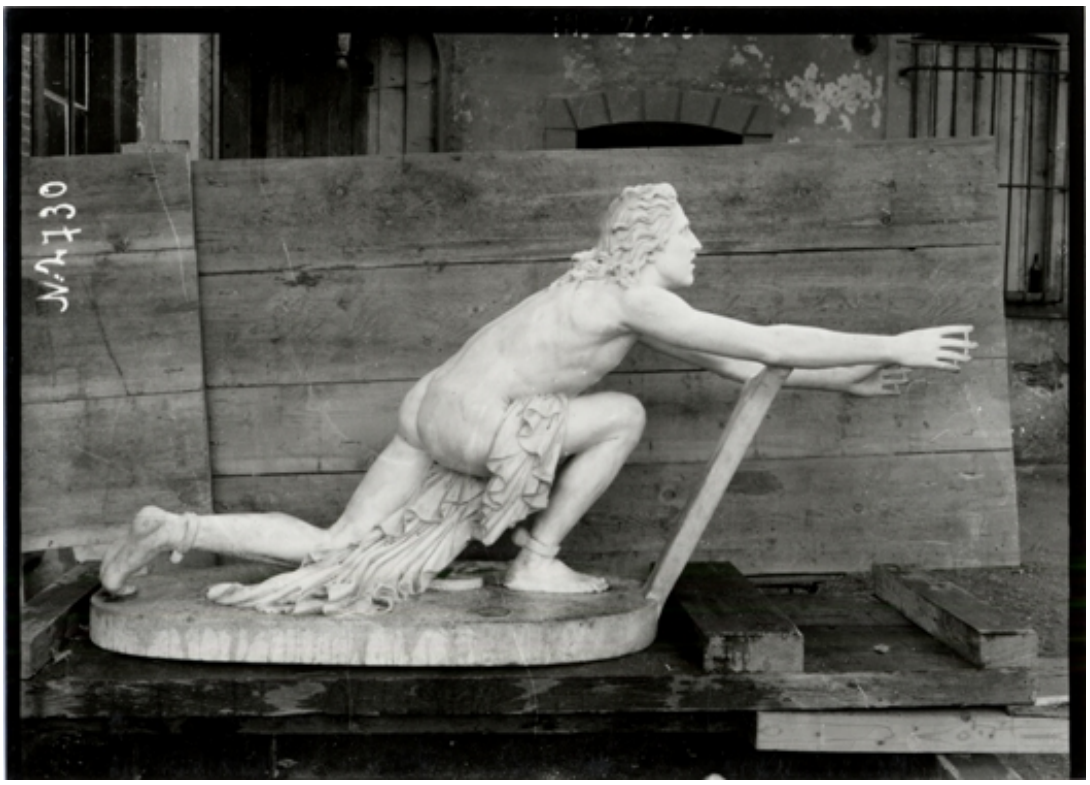


Fig. 19, cat. 175, (© FOND)

Fig. 20, cat. 175, *idem*.

Fig. 21, cat. 175, (phot. V. Cousquer).

Fig. 22, cat. 175, *idem*.

Fig. 23, cat. 175, *idem*.

Fig. 24, cat. 175, *idem*.

Fig. 25, cat. 175, *idem*.

Fig. 26, cat. 175, *idem*, détails.

Fig. 27, cat. 175, *idem*, détails.

Fig. 28, cat. 175, *idem*, détails.

Fig. 29[3384], *Lucifer le génie du mal*, G. Geefs, 1848.

Fig. 30[3383], *Ephèbe de Subiaco,* Rome.

Fig. 31, cat. 173.

[3383] https://en.wikipedia.org/wiki/File:Subiaco_Ephebe_(cast_in_Pushkin_museum)_01_by_shakko.jpg
[3384] https://www.pinterest.fr/pin/689332286688036396/

Fig. 32, cat. 174[3385].

[3385] *Cf.* « Lot 34 : PHILIPPE GRASS », octobre 22, 2009, New York, NY, US, site de vente aux enchères Invaluable, URL : https://www.invaluable.com/auction-lot/philippe-grass-34-c-93bee668d1#

Fig. 33, cat. 174[3386].

[3386] *Ibidem*.

Fig. 34, cat. 174[3387].

[3387] *Ibidem*.

Fig. 35, cat. 29, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 36, cat. 29, *idem*.

Fig. 37, cat. 29, (phot. V. Cousquer).

Fig. 38, cat. 29, *idem*.

Fig. 39, cat. 29, *idem.*

Fig. 40, cat. 176, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 41, cat. 176, (phot. V. Cousquer), détails.

Fig. 42, cat. 176, (phot. V. Cousquer), détails.

Fig. 43, cat. 176, *idem*, détails

Fig. 44, cat. 176, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 496, la *Jeune Bretonne*, d'après Grass, P. Saint-Germain, Salon de1839, *Magasin Pittoresque*, 1839, p. 121.

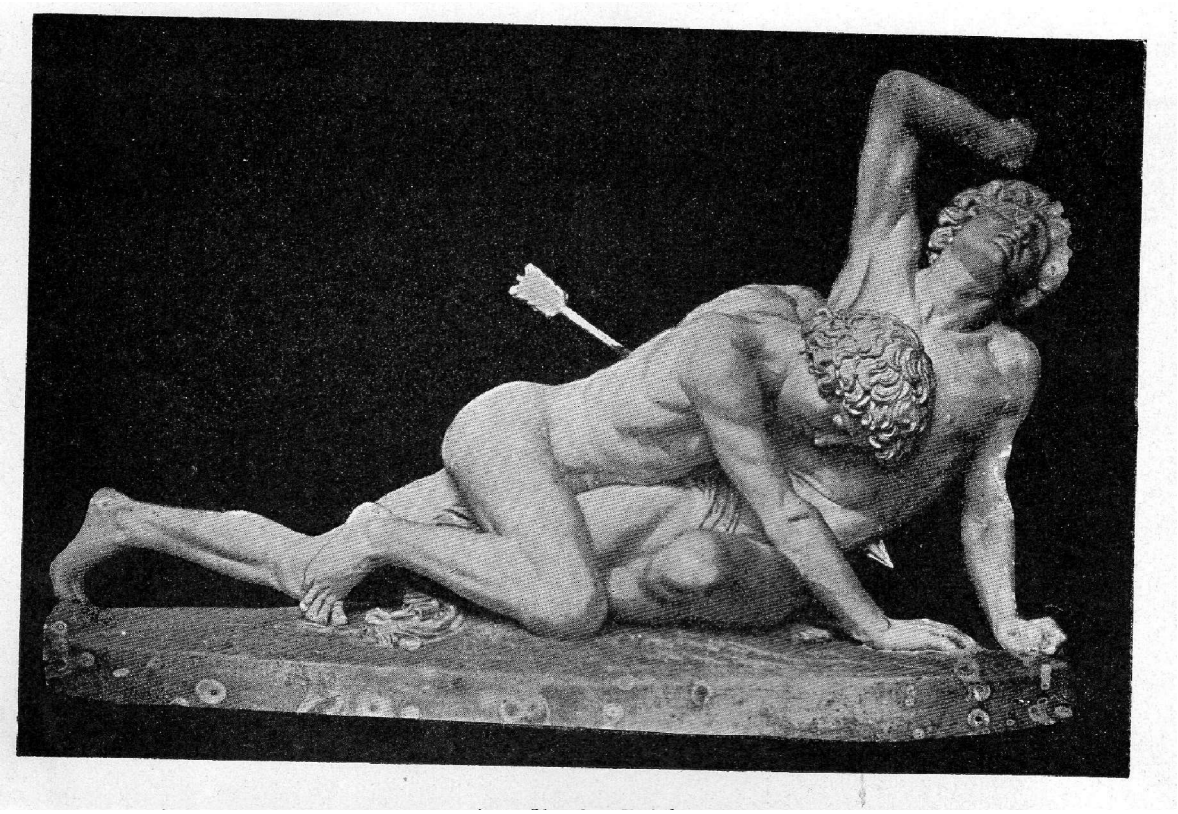


Fig. 45, cat. 182. (ill. dans A. Laugel, 1906)

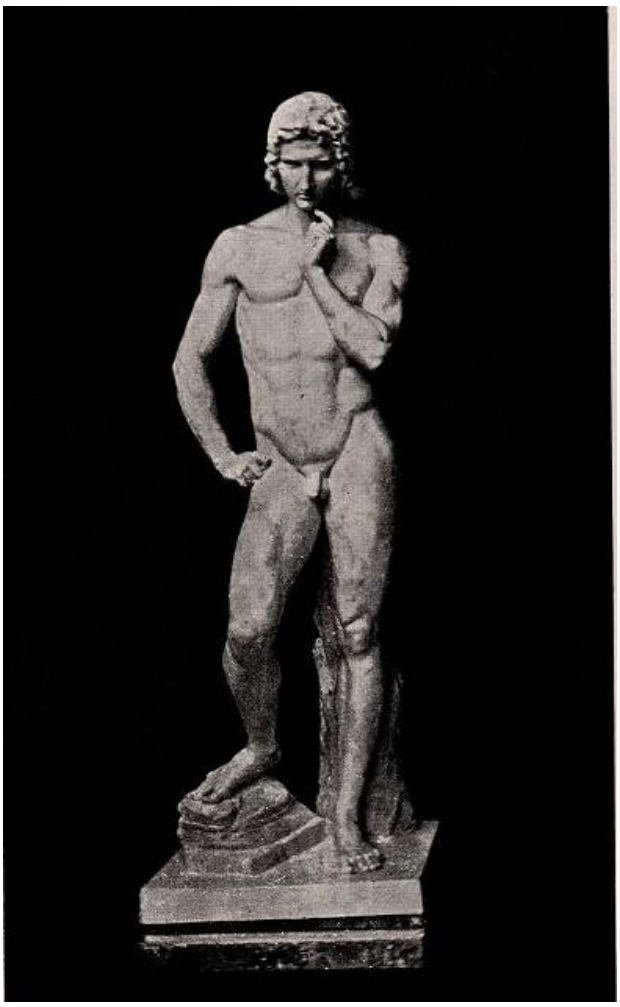


Fig. 46, cat. 186. (ill. dans A. Laugel, 1906)

Fig. 47, cat. 190, (phot. V. Cousquer).

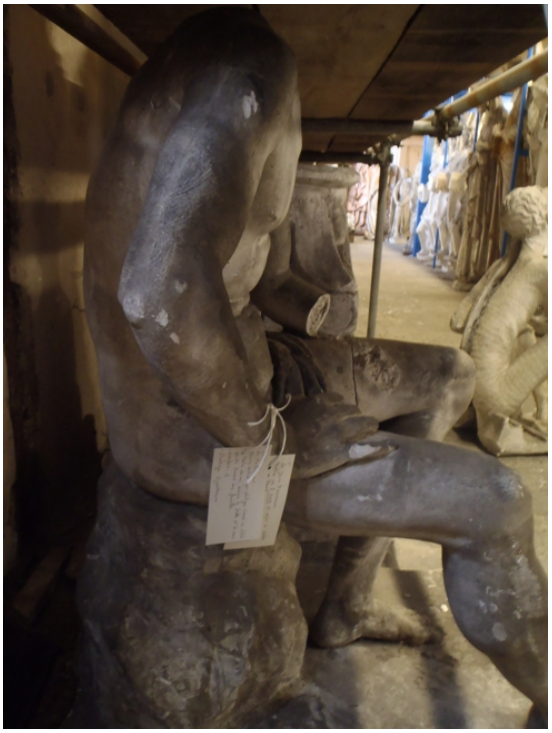


Fig. 48, cat. 190, *idem*.

Fig. 49, cat. 190, *idem*.

Fig. 50, cat. 177, (phot. V. Cousquer).

Fig. 51, cat. 177. *Idem*.

Fig. 52, cat. 177. *Idem*.

Fig. 53, cat. 177. *Idem*.

Fig. 54, cat. 177. *Idem*.

Fig. 55, cat. 178, (phot. V. Cousquer).

Fig. 56, cat. 179, (phot. V. Cousquer).

Fig. 57, cat. 21, (© MHS).

Fig. 58, cat. 21, (© MHS).

Fig. 59, cat. 22, (© MHS).

Fig. 60, cat. 23, (© MHS).

Fig. 61, *Général Rapp*, A. Bartholdi, Colmar, 1854, (phot. Marie-Lan Nguyen[3388]).

[3388] https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean_Rapp_Bartholdi_Colmar.jpg

Fig. 62, cat. 20, (© MHS).

Fig. 63. Cat. 21, (phot. V. Cousquer).

Fig. 64, cat. 1, et cat. 183, (phot. V. Cousquer).

Fig. 65, cat. 1, et cat. 183, *idem*.

Fig. 66, *l'Union de la France à l'Alsace*, d'après le monument de Grass exposée à la Robertsau, (© Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg).

Fig. 67, cat. 1, et cat. 183, (phot. V. Cousquer).

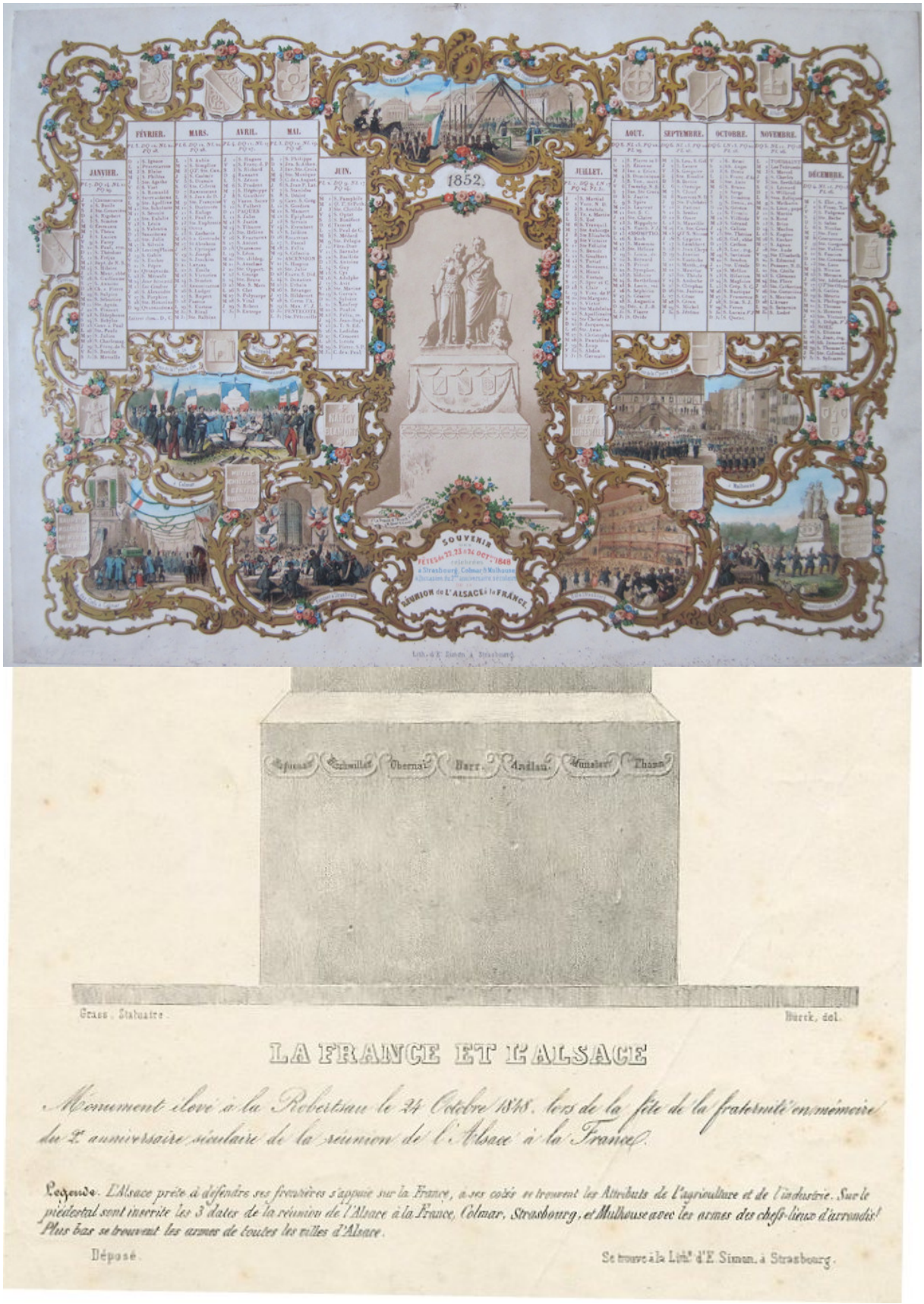


Fig. 68, Calendrier commémorent les festivités en l'honneur de l'*Union de la France à l'Alsace*, (© Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg).

Fig. 69, 185, (© MAMCS).

Fig. 70, cat. 2, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 71, cat. 3, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 72, cat. 4, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 73, cat. 5, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 74, cat. 6, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 75, cat. 7. (© Musée Unterlinden, Colmar).

Fig. 76, cat. 7. (© Musée Unterlinden, Colmar).

Fig. 77, cat. 7, (phot. V. Cousquer).

Fig. 78, cat. 7, *idem*.

Fig. 79, cat. 7.

Fig. 80a, cat. 8.

Fig. 80b, cat. 8.

Fig. 81, cat. 9, (Cl. M. Bertola/© MBA de Strasbourg).

Fig. 82, cat. 10, (Cl. M. Bertola/© MBA de Strasbourg).

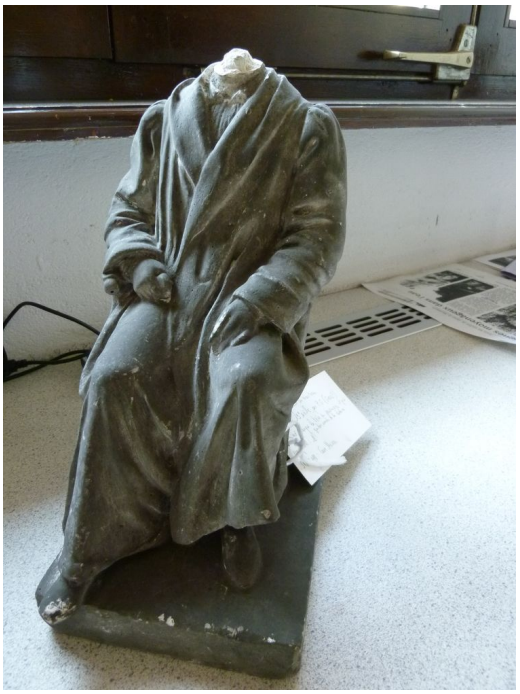


Fig. 83a, cat. 11, (phot. V. Cousquer).

Fig. 83b, cat. 11, (Cl. M. Bertola/© MBA de Strasbourg).

Fig. 84, cat. 14, (phot. V. Cousquer).

Fig. 85, cat. 12.

Fig. 86, cat. 13.

Fig. 87, cat. 15, (©Musée Historique, Militaire et Erckmann-Chatrian, Phalsbourg).

Fig. 88, cat. 15, (© *idem*).

Fig. 89, cat. 15, (© *idem*).

Fig. 90, cat. 15, (Cl. M. Bertola, © MBA)

Fig. 91, cat. 15, (phot. V. Cousquer).

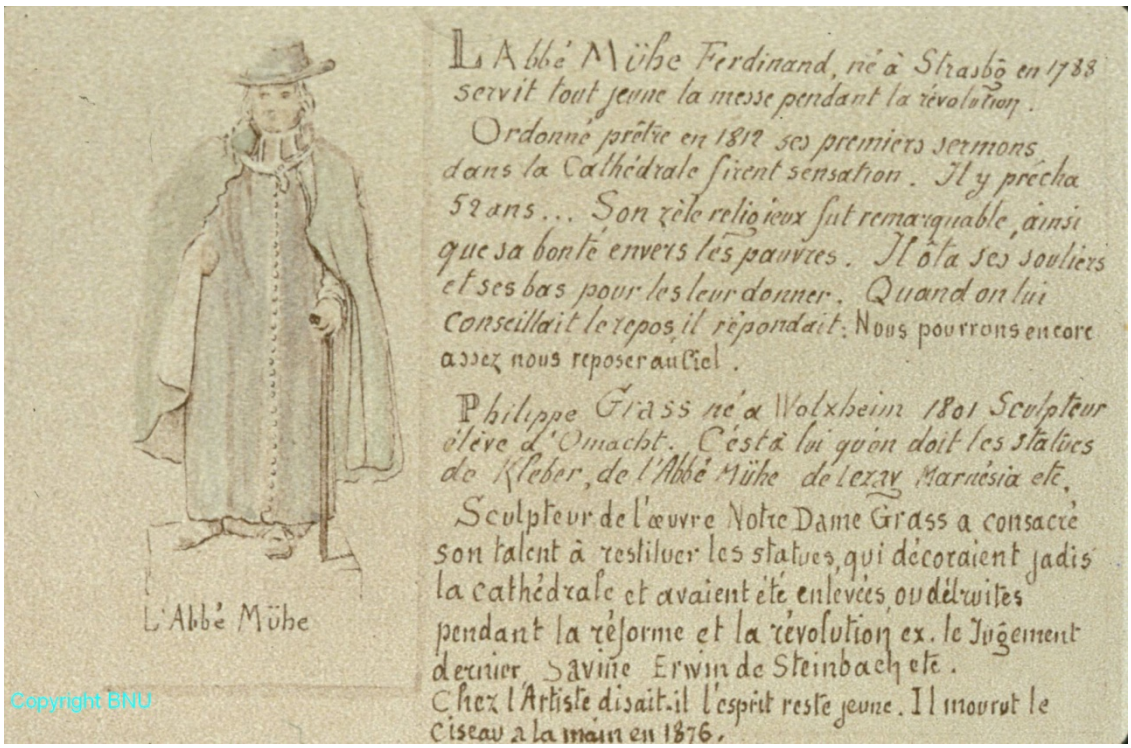


Fig. 92, (© BNU).

Fig. 93, cat. 17, (phot. V. Cousquer).

Fig. 94, *idem*.

Fig. 95, *idem*.

Fig. 96, *idem*.

Fig. 97, *idem*.

Fig. 98, idem, (© BNU).

Fig. 99, cat. 24, (© MH de Strasbourg).

Fig. 100, cat. 25, (© MH de Strasbourg).

Fig. 101, cat. 25, (phot. V. Cousquer).

Fig. 102, *idem*.

Fig. 103, *idem*.

Fig. 104, *idem*.

Fig. 105, cat. 18, (phot. V. Cousquer).

Fig. 497, cat. 26, (phot. V. Cousquer).

Fig. 498, cat. 27, (phot. V. Cousquer).

Fig. 499, cat. 28, (phot. V. Cousquer).

Fig. 500. cat. 339. *Tarquin tué par les frères Marcius*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, inv. n° MU 4426, © DeCaso Jacques[3389].

[3389] https://ovm.art.uiowa.edu/decaso/fullrecord?accno=NEG-091-017

Fig. 106, cat. 36, (phot. V. Cousquer).

Fig. 107, cat. 37, (phot. V. Cousquer).

Fig. 108, cat. 38, (phot. V. Cousquer).

Fig. 109, cat. 39[3390].

Fig. 501, cat. 38, (phot. J. Tourneur).

[3390] *Cf.* *https://lesamisdesouvestre.wordpress.com/philippe-grass-1801-1876/*

Fig. 110, cat. 40, (phot. V. Cousquer).

Fig. 111, cat. 41, (phot. V. Cousquer).

Fig. 112, cat. 42, (phot. V. Cousquer).

Fig. 113, cat. 43, (phot. V. Cousquer).

Fig. 114, cat. 43, (phot. V. Cousquer).

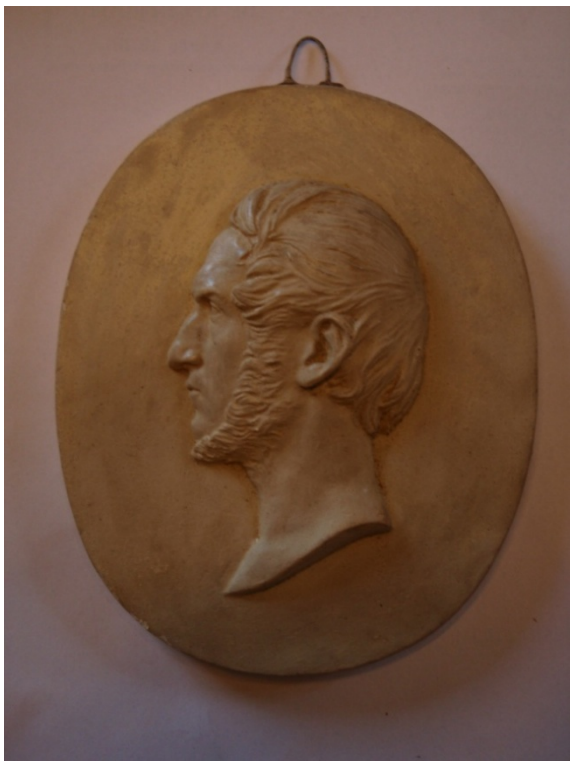


Fig. 115, cat. 44, (phot. V. Cousquer).

Fig. 116, cat. 45, (phot. V. Cousquer)..

Fig. 116, cat. 45, (phot. V. Cousquer).

Fig. 117, cat. 46, (phot. V. Cousquer).

Fig. 118, cat. 48, (phot. V. Cousquer).

Fig. 119, cat. 49, (phot. V. Cousquer).

Fig. 120, cat. 50, (phot. V. Cousquer).

Fig. 121, cat. 50, (phot. V. Cousquer).

Fig. 122, cat. 51, (phot. V. Cousquer).

Fig. 123, cat. 52, (phot. V. Cousquer).

Fig. 124, cat. 53, (phot. V. Cousquer).

Fig. 125, cat. 54, (phot. V. Cousquer).

Fig. 126, cat. 55, (phot. V. Cousquer).

Fig. 127, cat. 56, (phot. V. Cousquer).

Fig. 128, cat. 57, (phot. V. Cousquer).

Fig. 129, *idem*, (© MH de Strasbourg)

Fig. 130, *idem*.

Fig. 131, cat. 58, (phot. V. Cousquer).

Fig. 132, cat. 59, (phot. V. Cousquer).

Fig. 133, cat. 60, (phot. V. Cousquer).

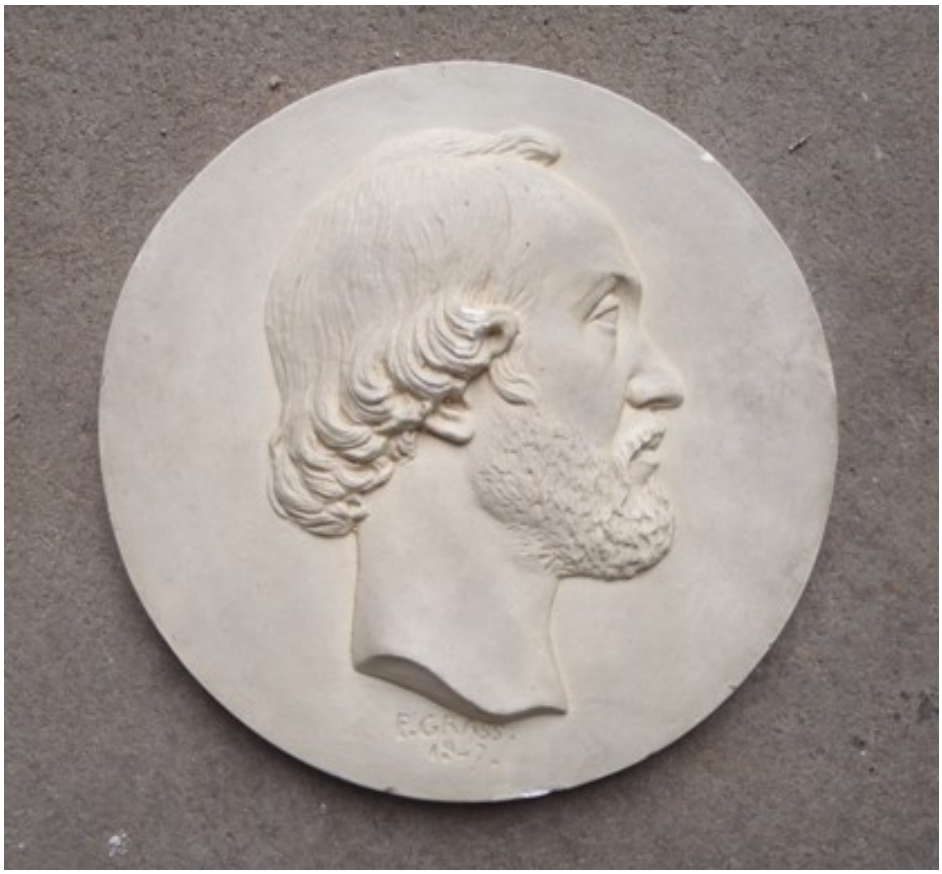


Fig. 134, cat. 61, (phot. V. Cousquer).

Fig. 135, cat. 62, (phot. V. Cousquer).

Fig. 136, cat. 63, (phot. V. Cousquer).

Fig. 137, cat. 64, (phot. V. Cousquer).

Fig. 138, cat. 65, (phot. V. Cousquer).

Fig. 139, cat. 66, (phot. V. Cousquer).

Fig. 140, cat. 67, (phot. V. Cousquer).

Fig. 141, cat. 68, (phot. V. Cousquer).

Fig. 142, cat. 69, (phot. V. Cousquer).

Fig. 143, *Ignace Chauffour*, par A. Bartholdi, Musée Bartholdi, Colmar, (phot. V. Cousquer)

Fig 142b, cat. 69, (phot. V. Cousquer).

Fig. 144, cat. 70, (phot. V. Cousquer).

Fig. 145, cat. 71, (phot. V. Cousquer).

Fig. 146, cat. 72, (phot. V. Cousquer).

Fig. 147, cat. 74, (phot. V. Cousquer).

Fig. 148, cat. 73, (phot. V. Cousquer).

Fig. 149, cat. 76, (phot. V. Cousquer).

Fig. 150, cat. 77, (phot. V. Cousquer).

Fig. 151, cat. 78, (phot. V. Cousquer).

Fig. 152, cat. 79, (phot. V. Cousquer).

Fig. 153, cat. 80, (phot. V. Cousquer).

Fig. 154, cat. 81, (phot. V. Cousquer).

Fig. 155, cat. 82, (phot. V. Cousquer).

Fig. 156, cat. 83, (phot. V. Cousquer).

Fig. 157, cat. 84, , (phot. V. Cousquer).

Fig. 158, cat. 85, (phot. V. Cousquer).

Fig. 159, cat. 86, (phot. V. Cousquer).

Fig. 160, cat. 87, (phot. V. Cousquer).

Fig. 161, cat. 87, (phot. V. Cousquer).

Fig. 162, *idem*, (phot. V. Cousquer).

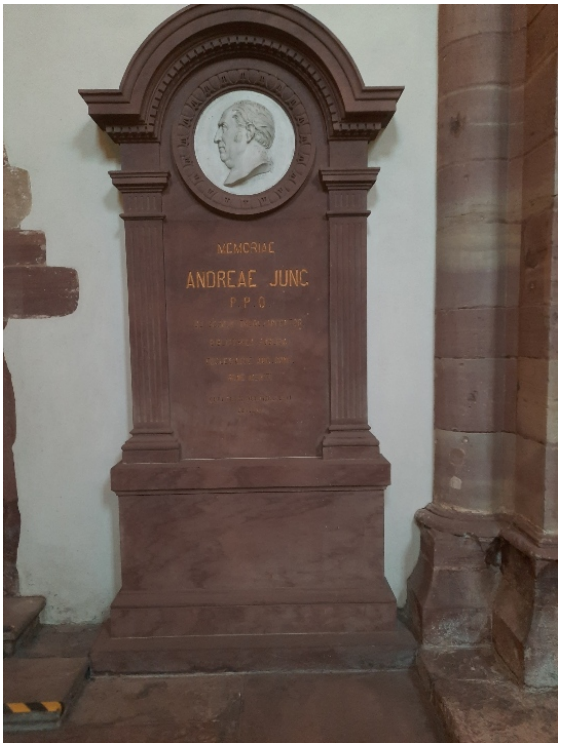
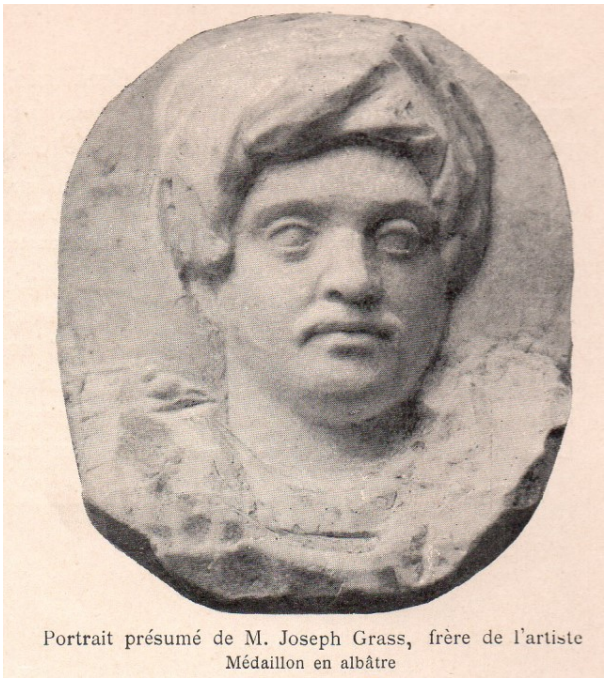


Fig. 163, *idem*, (phot. V. Cousquer).

Portrait de Félix Haffner, d'après un médaillon de Philippe Grass, par C. E. Matthis.

Fig. 164, cat. 88, (ill. *Revue Alsacienne*, 1886-11).

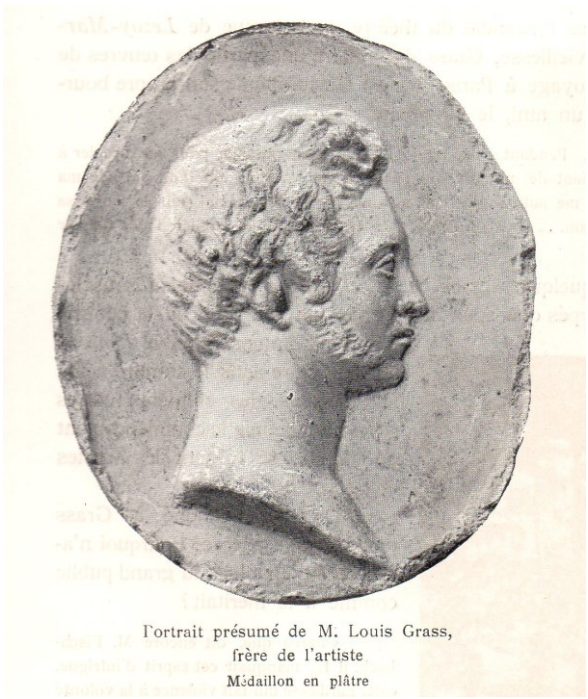


Portrait présumé de M. Joseph Grass, frère de l'artiste
Médaillon en albâtre

Fig. 165, cat. 89, (phot. A. Laugel, 1906).

Portrait de M. Ignace Grass,
frère de l'artiste
Médaillon en albâtre

Fig. 166, cat. 90, (phot. A. Laugel, 1906).



Portrait présumé de M. Louis Grass,
frère de l'artiste
Médaillon en plâtre

Fig. 167, cat. 91, (phot. A. Laugel, 1906).

Les parents de l'artiste
Médaillon en albâtre

Fig. 168, cat. 92, (phot. A. Laugel, 1906).

Fig. 169, cat. 93, (phot. A. Laugel, 1906).

Fig. 170, cat. 94, (phot. A. Laugel, 1906).

Fig. 171, cat. 95, (phot. A. Laugel, 1906).

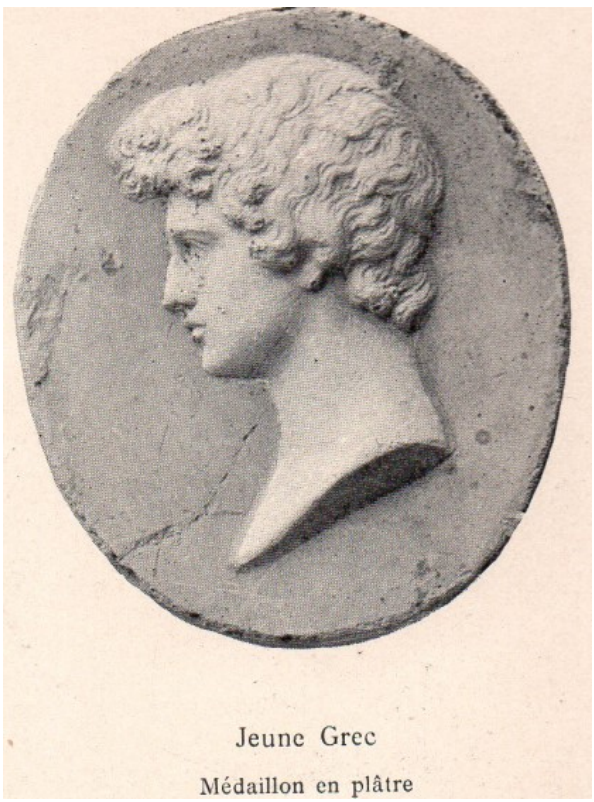


Fig. 172, cat. 96, (phot. A. Laugel, 1906).

Fig. 173, cat. 97, (phot. A. Laugel, 1906).

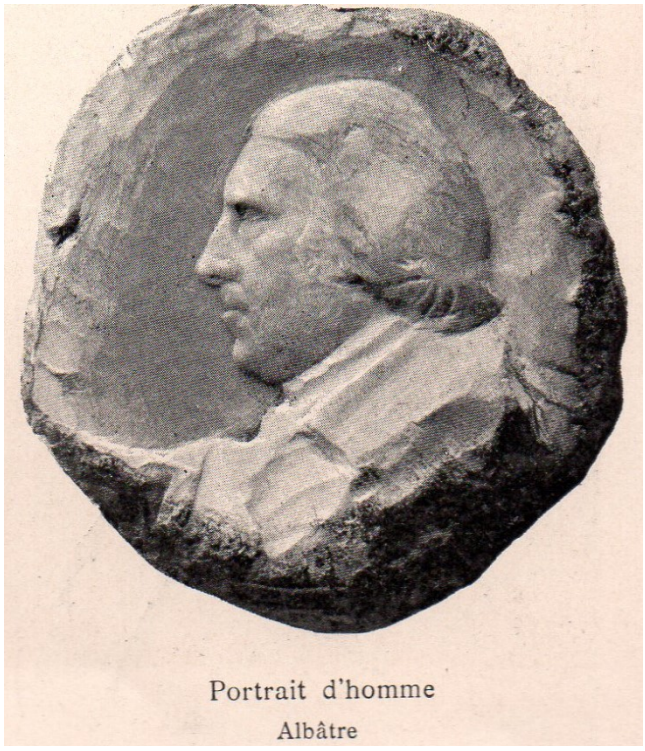


Fig. 174, cat. 98, (phot. A. Laugel, 1906).

Fig. 175, cat. 99, (© Musée Granet d'Aix)

Fig. 176, cat. 101, (phot. V. Cousquer)

Fig. 177, cat. 102[3391].

[3391] *Cf*. Robert Muhlberger, « Clos Philippe Grass », URL : https://www.vins-muhlberger.com/clos-philippe-grass/

Fig. 178, cat. 103, (phot. Benoît Linder).

Fig. 179, cat. 104, (phot. V. Cousquer).

Fig. 180, cat. 105, (phot. V. Cousquer).

Fig. 181, cat. 106, (phot. V. Cousquer).

Fig. 182, *François Désiré Roulin*, David d'Angers, 1832, (© Musée Carnavalet, Histoire de Paris, n° inv. S459).

Fig. 182, cat. 107[3392].

Fig. 183, cat. 108 et 109[3393].

[3392] *Cf.* « PHILIPPE GRASS (1801-1876) PROFILS FÉMININ… - LOT 197 – MAGNIN WEDRY », Vente aux enchère, Paris, URL : https://www.mw-encheres.com/lot/103890/12797329?npp=50&offset=200&
[3393] *Cf.* « PHILIPPE GRASS (1801-1876) PROFILS D'HOMME… - LOT 169 – MARAMBAT DE MALAFOSSE », Vente aux enchères, Toulouse, Albi-Montauban, URL : https://www.marambat-malafosse.com/lot/112755/14462362?offset=150&

Fig. 184, cat. 317, (phot. V. Cousquer).

Fig. 502, cat. 37, (phot. V. Cousquer).

Fig. 503, cat. 43, (phot. V. Cousquer).

Fig. 504, cat. 56, (phot. V. Cousquer).

Fig. 505, cat. 58, (phot. V. Cousquer).

Fig. 506, cat. 62, (phot. V. Cousquer).

Fig. 507, cat. 63, (phot. V. Cousquer).

Fig. 508, cat. 65, (phot. V. Cousquer).

Fig. 509, cat. 68, (phot. V. Cousquer).

Fig. 510, cat. 71, (phot. V. Cousquer).

Fig. 511, cat. 74, (phot. V. Cousquer).

Fig. 512, cat. 73, (phot. V. Cousquer).

Fig. 513, cat. 76, (phot. V. Cousquer).

Fig. 514, cat. 77, (phot. V. Cousquer).

Fig. 185, cat. 111, (phot. V. Cousquer).

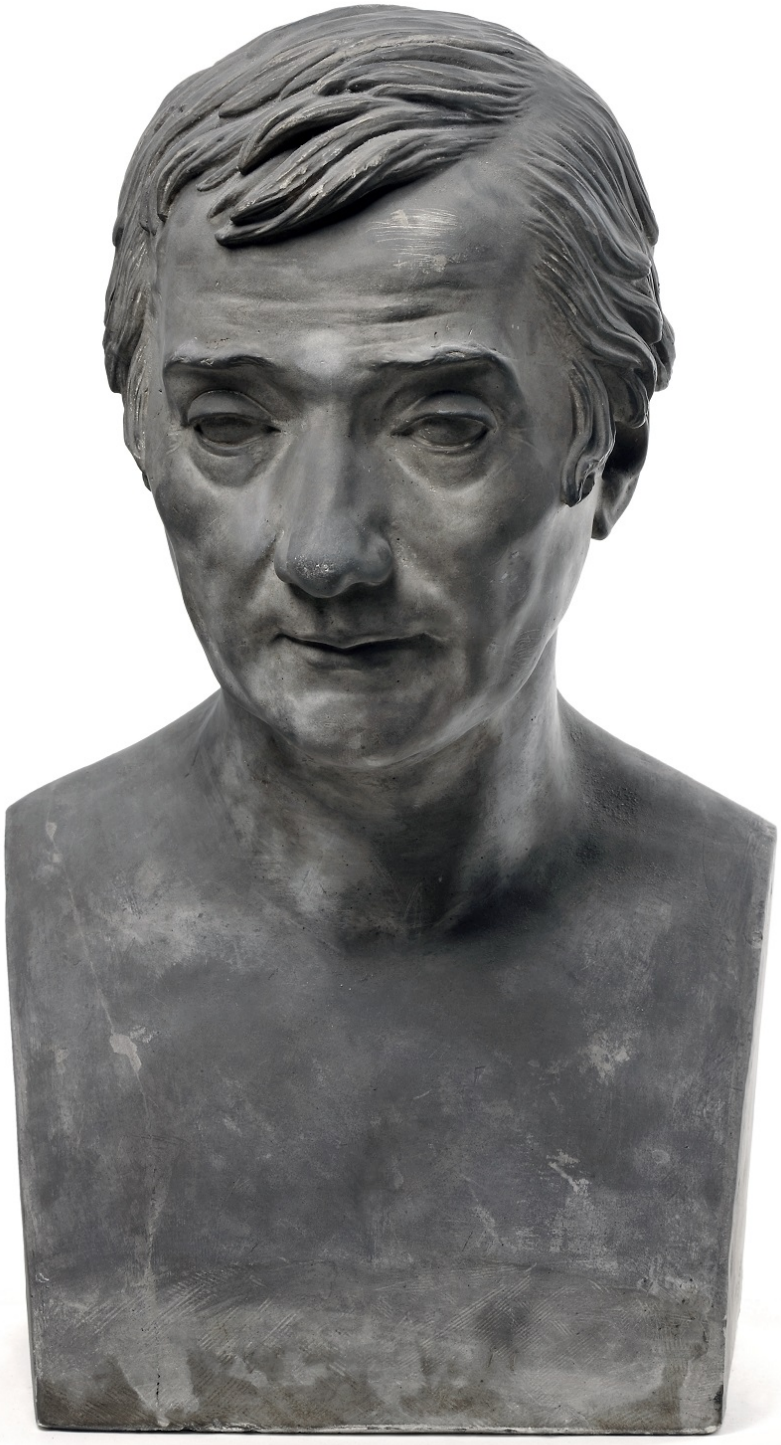


Fig. 186, cat. 111, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

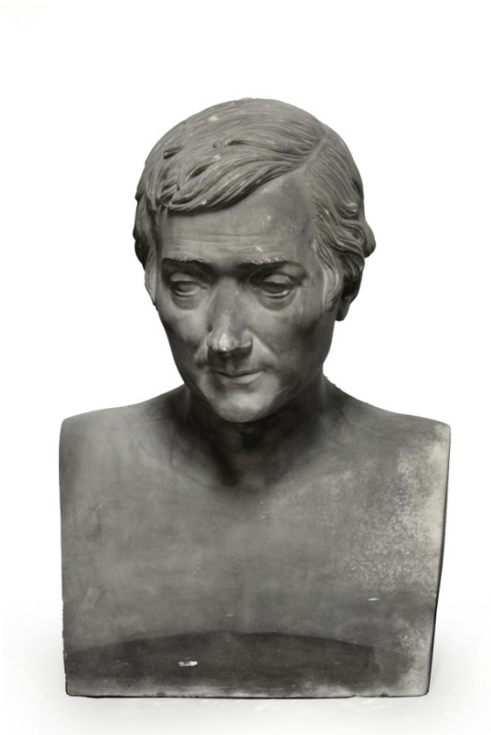


Fig. 187, cat. 111, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 188, cat. 111, (phot. V. Cousquer).

Fig. 189, cat. 111, (© FOND).

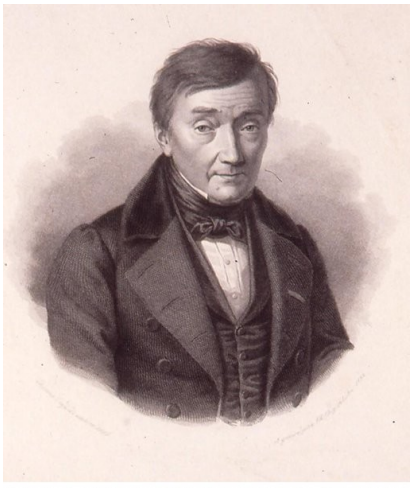


Fig. 358, *J.-B. Schwilgué*, par Charles Auguste Schuler, (© BNU).

Fig. 190, cat. 112, (phot. V. Cousquer).

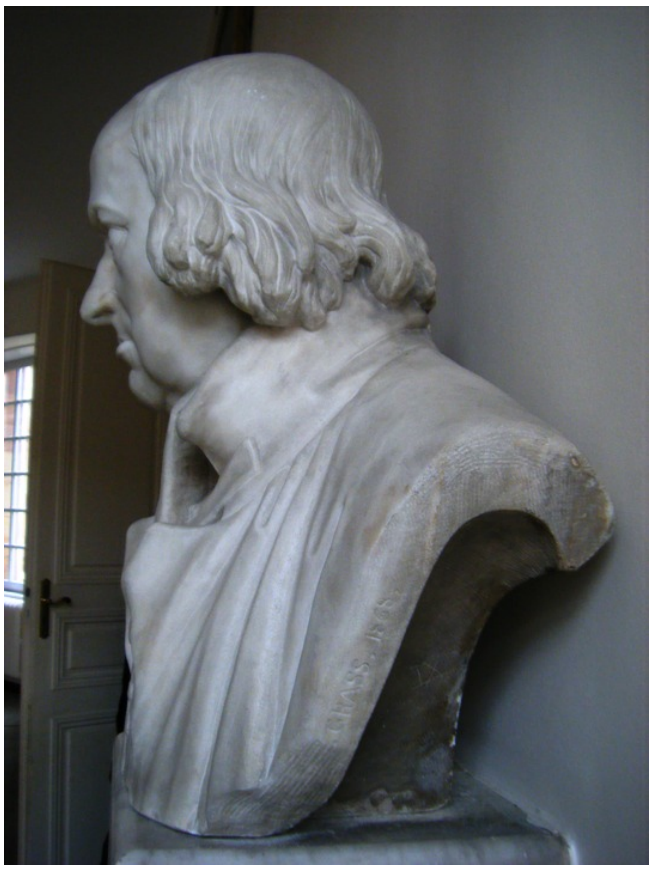


Fig. 191, cat. 112, (phot. V. Cousquer).

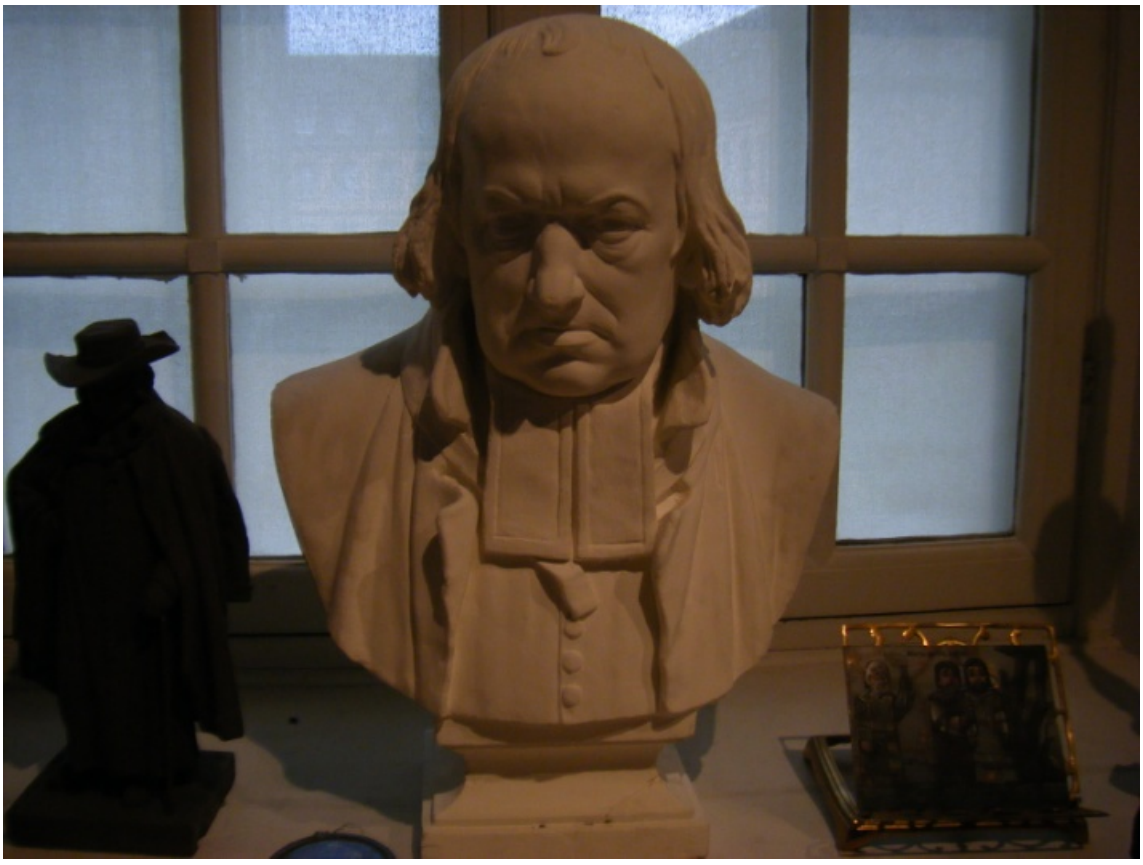


Fig. 192, cat. 112, (phot. V. Cousquer).

Fig. 90, cat. 15, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg)

Fig. 192, *Abbé F. Mühe*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 132, cat. 59, (phot. V. Cousquer).

Fig. 193, cat. 113, (phot. V. Cousquer).

Fig. 194, cat. 113, (phot. V. Cousquer).

Fig. 195, *F. Spitz*, par L. Stienne, (phot. V. Cousquer).

Fig. 196, *F. Spitz*, par Stienne, (phot. V. Cousquer).

Fig. 197, *F. Spitz*, par Stienne, (phot. V. Cousquer).

Fig. 198, cat. 114, (© BNU de Strasbourg).

Fig. 199, cat. 114, (phot. V. Cousquer).

Fig. 200, cat. 114, (Cl. M. Bertola/© MBA de Strasbourg).

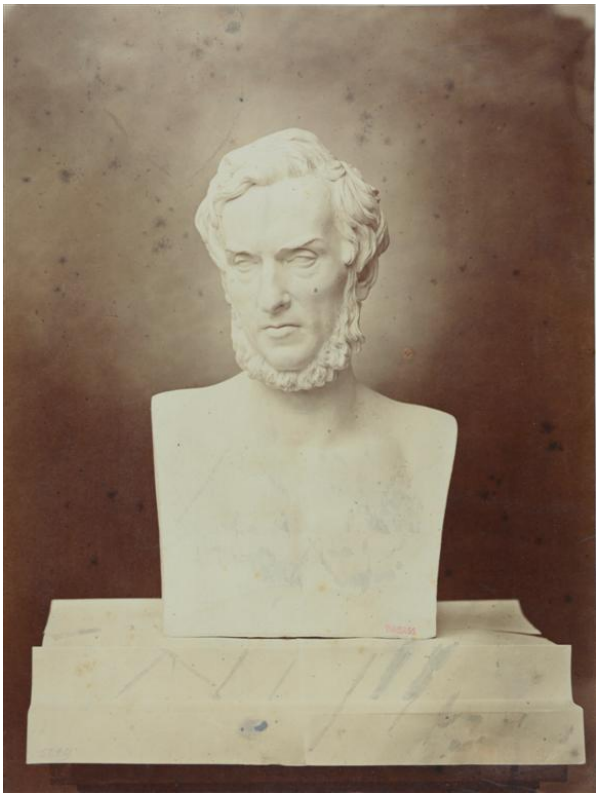
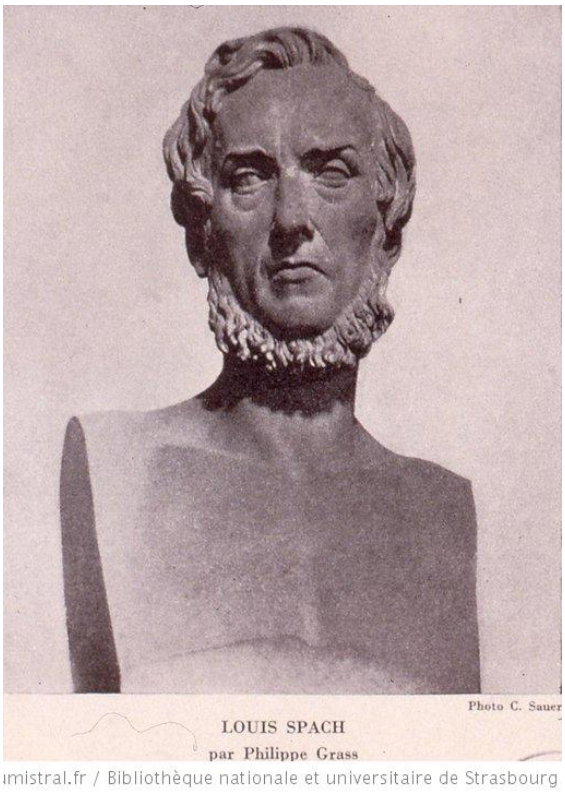


Fig. 383, cat. 114, (Phot. Ch. Winter/© MAD, Musées de Strasbourg).



ımistral.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Fig. 201, cat. 114, (© BNU de Strasbourg).

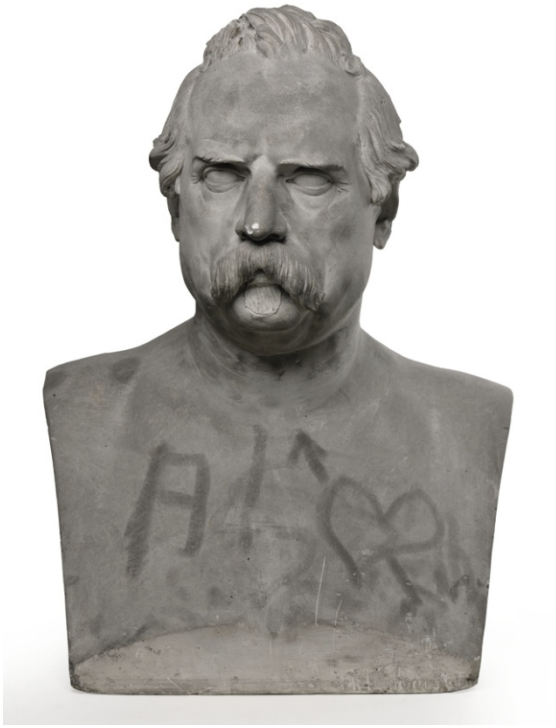


Fig. 202, cat. 115, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 203, cat. 116, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 204, cat. 119, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 205, cat. 119, (phot. V. Cousquer).

Fig. 206, cat. 119, (phot. V. Cousquer).

Fig. 207, cat. 119, (phot. V. Cousquer).

Fig. 208, cat. 120, (Cl. M. Bertola/©, MBA, Musées De Strasbourg).

Fig. 209, cat. 120, (© Musée du Louvre, Paris).

Fig. 210, cat. 121, (phot. V. Cousquer).

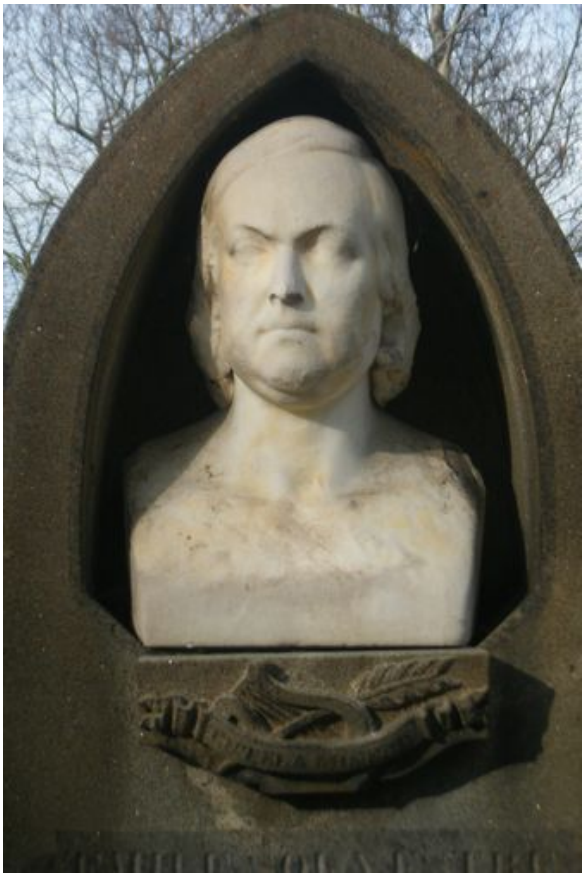


Fig. 211, *idem*.

Fig. 212, cat. 120, (Cl. Isabelle Guegan/© Musée de Morlaix).

Fig. 213, cat. 122, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 214, cat. 122, (phot. V. Cousquer).

Fig. 215, *idem*.

Fig. 216, cat. 123, (Cl. M. Bertola/© MBA de Strasbourg).

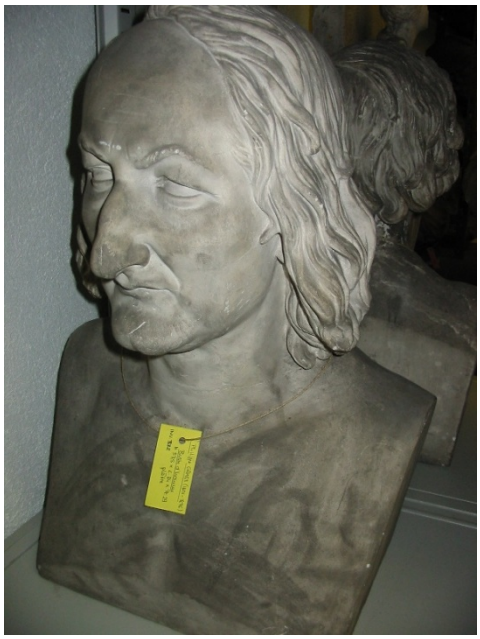


Fig. 2017, cat. 123, (© MBA de Strasbourg).

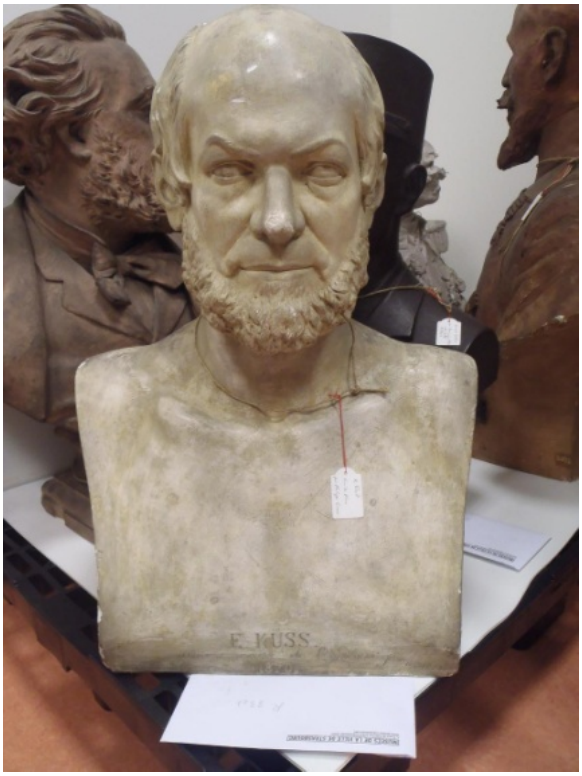


Fig. 219, cat. 124, (phot. V. Cousquer).

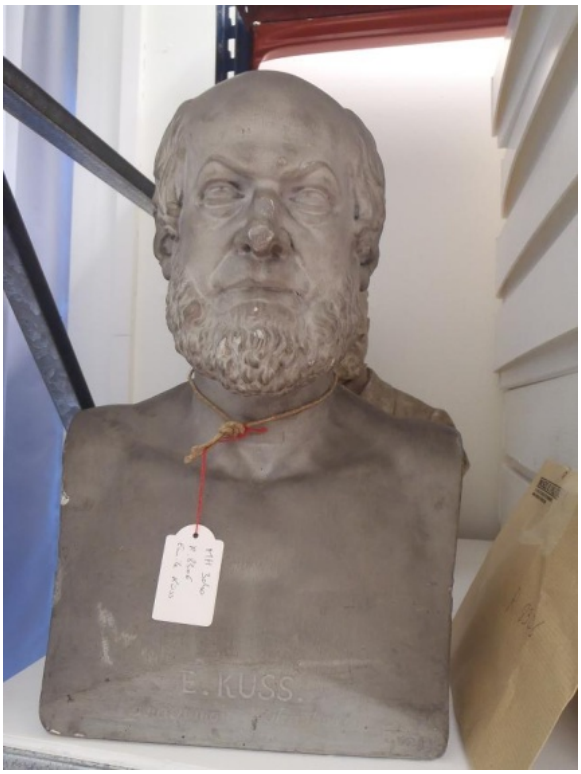


Fig. 220, cat. 124, (phot. V. Cousquer).

Fig. 221, cat. 124, (© MH de Strasbourg).

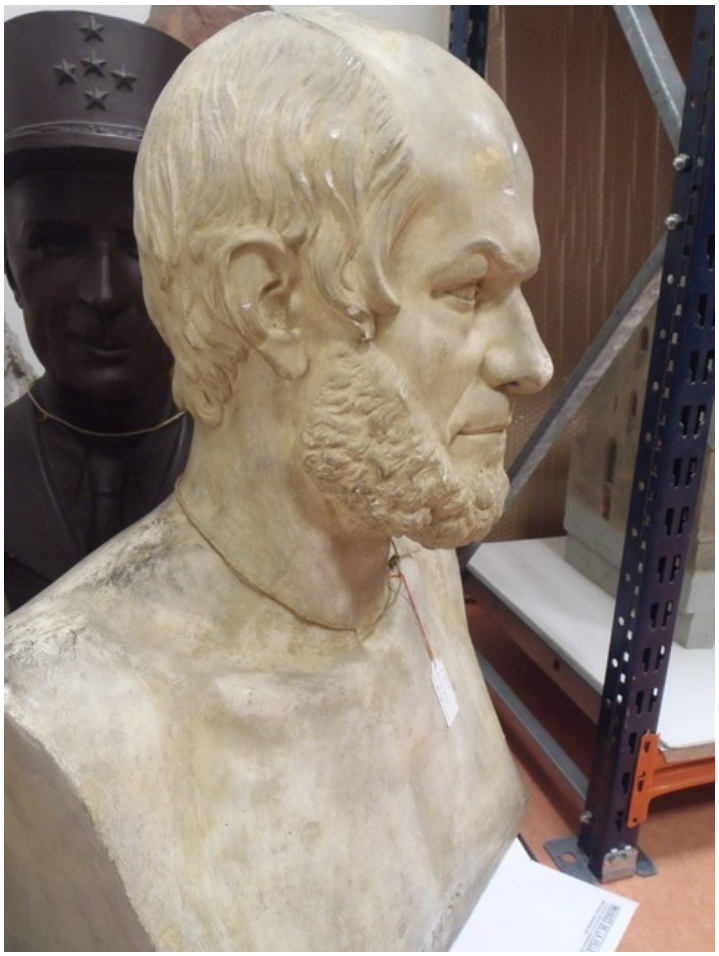


Fig. 222, cat. 124, (phot. V. Cousquer).

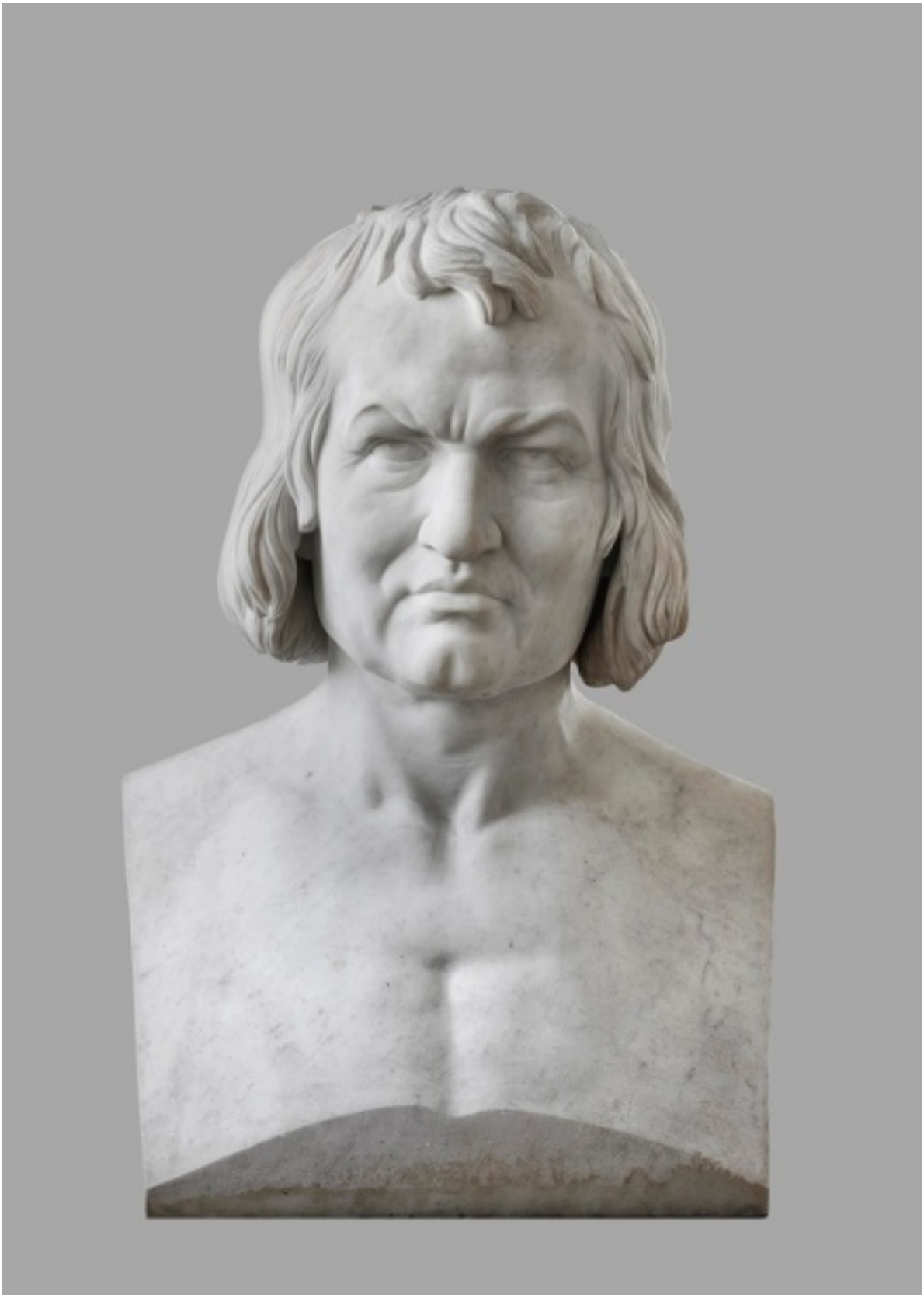


Fig. 223, cat. 125, (Cl. M. Bertola, © MBA, Musées de Strasbourg).

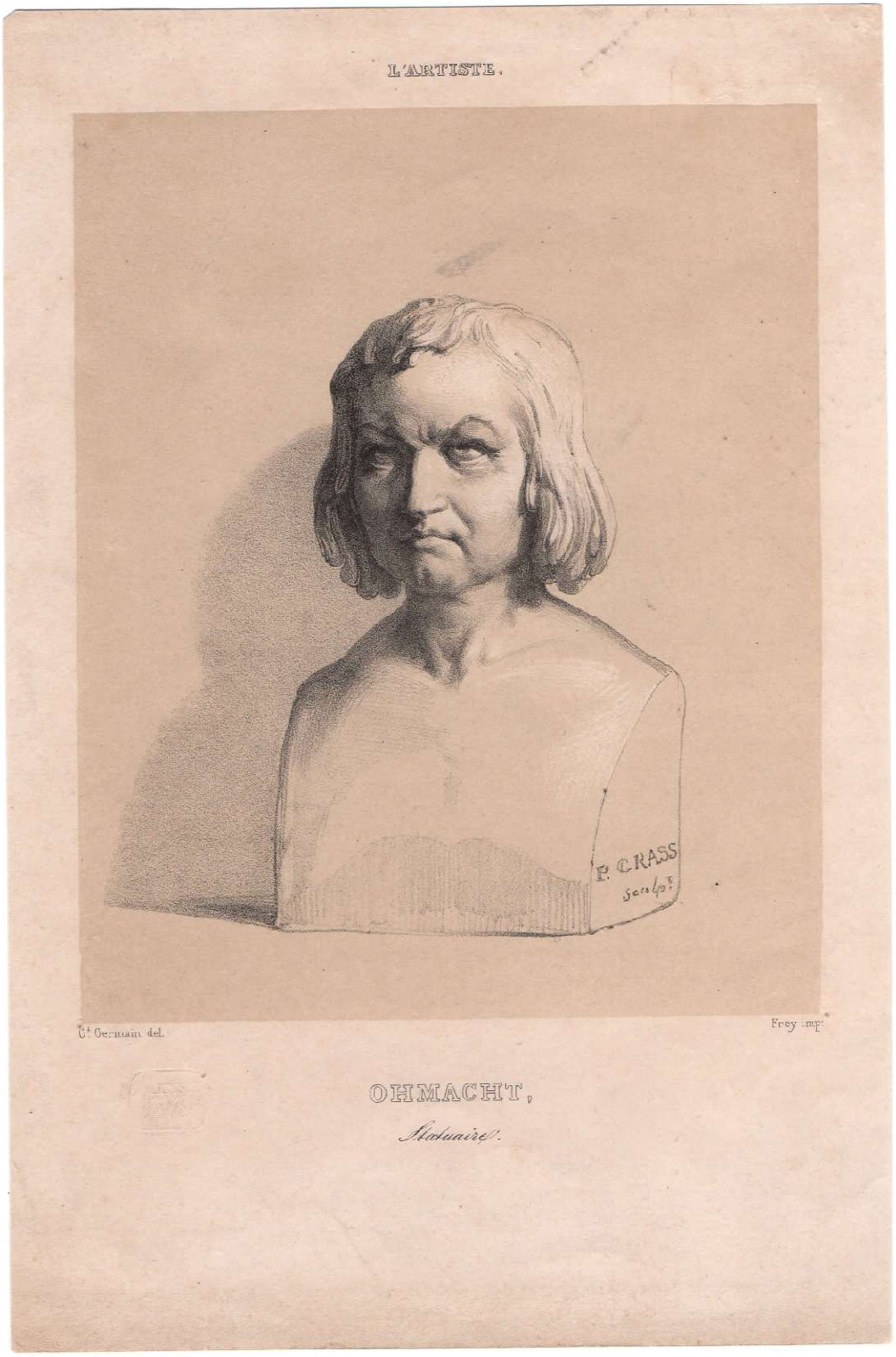


Fig. 224, *portrait d'Ohmacht*, d'après le buste de Grass, Lith. P. Saint-Germain, publié dans *L'Artiste*, 1842.

Fig. 77, cat. 7.

Fig. 225, cat. 127, (Cl. M. Bertola, © MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 226, cat. 128, (phot. V. Cousquer).

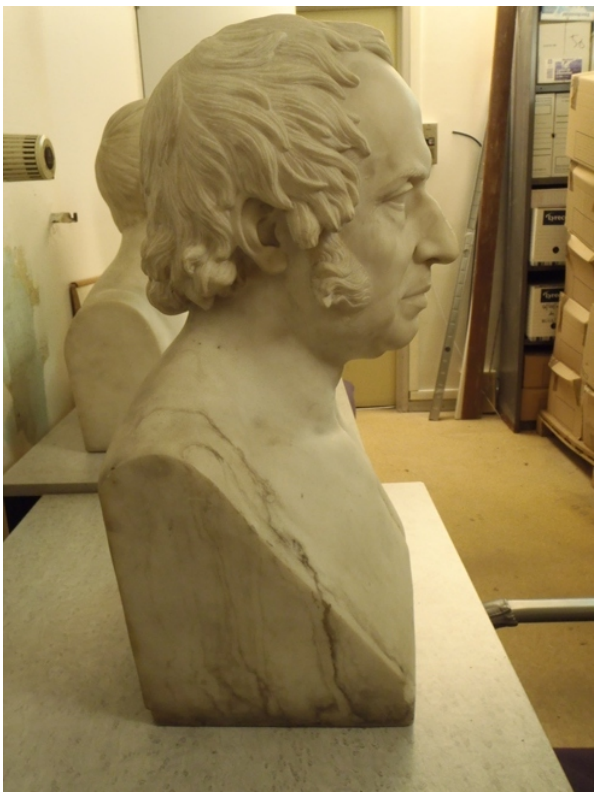


Fig. 227, *idem*.

Fig. 228, cat. 130, (Cl. M. Bertola/© MBA de Strasbourg).

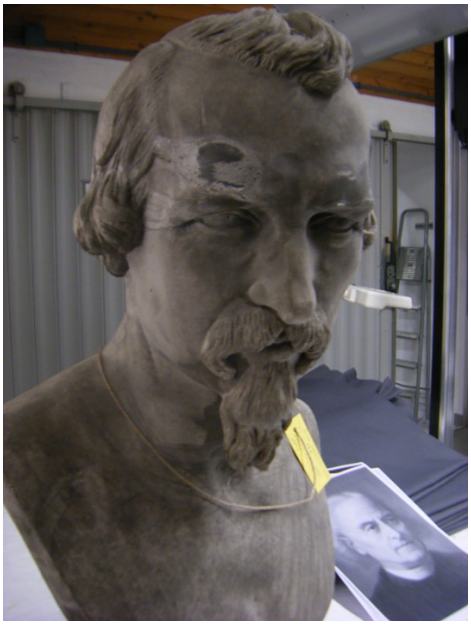


Fig. 229, *idem*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 230, *idem*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 231, cat. 131, (phot. V. Cousquer).

Fig. 232, *idem*.

Fig. 233, cat. 132, (phot. V. Cousquer).

Fig. 234, cat. 132, (phot. V. Cousquer).

Fig. 235, cat. 132, (© MAMCS).

Fig. 236, cat. 133, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

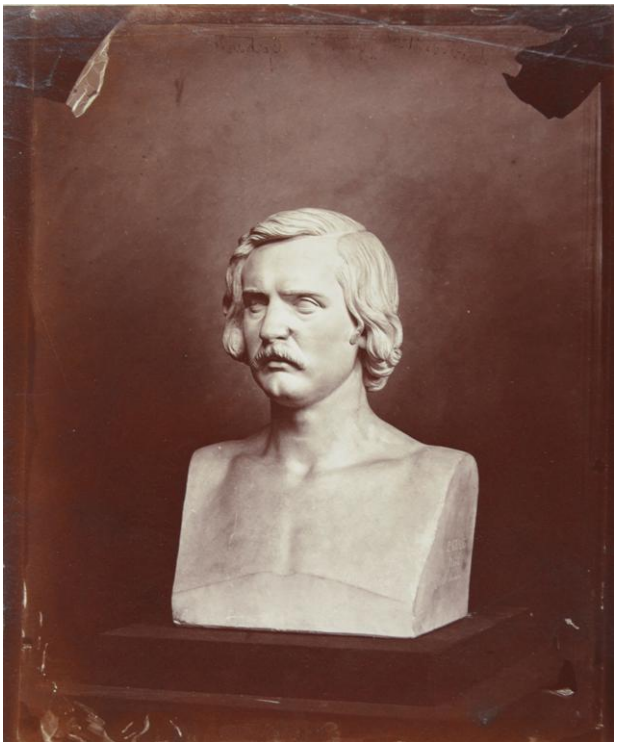


Fig. 237, cat. 133, (phot. Ch. Winter, © MAMCS).

Fig. 238, cat. 134, (phot. V. Cousquer).

Fig. 239, cat. 135, (phot. V. Cousquer).

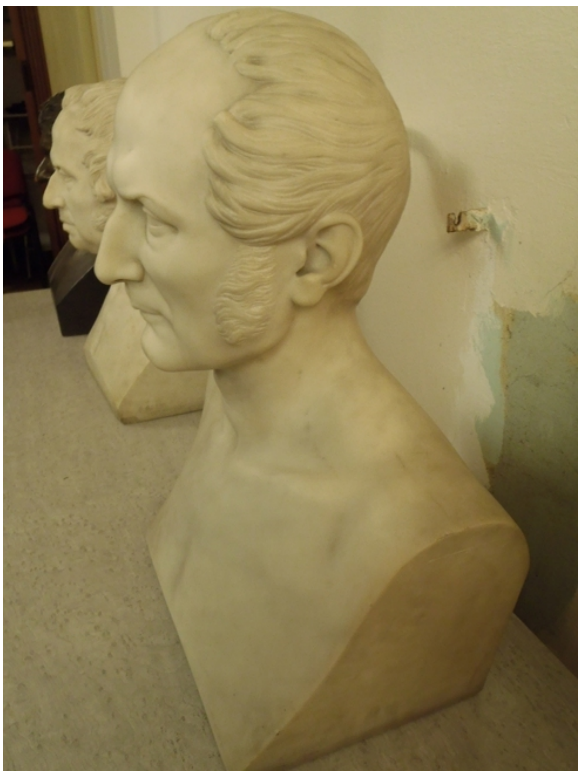


Fig. 240, *idem*.

Fig. 241, *idem*.

Fig. 242, cat. 136, (phot. V. Cousquer).

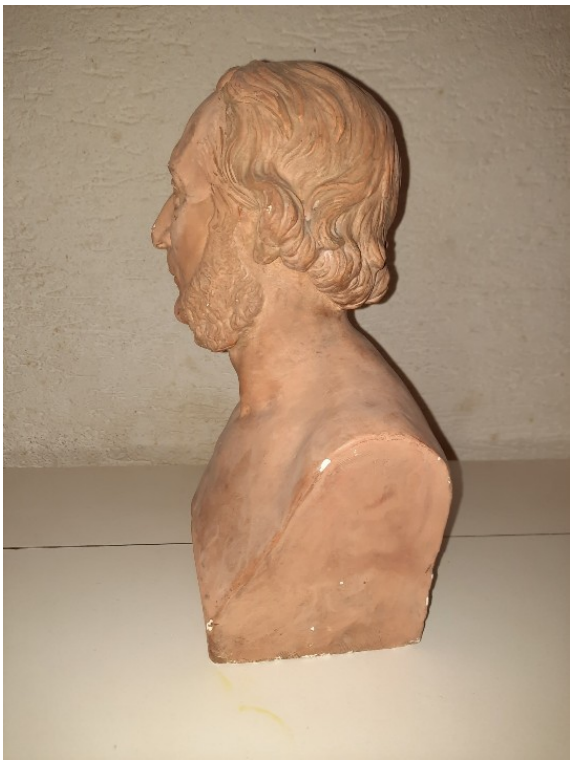


Fig. 243, *idem*.

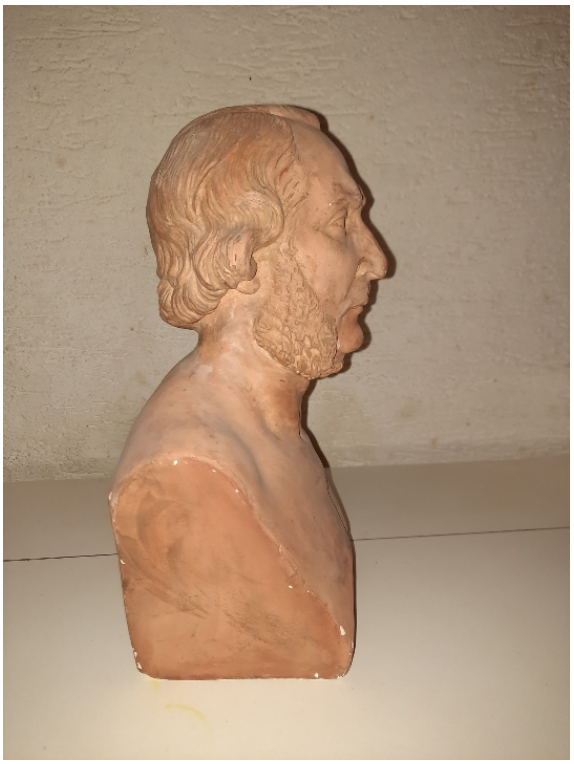


Fig. 244, *idem*.

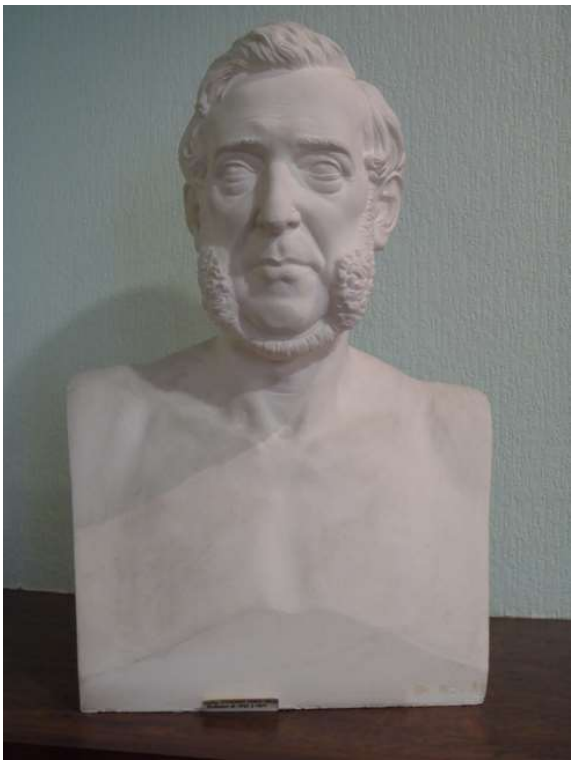


Fig. 245, cat. 137, (phot. V. Cousquer).

Fig. 246, *idem*.

Fig. 247, cat. 137, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 248, cat. 137, (©Villa Monoyer, Lyon).

Fig. 249, cat. 138, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 250, cat. 139, (© MH de Strasbourg).

Fig. 251, cat. 138, (phot. V. Cousquer).

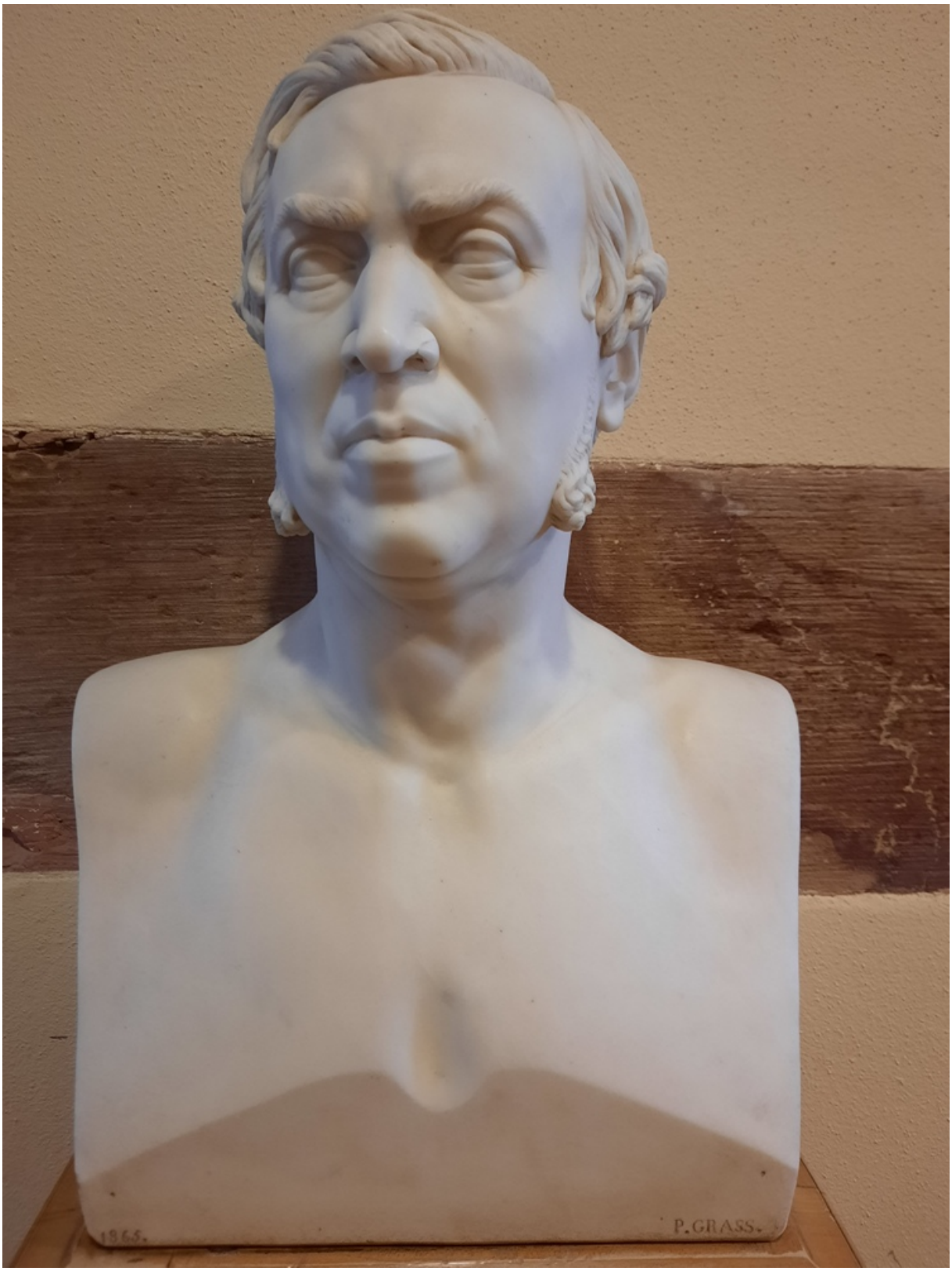


Fig. 252, cat. 141, (phot. V. Cousquer).

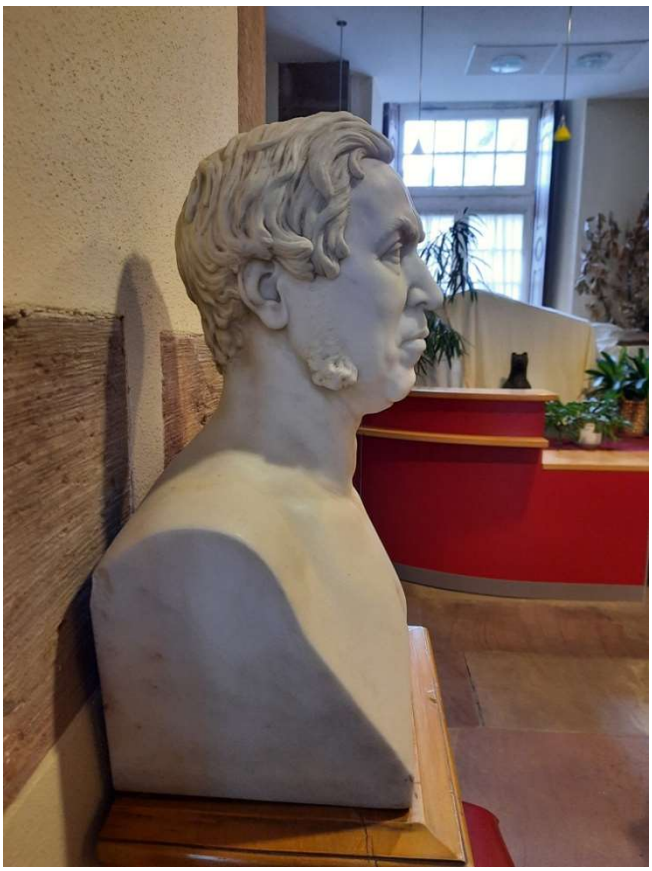


Fig. 253, cat. 141, (phot. V. Cousquer).

Fig. 254, cat. 141, (phot. Jean Floquet).

Fig. 254b, cat. 141, (phot. Jean Floquet[3394]).

[3394] Cf. *Le musée d'histoire de la Faculté de médecine de Nancy*, (collectif), histoire des sciences médicales, p. 10. Lien internet : https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/esfhm/esfhmx2018x01/esfhmx2018x01x004.pdf

Fig. 255, cat. 142, (phot. V. Cousquer).

Fig. 256, *idem*.

Fig. 257, *idem*.

Fig. 258, *idem*.

Fig. 259, cat. 143, (phot. V. Cousquer).

Fig. 260, *idem*.

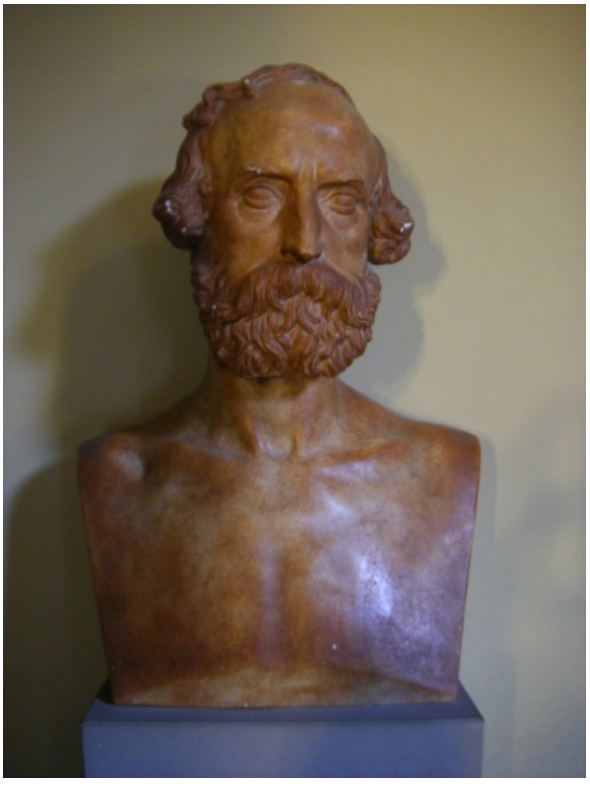


Fig. 261, cat. 144, (phot. V. Cousquer).

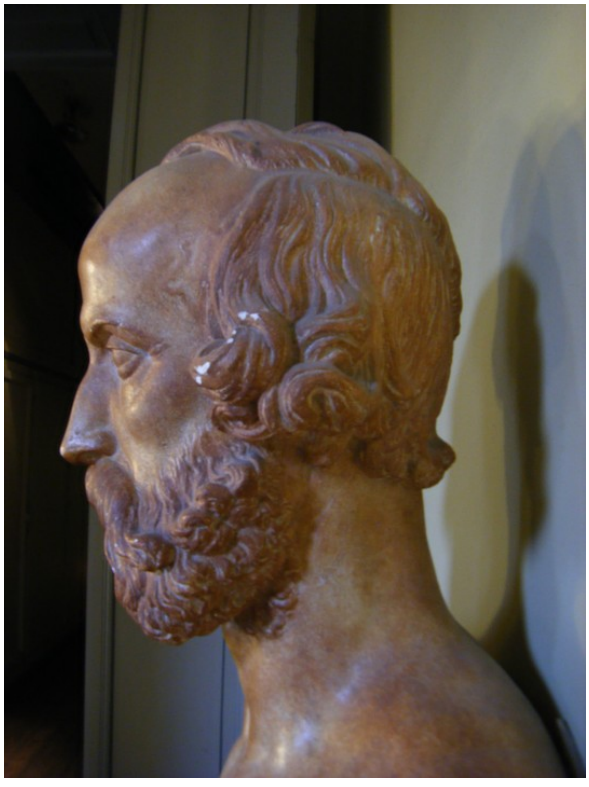


Fig. 262, *idem*.

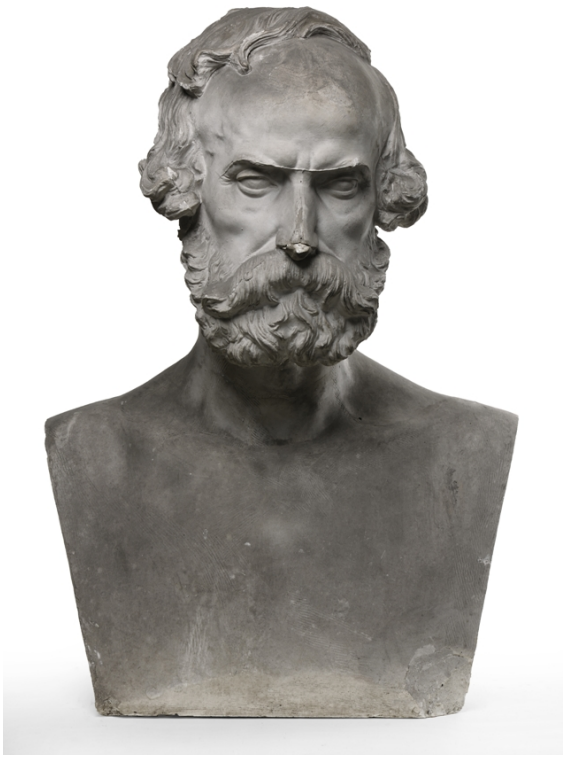


Fig. 263, cat. 144, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

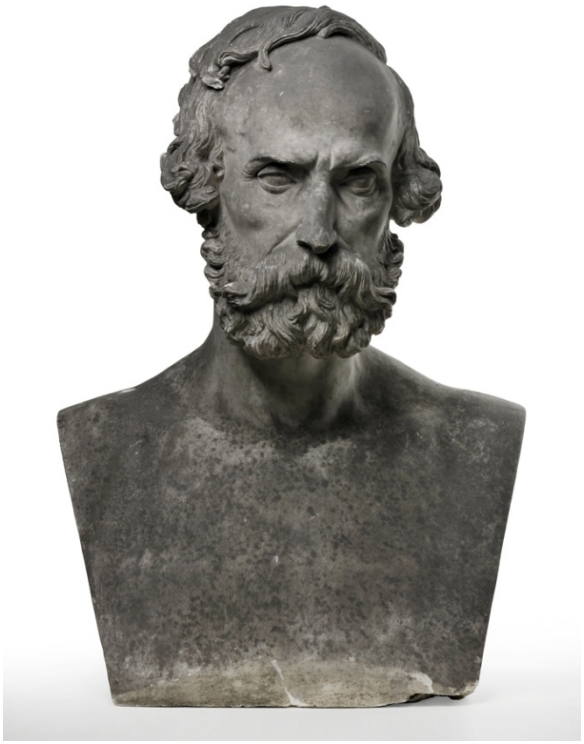


Fig. 264, *idem*.

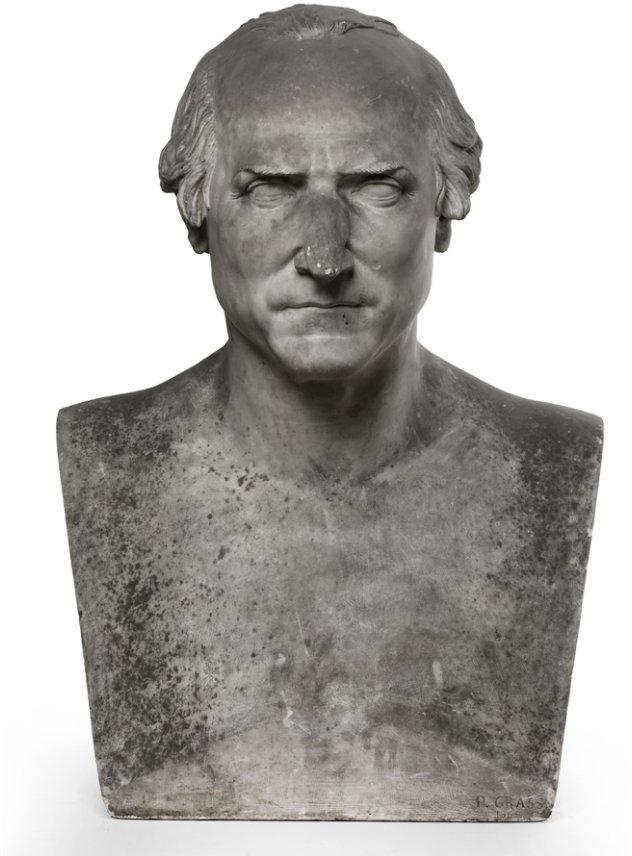


Fig. 265, cat. 145, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 266, cat. 145, (phot. V. Cousquer).

Fig. 267, *idem*.

Fig. 268, *idem*.

Fig. 269, *idem*.

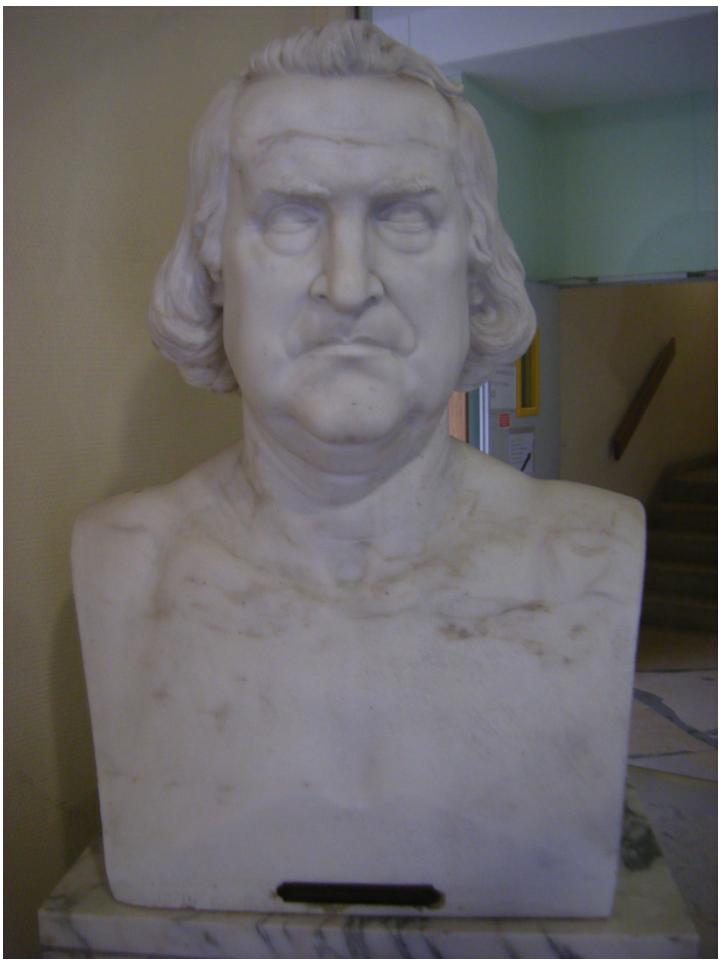


Fig. 270, cat. 146, (phot. V. Cousquer).

Fig. 271, *idem*.

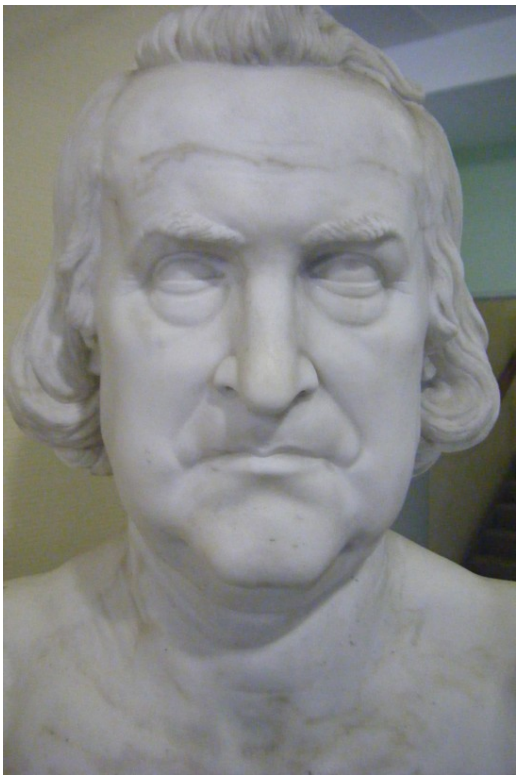


Fig. 272, *idem*.

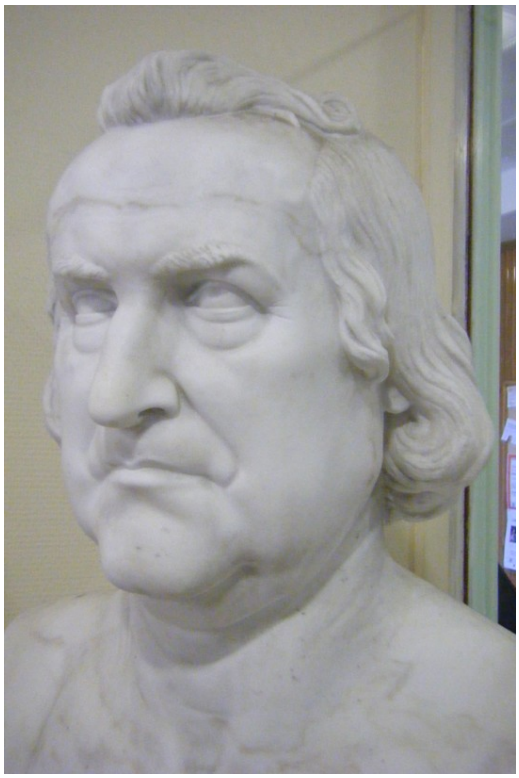


Fig. 273, *idem*.

Fig. 131, cat. 58, (phot. V. Cousquer).

Fig. 274, cat. 146, (phot. V. Cousquer).

Fig. 275, cat. 146, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 276, cat. 146, (phot. V. Cousquer).

Fig. 277, cat. 147, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 278, cat. 147, (phot. V. Cousquer).

Fig. 279, cat. 147, (phot. V. Cousquer).

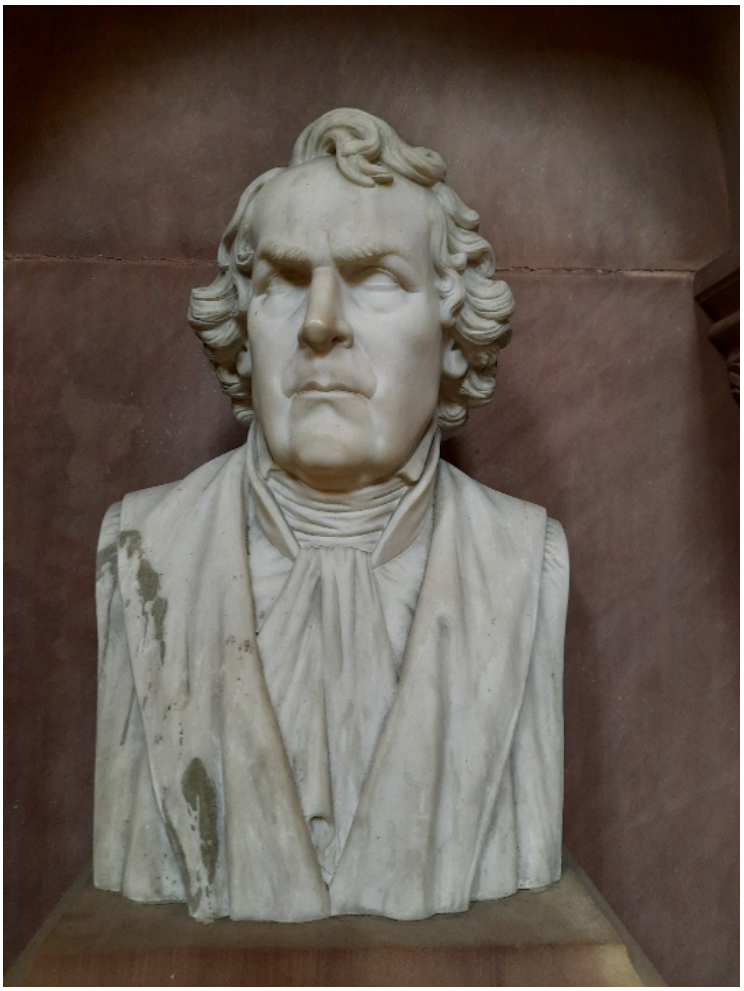


Fig. 280, cat. 148, (phot. V. Cousquer).

Fig. 281, *idem*.

Fig. 282, *idem*.

Fig. 283, *idem*.

Fig. 284, *idem*.

Fig. 285, *J.-F. Bruch*, par L. Stienne, 1876, ‘phot. V. Cousquer).

Fig. 286, cat. 153, (phot. V. Cousquer).

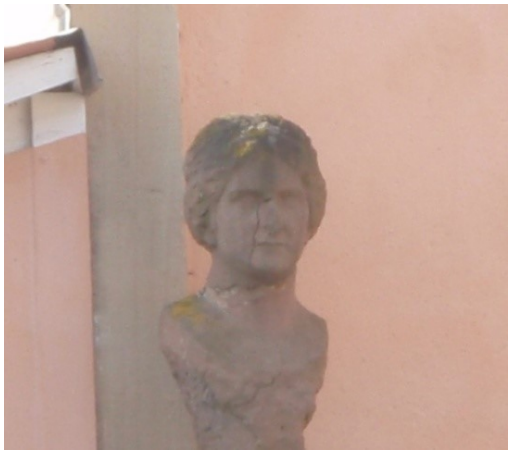


Fig. 287, cat. 154, (phot. V. Cousquer).

Fig. 288, cat. 159, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 289, cat. 159, (phot. V. Cousquer).

Fig. 322[3395], cat. 181.

Fig. 323, détails, *idem*.

Fig. 324, cat. 187.

[3395] Carte postale vendue sur Ebay par JOLISOUVENIR, Catherine Deblois, 30 rue de la Croix Berthon, 86170 Neuville de Poitou, Nouvelle Aquitaine, France, cf. https://www.ebay.fr/itm/362534777655?hash=item5468c1b337:g:7IsAAOSwijhcPy~p&amdata=enc%3AAQAHAAAAsJjrdIfMNCxlW%2FYpIMflkZ1VnkFKjgnA4AZEdKXAqktaox3oWHl32JZvLsD4yGekTlv8gmMOlUjnqA0SZyluxUJyoeW9%2B14J4YtOTDWJ4DtMU21%2BLzJV%2BBGlPqbKBSM021O2l6Hd4iucPMWZrr4jF1Rne97W%2BxxXrm%2BTRnUJo83eeWtMKp%2FotHFRC1h7wjPcVrwWKnTK5N6ITBj7eP2JLHZ7s6j1ovw8c07zGLK7v%2BtN%7Ctkp%3ABk9SR7z58c2iYQ

Fig. 325, cat. 188.

Fig. 326, cat. 188.

Fig. 327, cat. 189, (phot. V. Cousquer).

Fig. 328, idem.

Fig. 329, idem.

Fig. 330, cat. 192, (phot. V. Cousquer).

Fig. 330b, cat. 192, (phot. V. Cousquer).

67. ANDLAU. Rue du Docteur Stoltz
FONTAINE Sainte Richarde

Détail de la statue par Th. Grass, 1871.
Cliché Inv. J. Erfurth 80 67 1585 X

Fig. 331, cat. 192, (© Ville d'Andlau).

Fig. 332, *Sainte Richarde d'Andlau*, (© Guy de Rambaud).

Fig. 333, cat. 34, (phot. V. Cousquer).

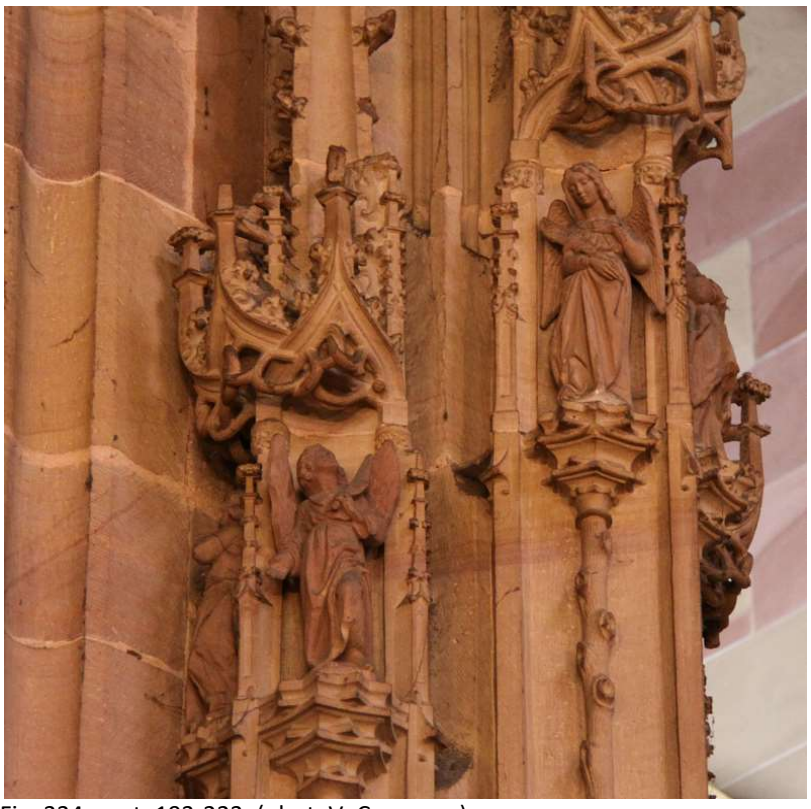


Fig. 334a, cat. 193-223, (phot. V. Cousquer).

Fig. 334b, cat. 193-223, (© Fondation de l'OND).

Fig. 335, cat. 227, (phot. V. Cousquer).

Fig. 336, cat. 195, (phot. V. Cousquer).

Fig. 337, cat. 233, 234, (phot. V. Cousquer).

Fig. 338, cat. 235, (phot. V. Cousquer).

Fig. 339, cat. 236, (phot. V. Cousquer).

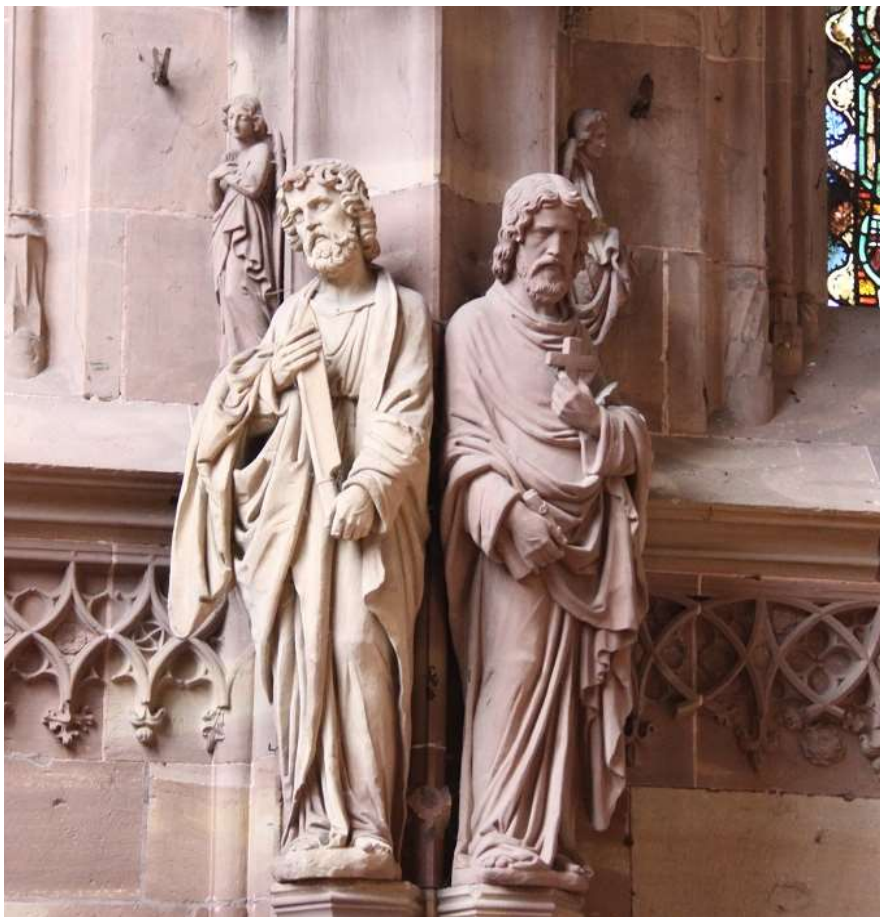


Fig. 340, cat. 237, 238, (phot. V. Cousquer).

Fig. 341, cat. 239, 240, (phot. V. Cousquer).

Fig. 342, cat. 241, 242, (phot. V. Cousquer).

Fig. 343, cat. 243, 244, (phot. V. Cousquer).

Fig. 344, cat. 245-248, (phot. V. Cousquer).

Fig. 345, cat. 245-248, (phot. V. Cousquer)

Fig. 346, cat. 232, (phot. V. Cousquer).

Fig. 347, cat. 224, (phot. V. Cousquer).

Fig. 348, cat. 224, (© Fondation de l'OND).

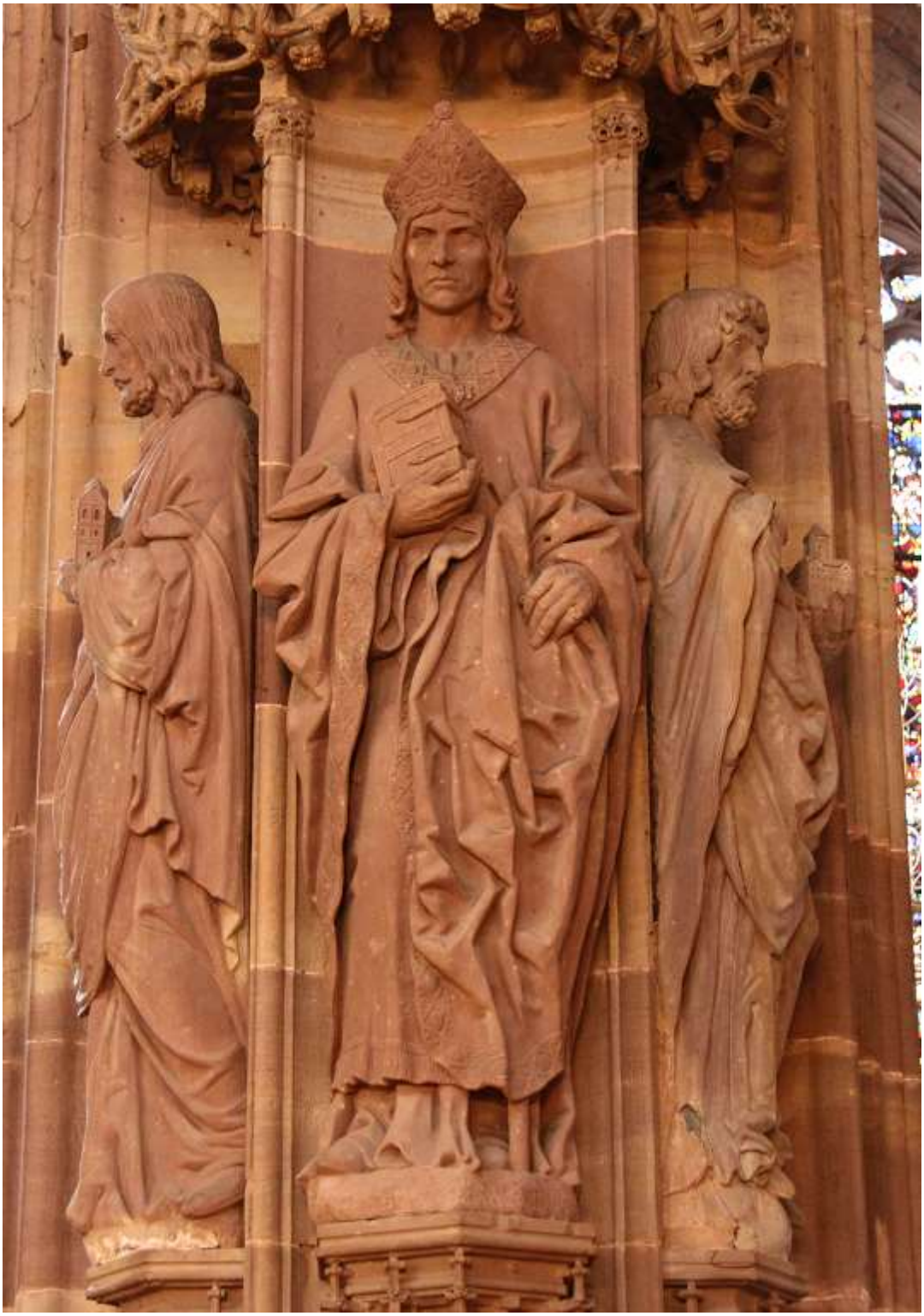


Fig. 349, cat. 225, 226, 227, *St Materne*, *St Amand* et *St Fridolin,* (phot. V. Cousquer).

Fig. 350, cat. 228, (phot. V. Cousquer).

Fig. 351, cat. 329-331, *Ste Attale*, *St Just* et *Ste Odile,* (phot. V. Cousquer).

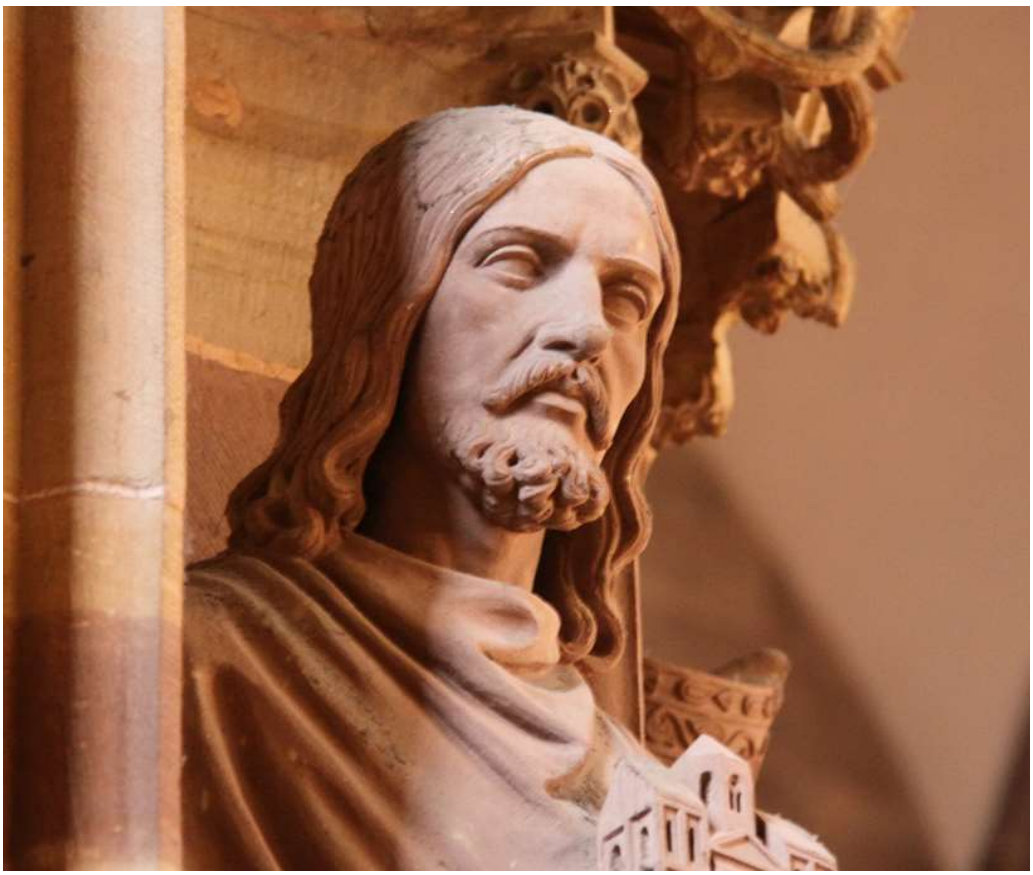


Fig. 352, cat. 225, (phot. V. Cousquer).

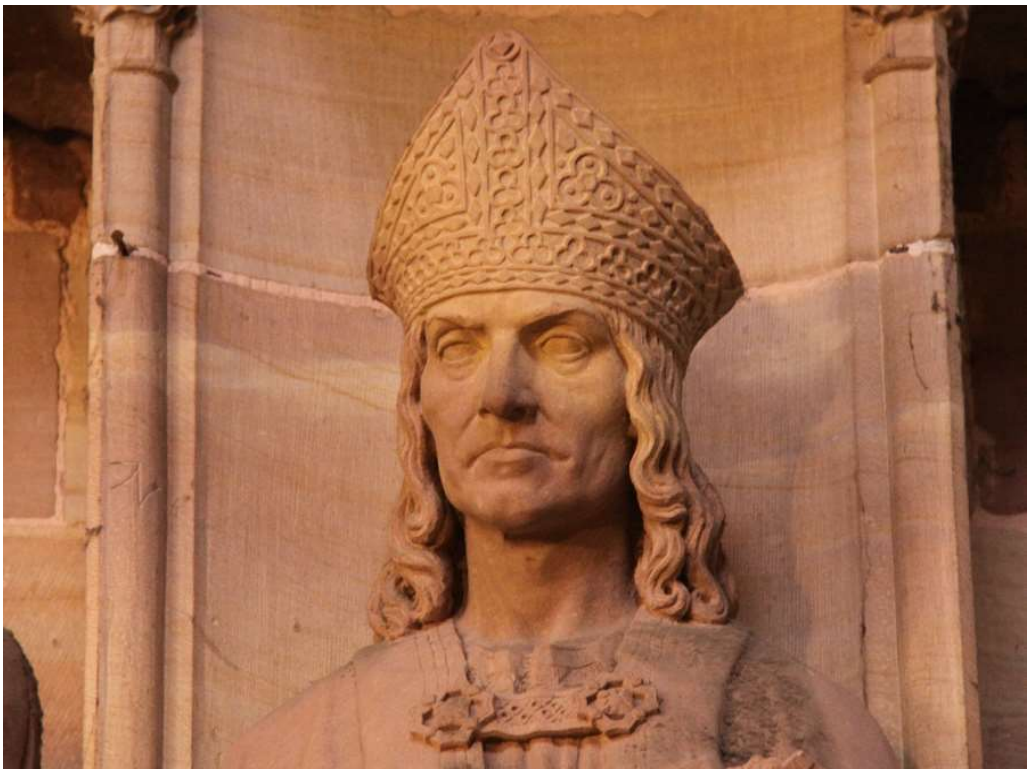


Fig. 353, cat. 230, (phot. V. Cousquer).

Fig. 354, cat. : Visage du *Pape Léon IX*, de Grass (phot. V. Cousquer).

Fig. 193, cat. 113, (phot. V. Cousquer).

Fig. 355, cat. 241, (phot. V. Cousquer).

Fig. 356, cat. 249, (phot. V. Cousquer)

Fig. 357, cat. 251, (phot. dans *La Grâce d'une cathédrale*, éd. La Nuée Bleue, 2007).

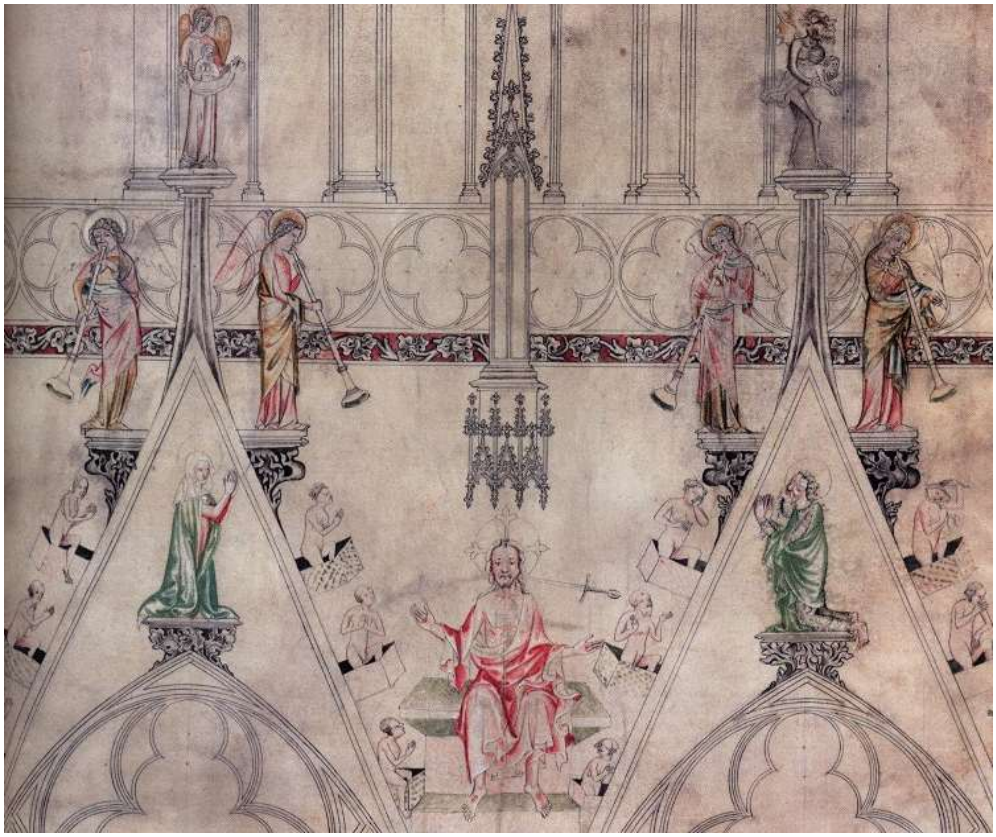


Fig. 359 : Détail du beffroi du plan du XIVe siècle de la cathédrale de Strasbourg, (phot. dans *La Grâce d'une cathédrale,* éd. La Nuée Bleue, 2007).

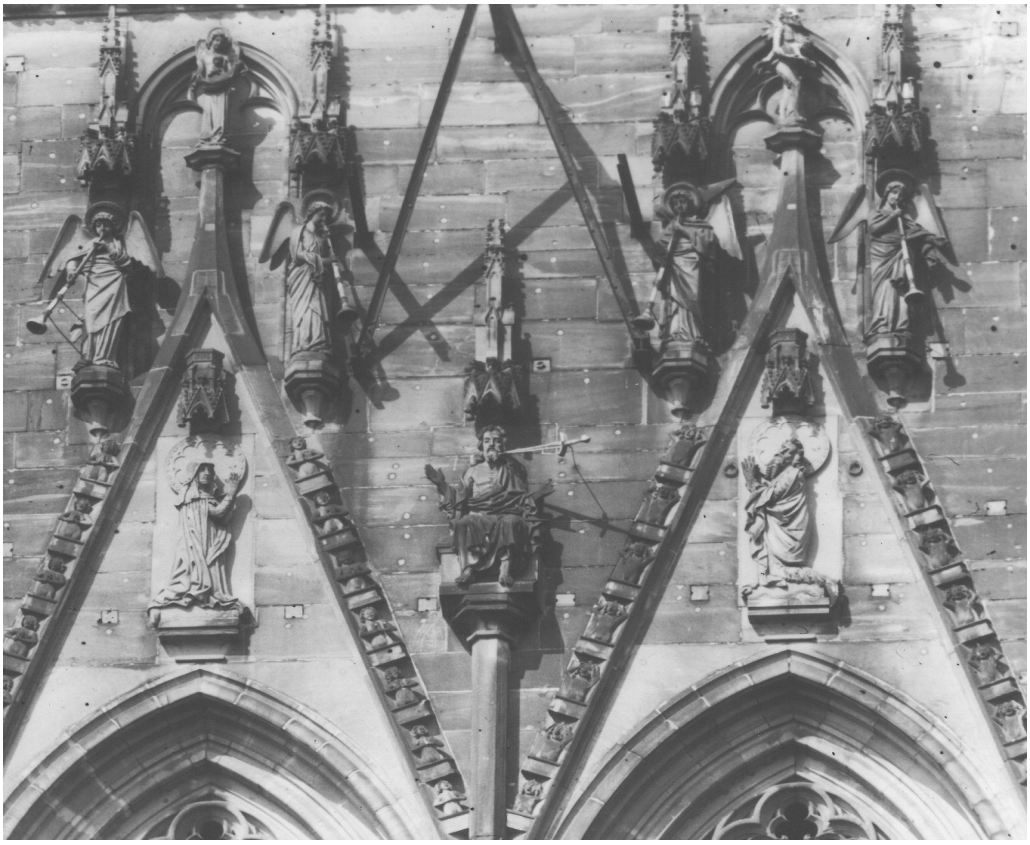


Fig. 360 : Statues du Jugement Dernier au beffroi, de Grass. (© FOND).

Fig. 361, cat. 263, (phot. V. Cousquer).

Fig. 362, cat. 261, (phot. V. Cousquer).

Fig. 363, cat. 264, (phot. V. Cousquer).

Fig. 364, cat. 262, (phot. V. Cousquer).

Fig. 365, cat. 265, (phot. V. Cousquer).

Fig. 366 : Plan du XIVe siècle, de la partie centrale du massif occidental de la cathédrale de Strasbourg. *Dessins, cathédrale de Strasbourg*, musée de l'Œuvre Notre-Dame, Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, 2014.

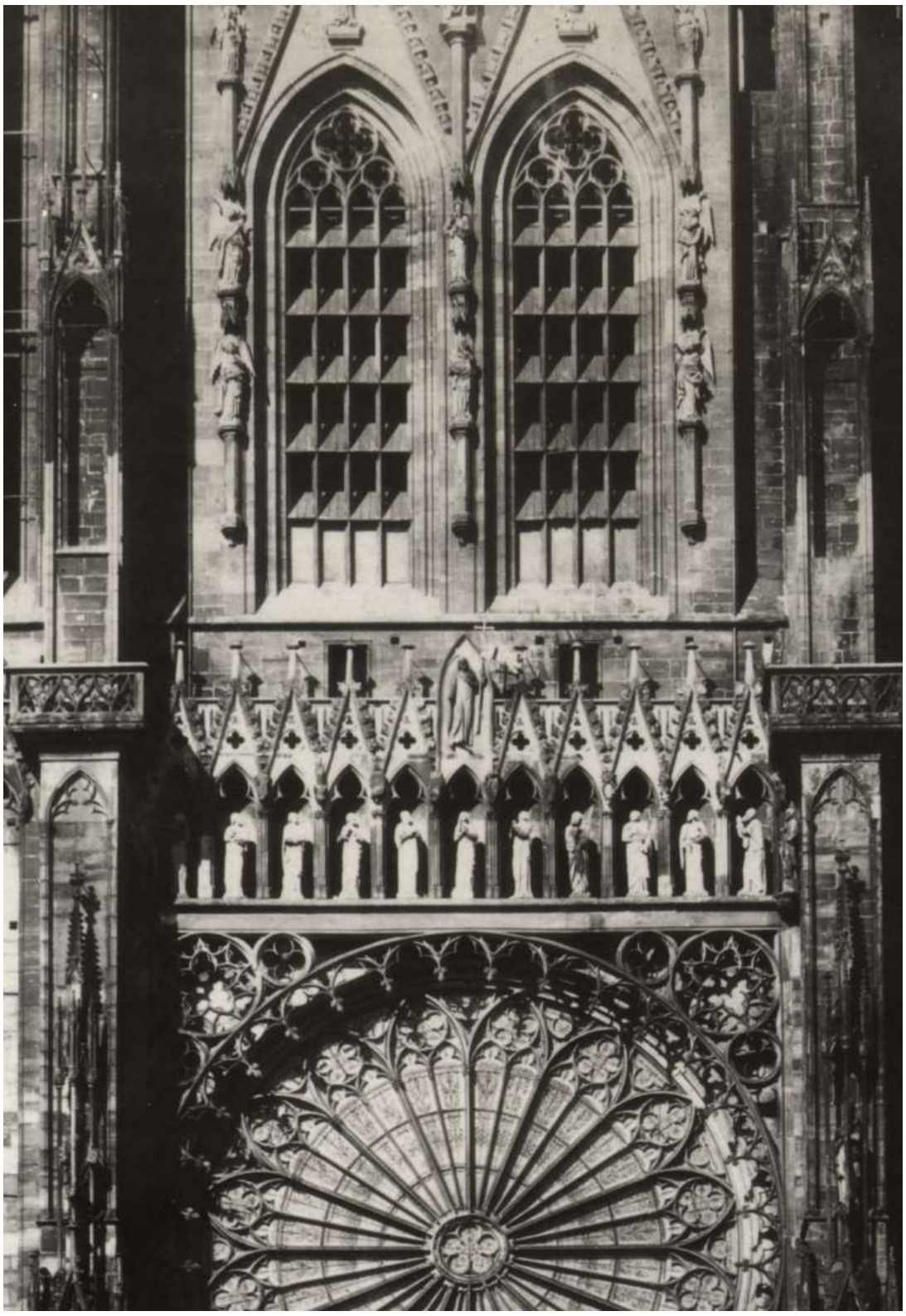


Fig. 367 : Galerie des apôtres. *Christ en gloire* de Vallastre et apôtres de Malade et Vallastre. Vers 1855, (© Fondation de l'Œuvre Notre-Dame).

Fig. 368, cat. 268, (phot. V. Cousquer).

Fig. 369, cat. 270-272, (phot. V. Cousquer).

Fig. 370, cat. 270-272, (phot. Dans H. F. Secker, 1912).

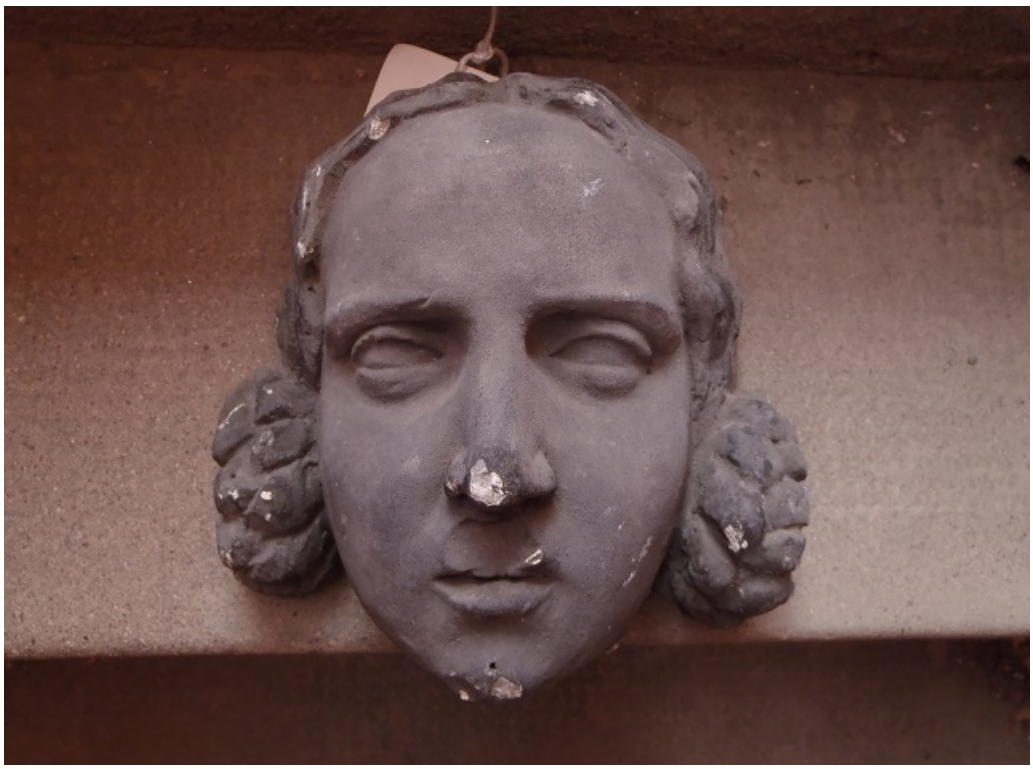


Fig. 371, cat. 279, (phot. V. Cousquer).

Fig. 372 : Anges musiciens et *Christ en mandorle* de la galerie des apôtres, de Grass. (Cl. *Messbild*/ © Fondation de l'Œuvre Notre-Dame).

Fig. 373 : Anges musiciens et *Christ en mandorle* de la galerie des apôtres, (Cl. *Messbild*/© Fondation de l'Œuvre Notre-Dame).

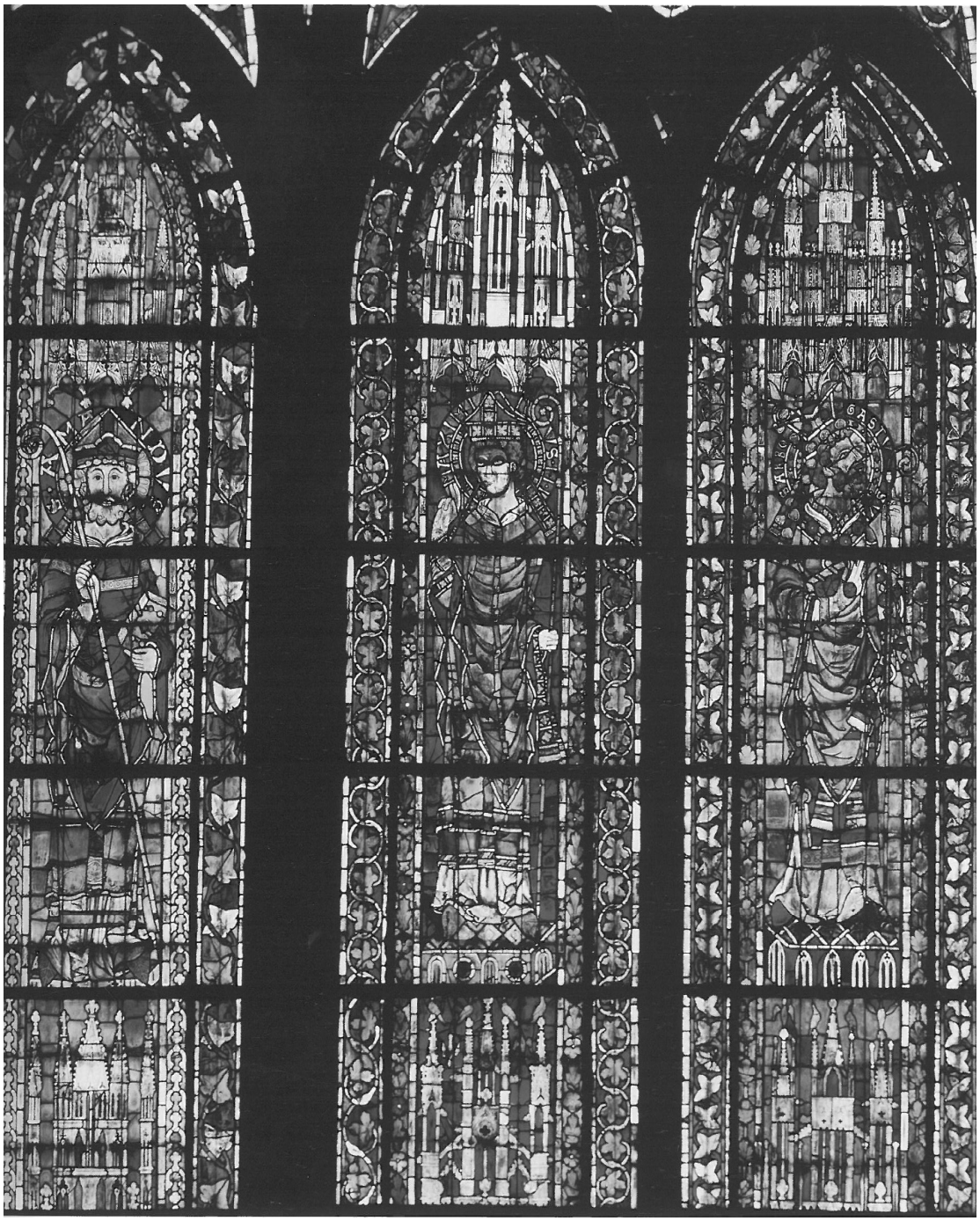


Fig. 374 : Les évêques *St Amand*, *St Maximin* et *St Arbogast*, de la troisième baie haute de la nef côté nord. (phot. dans *La Grâce d'une cathédrale*, éd. La Nuée Bleue, 2007).

Fig. 375, cat. 280, (phot. V. Cousquer).

Fig. 376, cat. 281, (phot. *Messbild*, 1897/© Fondation de l'OND.

Fig. 377, cat. 282, (phot. V. Cousquer)

Fig. 378, cat. 282, (© Fondation de l'OND).

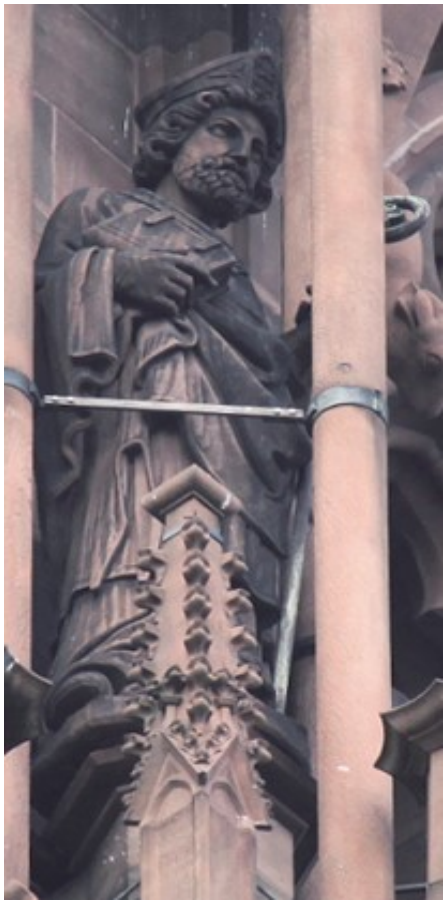


Fig. 379, cat. 283, (phot. V. Cousquer).

Fig. 380, cat. 384, (phot. V. Cousquer)

Fig. 381, cat. 286, (phot. V. Cousquer).

Fig. 382, cat. 285, (phot. V. Cousquer).

Fig. 383, cat. 287, (phot. V. Cousquer).

Fig. 384, cat. 288, (phot. V. Cousquer).

Fig. 385 : Statue d'évêque de la fin du Moyen Âge. MOND, (phot. V. Cousquer).

Fig. 386 : Évêques de Grass (phot. *Messbild,* 1897/© Fondation de l'OND).

Fig. 387 : Évêque, de Grass, (phot vers 1980/© Fondation de l'OND).

Fig. 388, cat. 285, (*Messbild*, 1897/ © Fondation de l'OND).

Fig. 389, cat. 285, (phot. V. Cousquer).

Fig. 390, cat. 285, (© Fondation de l'OND).

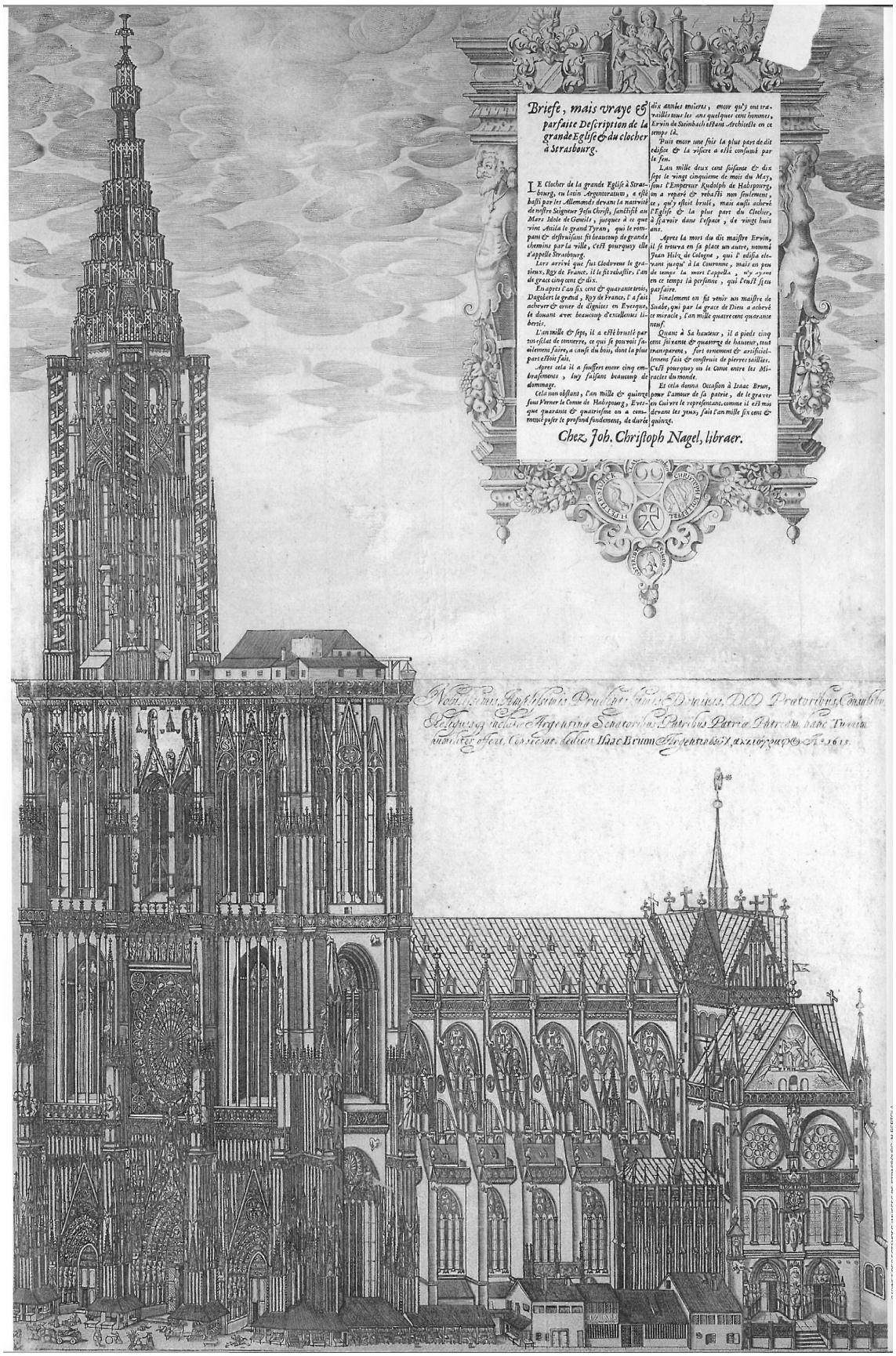


Fig. 391 : Gravure de la cathédrale par Isaac Brun (dans *La Grâce d'une cathédrale*, éd. La Nuée Bleue, 2007).

Fig. 392, cat. 390, *Henri IV*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 393, cat. 389, *Charles le Chauve*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 394, cat. 32, *Otto III*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 395, cat. 33, *Lothaire Ier*, (Cl. M. Bertola/© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 396, cat. 299, *Otto III,* (phot. V. Cousquer).

Fig. 397, cat. 293, *Lothaire Ier*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 398 : Tête d'un empereur, de Grass (phot. V. Cousquer).

Fig. 399 : Tête d'un empereur, de Grass, (phot. V. Cousquer).

Fig. 400, cat. 292, *Louis Ier*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 401, cat. 301, *Konrad II*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 402, cat. 301, *Konrad II*, (© Fondation de l'OND).

Fig. 403, cat. 301, *idem*.

Fig. 404, cat. 307, d'*Henri Ier*, (© Fondation de l'OND).

Fig. 405, cat. 307, *idem*.

Fig. 406 : Modèle naturel pour les pattes du cheval de *Konrad II*,(© Fondation de l'OND).

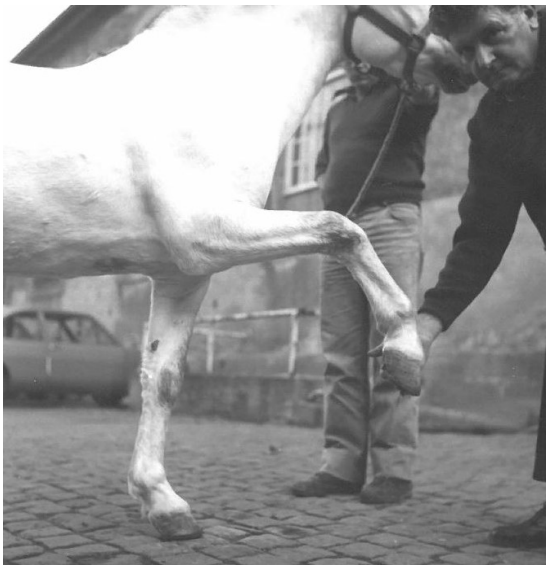


Fig. 407 : Modèle naturel pour les pattes du cheval de *Konrad II*, (© Fondation de l'OND).

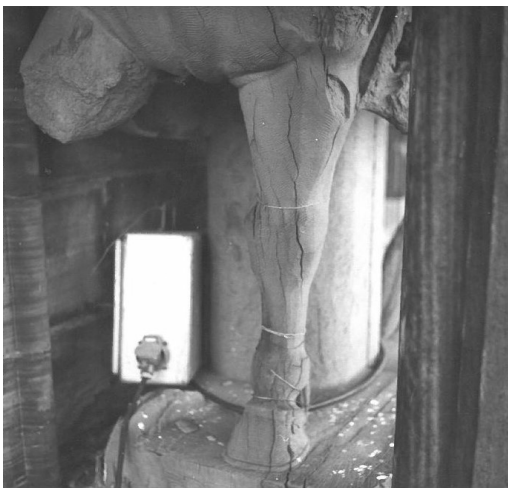


Fig. 408, cat. 301, (© Fondation de l'OND).

Fig. 409, cat. 301, *idem*.

Fig. 410, cat. 302, 307, *Konrad II* et *Henri Ier,* (phot. V. Cousquer).

Fig. 411, cat. 307, *Henri Ier*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 412 : *idem*, (© Fondation de l'OND).

Fig. 413, cat. 300, *Henri II,* (phot. V. Cousquer).

Fig. 414, cat. 305, *Charlemagne*, (phot. V. Cousquer).

Fig. 415 : *Charlemagne,* restaurations des MH, (phot. V. Cousquer).

Fig. 416, cat. 308, (phot. V. Cousquer).

Fig. 417 : *Vertu terrassant le vice*, (phot. V. Cousquer).

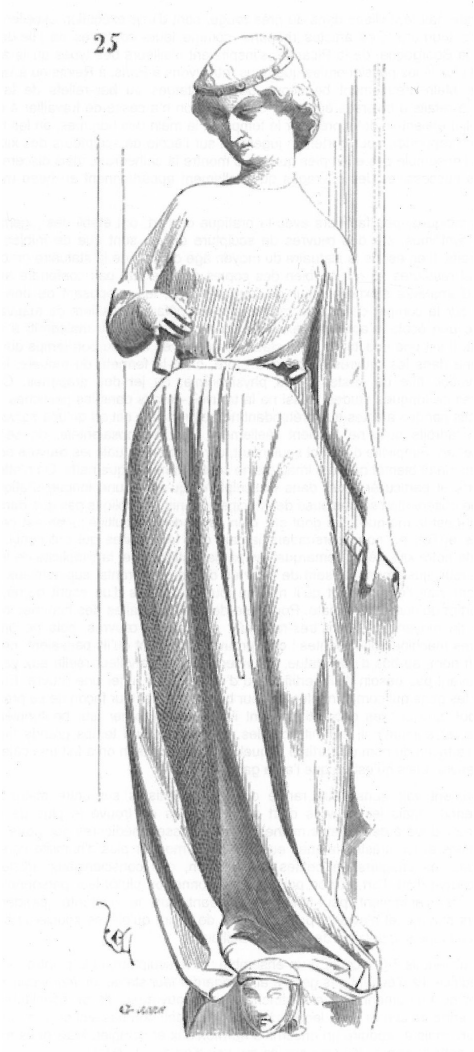


Fig. 418 : Vertu de la cathédrale, dessinée par Viollet-le-Duc (dans *Dictionnaire raisonnée de l'architecture*, t. VIII, 1868).

Fig. 419 : La *Justice* du château de Pierrefonds par Gaudron (phot. dans Marie-Thérèse Thibierge, « Les sculpteurs de Viollet-le-Duc... », in *BSHAF,* 1985).

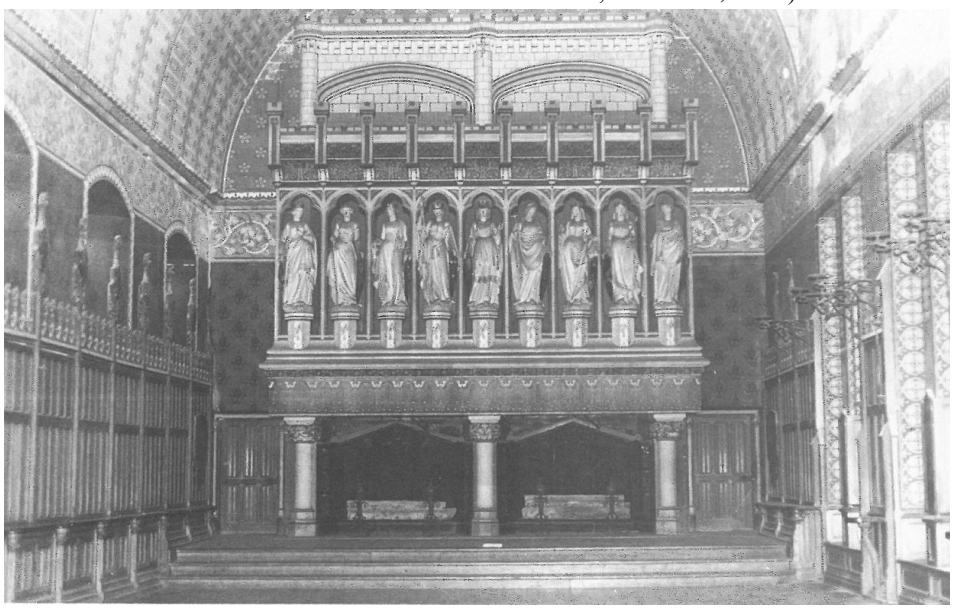


Fig. 420 : Les *Preuses* de la cheminée du château de Pierrefonds, par Gaudron (phot. dans Marie-Thérèse Thibierge, « Les sculpteurs de Viollet-le-Duc... », in *BSHAF,* 1985).

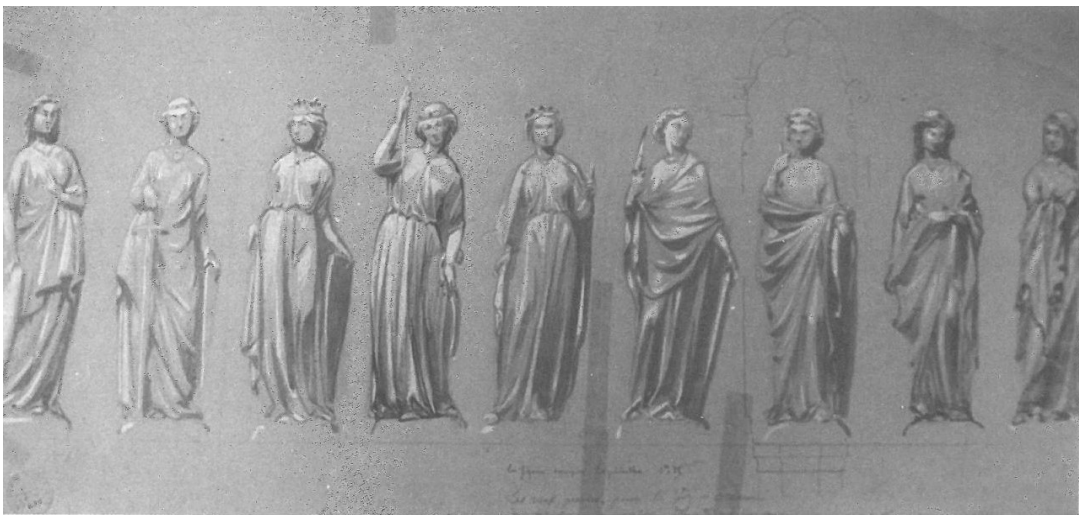


Fig. 421 : Dessin préparatoire pour les *Neuf Preuses* de la cheminée du château de Pierrefonds, par Viollet-le-Duc, (phot. Dans Marie-Thérèse Thibierge, « Les sculpteurs de Viollet-le-Duc... », in *BSHAF,* 1985).

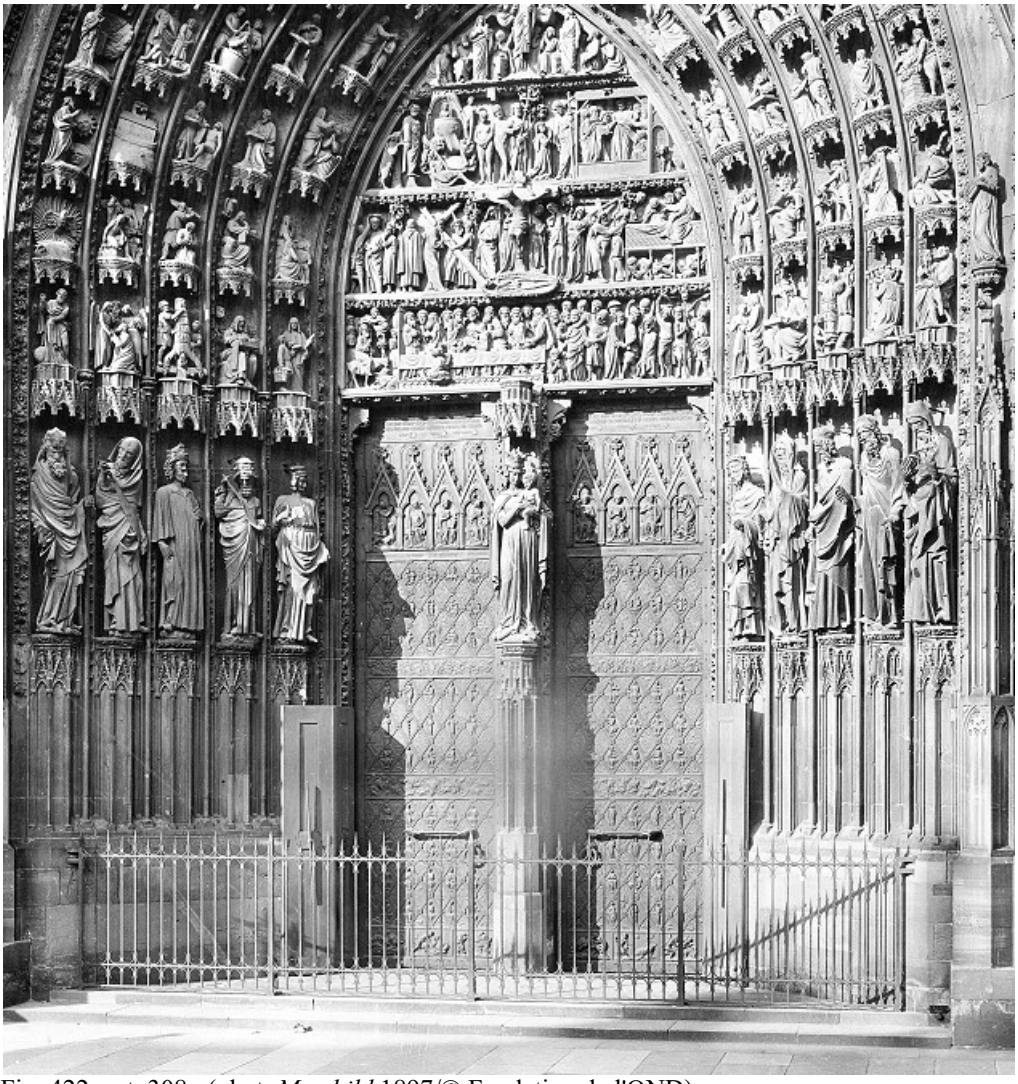


Fig. 422, cat. 308, (phot. *Messbild* 1897/© Fondation de l'OND).

Fig. 423 : *Vierge à l'Enfant*, d'après Malade, Maison de l'Œuvre Notre-Dame, (phot. V. Cousquer).

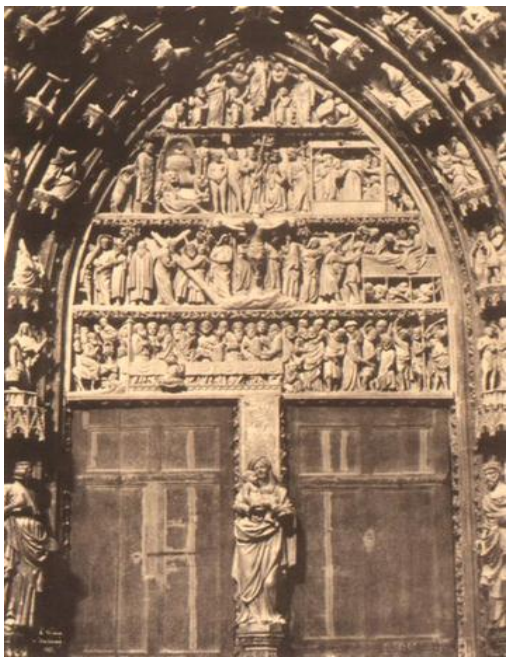


Fig. 424 : *Vierge du trumeau*, de Malade, vers 1850, (© Fondation de l'OND).

Fig. 425, cat. 308, (phot. V. Cousquer).

Fig. 428 : *Vierge du trumeau,* de Malade (phot. V. Cousquer).

Fig. 429, cat. 160, (phot. V. Cousquer).

Fig. 430, cat. 160, (phot. V. Cousquer).

Fig. 431, cat. 308, (phot. V. Cousquer).

Fig. 432, cat. 160, (phot. V. Cousquer).

Fig. 433 : Buste d'*Erwin* en marbre, d'Ohmacht, (phot. F. Degenève).

Fig. 434 : *Homme au cadran solaire,* (phot. V. Cousquer).

Fig. 435 : *Homme accoudé de la* cantoria, (phot. V. Cousquer).

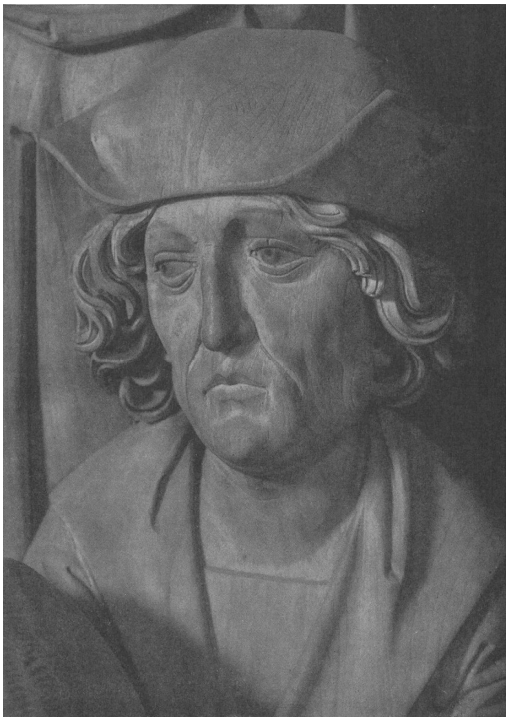


Fig. 436 : Autoportrait supposé de Tilman Herrenschneider, (phot. dans L. BRUHNS, *Tilman Riemenschneider*, 1957).

Fig. 437 : Prophète du portail central (phot. V. Cousquer).

Fig. 438 : P portrait présumé d'Erwin, cathédrale de Fribourg-en-Brisgau (phot. V. Cousquer).

Fig. 439 : *Erwin*, par Kirstein (phot. V. Cousquer).

Fig. 440 : Werner, par Friedrich (phot. dans *La Grâce de la cathédrale de Strasbourg*, éd. Nuée Bleue, 2007).

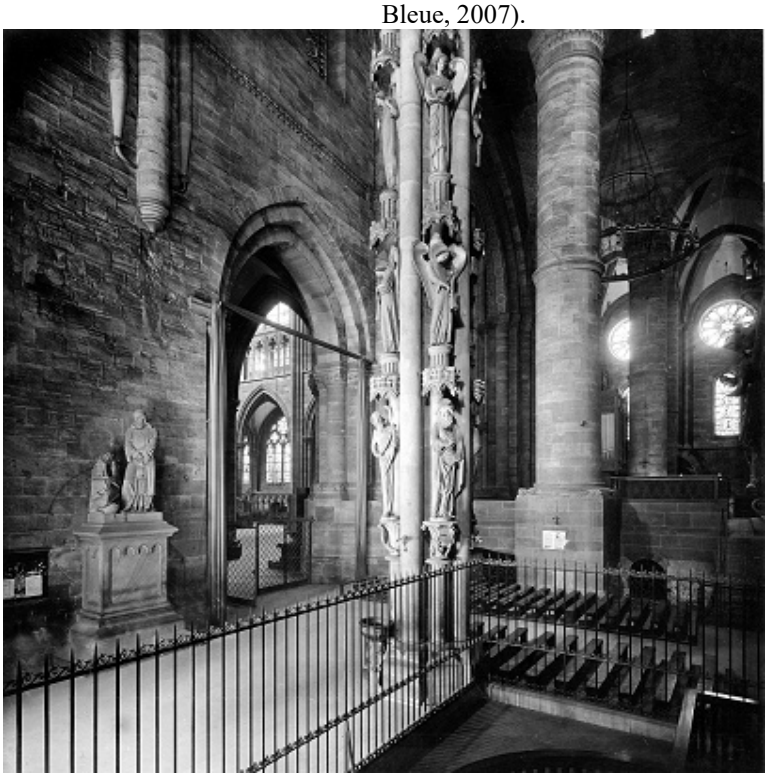


Fig. 441 : Werner, par Friedrich, 1897, (extrait d'une photographie du *Messbild*/© Fondation de l'Œuvre Notre-Dame).

Fig. 442 : *Portrait d'Erwin*, par Kirstein (phot. V. Cousquer).

Fig. 443 : *Statue d'Erwin*, par Kirstein (extrait d'une photographie de Ch. Winter/© FOND).

Fig. 444, cat. 309, (phot. V. Cousquer).

Fig. 445, cat. 309, (phot. Ch. Winter/© MAMCS)

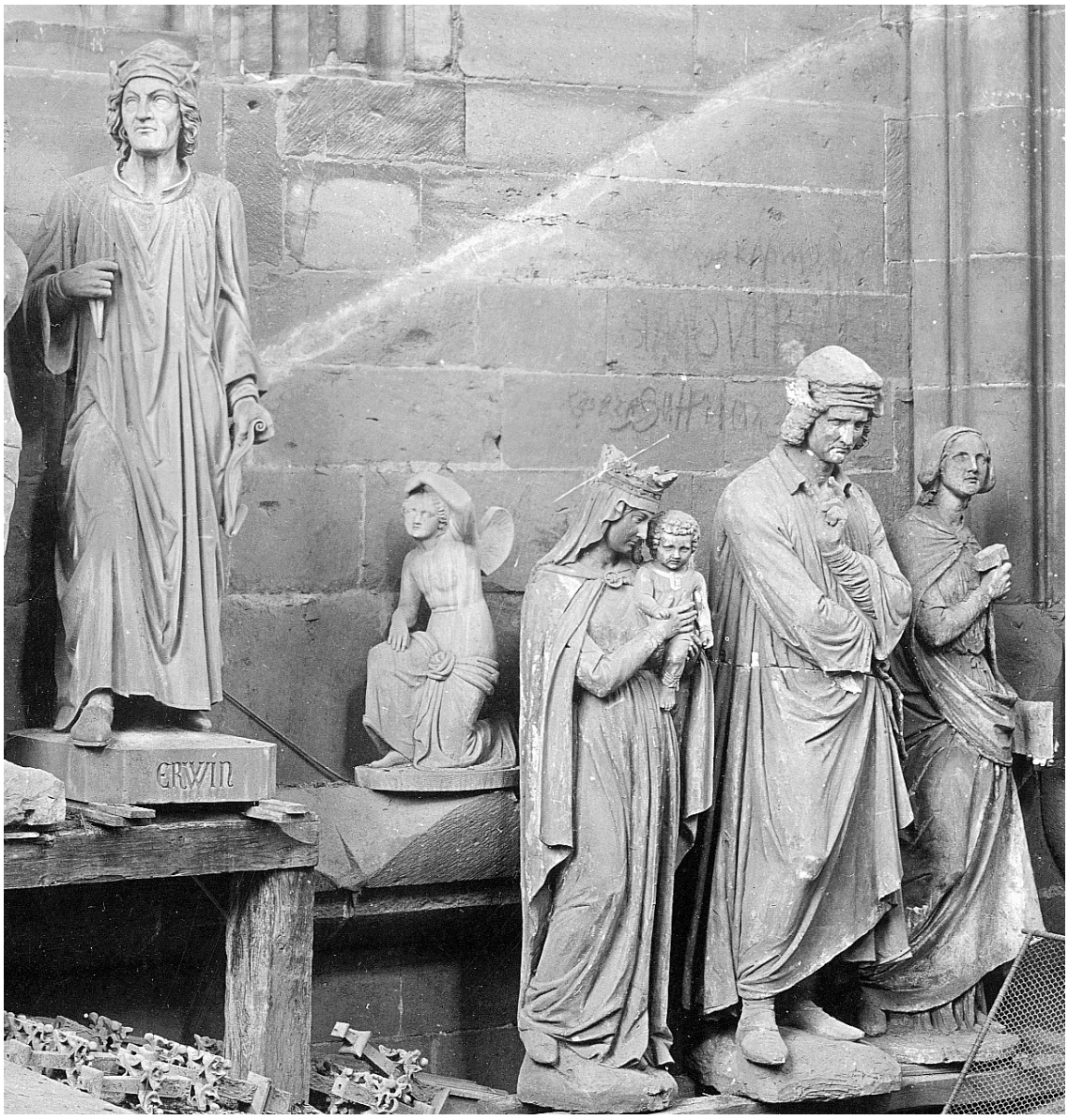


Fig. 446, cat. 310, *Maître Erwin*, de Kirstein, aux côtés des modèles en plâtre de *Sabine*, *Erwin* et la *Vierge à l'Enfant*, de Grass, et une *Psyché* en grès par Ohmacht (extrait d'une photographie de Ch. Winter/© FOND).

Fig. 447 : *Maître Erwin*, par Kirstein, aux côtés de *Sabine* et de deux anges musiciens, par Grass (phot. Ch. Winter/© Fondation de l'OND).

Fig. 448, cat. 155, (Musée des Arts-Décoratifs/ © Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

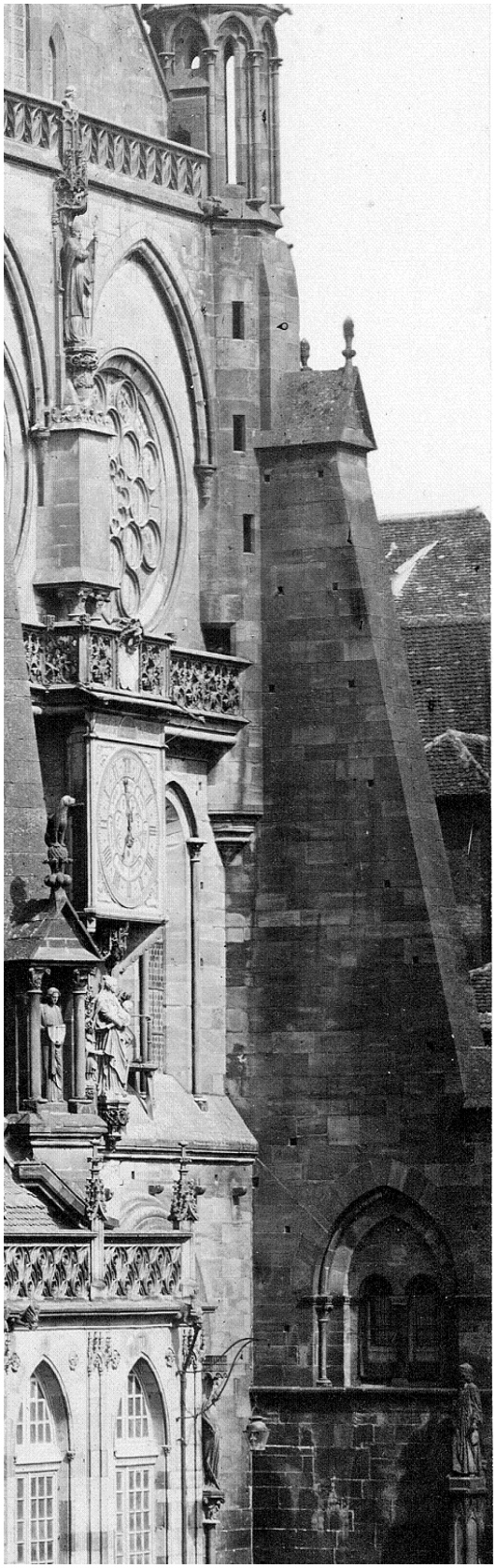
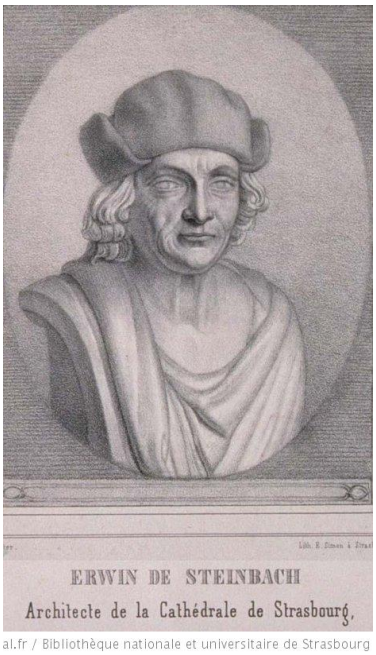


Fig. 449 : Buste d'Erwin au croisillon sud, de Grass, et statue d'Erwin de Kirstein, avant 1860 (phot. Ch. Winter/© Fondation de l'OND).

Fig. 450 : Sabine sculptant la statue de la Synagogue et Erwin en arrière fond, de Moritz von Schwind en 1844 (phot. S. Bengel).



al.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Fig. 451 : *Erwin*, de Schuster, BNU.

Fig. 452, cat. 318, (Musée des Arts-Décoratifs/ © Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 453, cat. 319, (Musée des Arts-Décoratifs/ © Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 454 : Erwin et sa famille, de Grass (phot. V. Cousquer).

Fig. 455, cat. 321, (Musée des Arts-Décoratils/© Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 456, cat. 322, (Musée des Arts-Décoratif/© Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 457, cat. 324, (Musée des Arts-Décoratifs/© Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 458, cat. 323, (Musée des Arts-Décoratifs/© Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 459, cat. 325, (Musée des Arts-Décoratifs/© Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 460, cat. 326, (Musée des Arts-Décoratifs/© Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 461, cat. 327, (phot. V. Cousquer).

Fig. 462, cat. 330, (MAD/© Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 463, cat. 330, (Cl. M. Bertola /© MBA, Musées de Strasbourg).

Fig. 464, cat. 328, (Musée des Arts-Décoratifs/© Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 465 : Tympan de la *Dormition de la Vierge* du croisillon sud (phot. V. Cousquer).

Fig. 466, cat. 329, (Musée des Arts-Décoratifs/© Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 467 : *Maître Erwin*, par Friedrich, (phot. V. Cousquer).

Fig. 468 : *Maître Erwin*, d'après Friedrich, Altorffer graveur, (phot. V. Cousquer).

Fig. 469 : *La cathédrale*, Altorffer graveur, (phot. V. Cousquer).

Fig. 470 : *Erwin et sa famille*, par Friedrich, FOND, (phot. V. Cousquer).

Fig. 471 : *Erwin*, par Friedrich, (© BNU).

Fig. 472 : *Jean Hültz*, par Friedrich, (phot. V. Cousquer).

Fig. 473 : *Le Pèlerin* de la haute tour octogonal de la cathédrale, fin XVIe siècle, en cours de restauration (phot. N. Masson).

Fig. 474, cat. 310, 311, (phot. V. Cousquer).

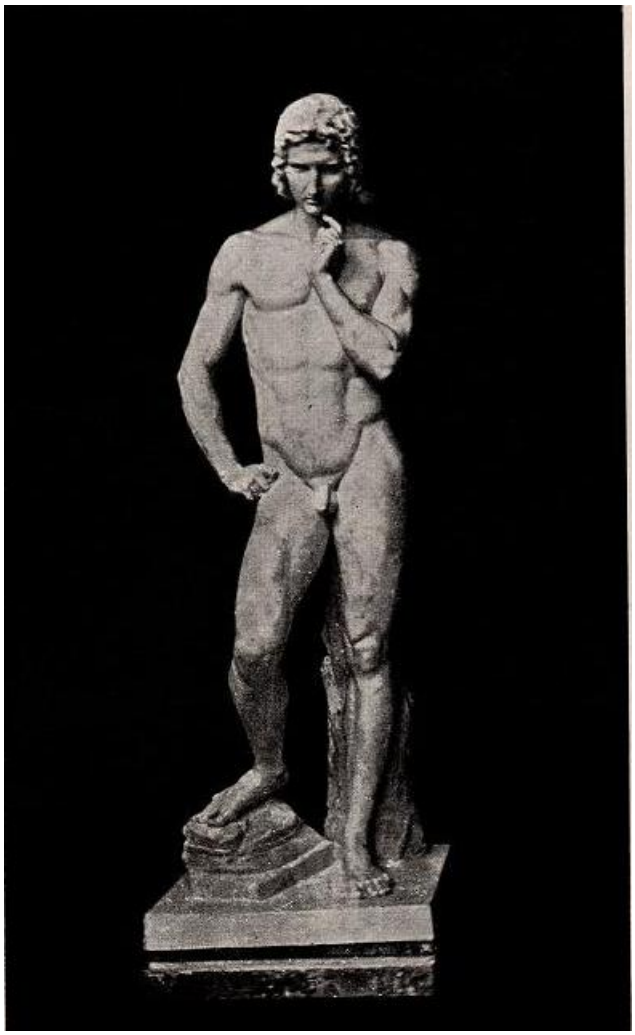


Fig. 46, cat. 186, (phot. dans A. Laugel, 1906).

Fig. 475 : *Laurent de Médicis*, de Michel-Ange (phot. dans Ch. Sala, *Michel-Ange, sculpteur, peintre, architecte,* éd.Terrail, 1995).

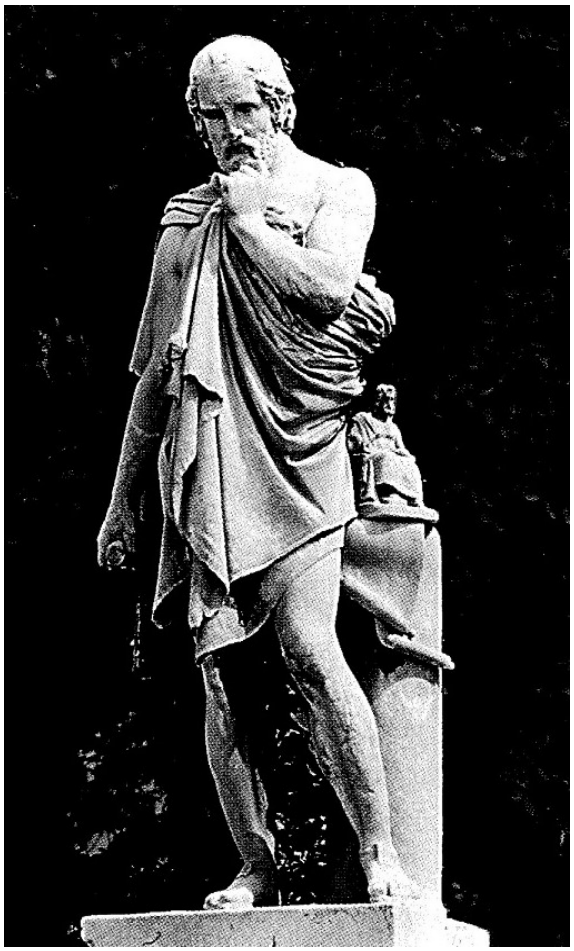


Fig. 476 : *Phidias*, de Pradier (phot. dans C. Lapaire, *James Pradier et la sculpture française de la génération romantique*, éd. SIK ISEA, 2010).

Fig. 477 : *Erwin* sans visage, (© Fondation de l'OND).

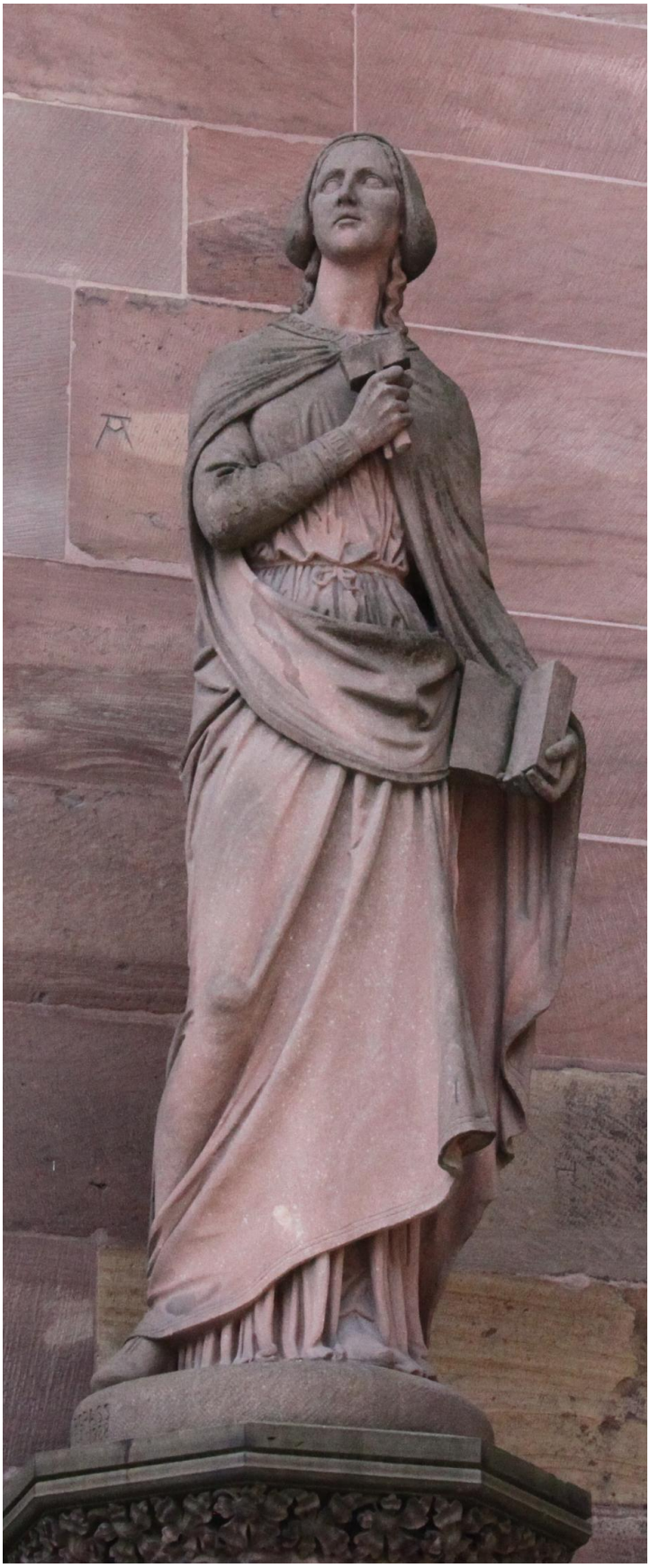


Fig. 478, cat. 313, (phot. V. Cousquer).

MAGASIN PITTORESQUE.

LA FILLE D'ERWIN

P GRASS.

P.S.G.

(Statue de Sabine, à la cathédrale de Strasbourg, par M. Grass.)

Fig. 479 : *Sabine*, d'après Grass, P. Saint-Germain, *Revue d'Alsace,* 1845.

Fig. 366, cat. 331, (MAD/© Musées de Strasbourg Cl. M. Bertola)

Fig. 481, cat. 333, (MAD/© Musées de Strasbourg. Cl. M. Bertola).

Fig. 482, cat. 331, (Cl. M. Bertola/ /©MBA, Musées de Strasbourg).

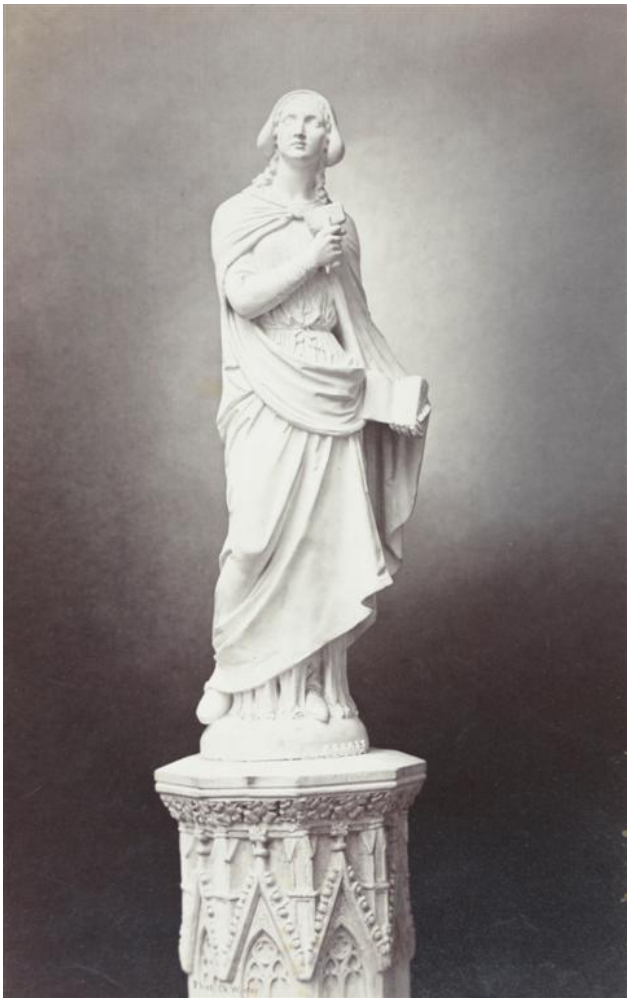


Fig. 483, cat. 333, (phot. Ch. Winter/©MAMCS, Musées de Strasbourg).

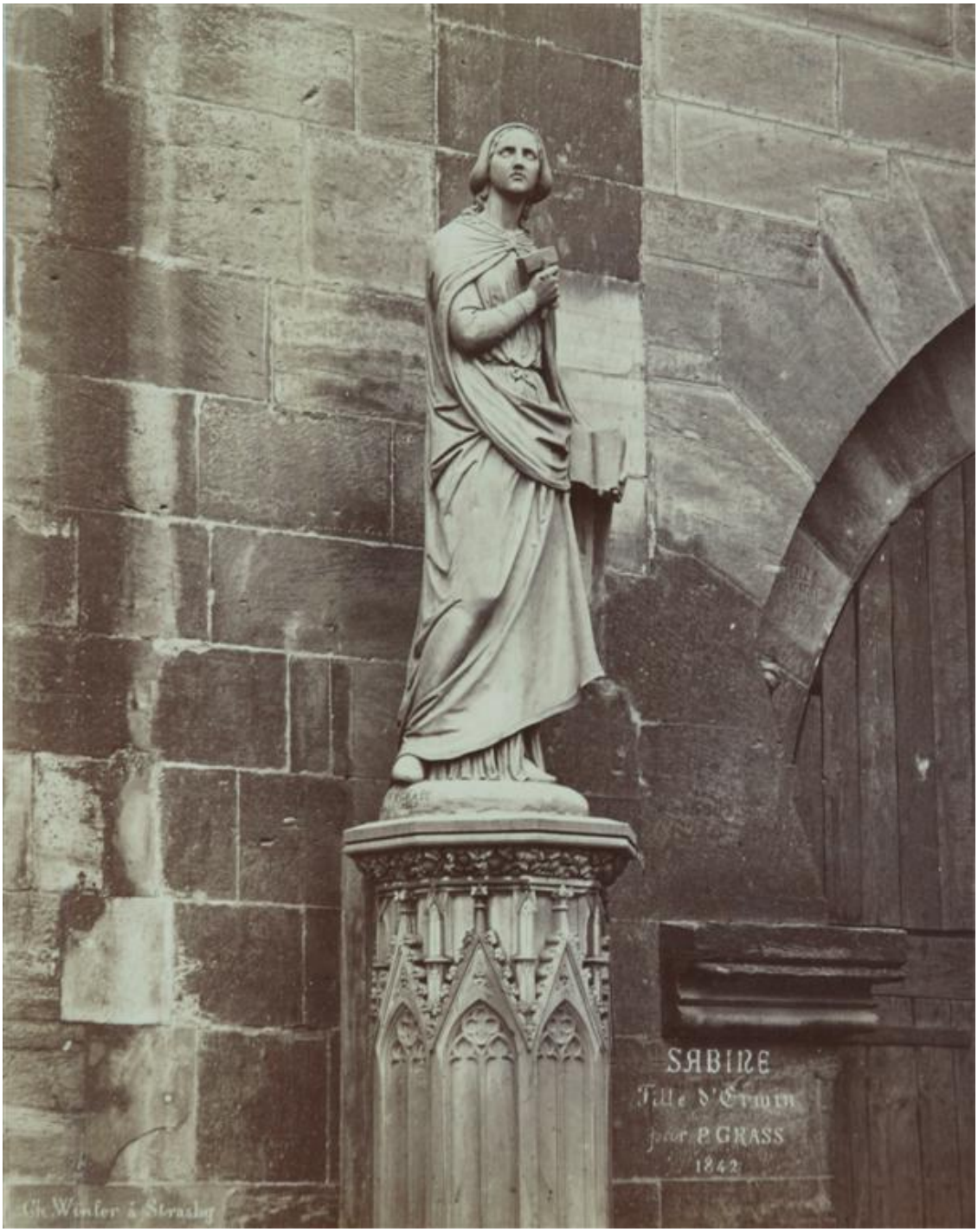


Fig. 385 (484), cat. 316, (phot. Ch. Winter/©MAMCS, Musées de Strasbourg).

Fig. 485, cat. 316, (phot. V. Cousquer).

Fig. 486, cat. 313, (© FOND).

Fig. 487, cat. 313, 314, (phot. V. Cousquer).

Fig. 184, cat. 317, (phot. V. Cousquer).

Fig. 488 : *Maître Erwin*, par Friedrich, (phot. V. Cousquer).

Fig. 489 : *La construction de la cathédrale*, de Théophile Schuler, avec Erwin au centre de la scène (phot. dans *La Grâce d'une cathédrale*, éd. La Nuée Bleue, 2007).

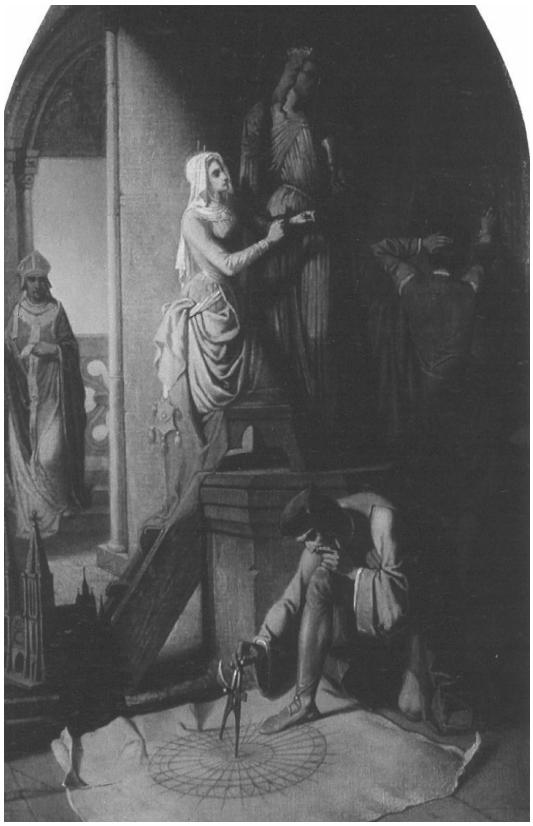


Fig. 490 : *Erwin et ses enfants*, Th. Schuler (phot. dans *La Grâce d'une cathédrale*, éd. La Nuée Bleue, 2007).

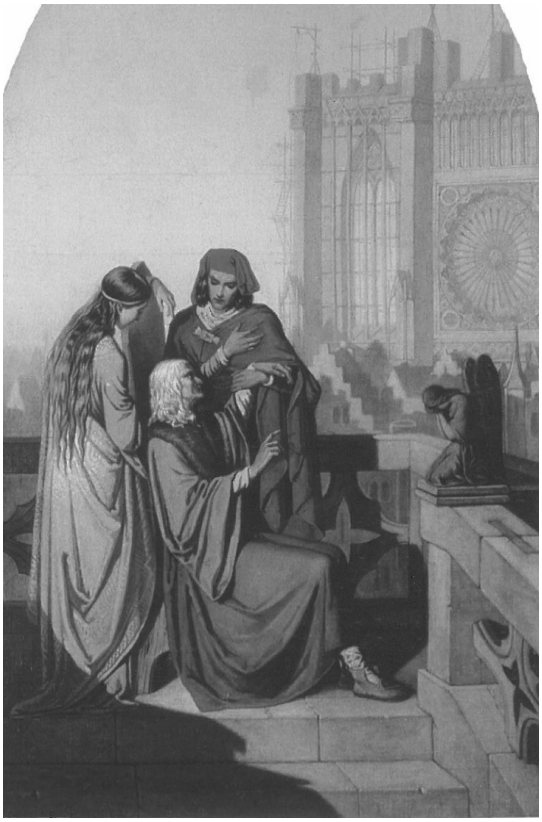


Fig. 491 : *Erwin mourant et ses enfants*, Th. Schuler (phot. dans *La Grâce d'une cathédrale*, éd. La Nuée Bleue, 2007).

Fig. 492 : *Triomphe de la religion dans les arts*, de Friedrich Overbeck, Erwin y représente l'architecture, en bas à droite du tableau. (Phot. dans wikipedia.org/wiki/Friedrich_Overbeck).

Fig. 493, cat. 335, (phot. V. Cousquer).

Fig. 494, cat. 335, (phot. V. Cousquer).

Fig. 495, cat. 336, (phot. V. Cousquer).

ANNEXES

1. Les destructions de la cathédrale pendant la guerre prussienne (Klotz 1870)

« C'est en effet à la riche ceinture de gâbles ajourés, de pinacle avec fleurons, de clochetons avec frêles colonnettes qui garnissent et contournent la partie inférieure des contreforts que commencent les détériorations : En plein nord les projectiles ont atteint le bel escalier situé dans l'angle de la façade latérale et du contrefort, la grande fenêtre qui donne dans le narthex […] les faces latérales des deux-contreforts sont les parties les plus endommagées ; on a surtout à déplorer la perte d'une série de **curieuse statuettes** qui surmontaient les pinacles. A la même hauteur, les contreforts tournés vers l'Est et l'Ouest ont également reçu de graves avaries.

Au premier étage les dégâts sont plus considérables et vont en augmentant vers le haut : du côté Ouest, au premier contrefort, le couronnement de la niche où est placée la statue équestre de Clovis a été abattue, ainsi que le grand pinacle qui le surmontait ; la **statue équestre** a eu une jambe emportée et la **statue d'évêque** a été mise en pièces ... »[1] (cela la nuit du 18 au 19 août, ce furent les premiers projectiles envoyés sur la cathédrale).

« Si de la tour on passe à la nef et qu'on la parcourt dans toute ses parties, en y comprenant le transsept [sic] et le chœur, on remarque que les dégâts causés à la pierre ne sont pas moins nombreux, mais plus éparpillés et plus difficiles peut-être à réparer ; là ce sont, du côté Nord, deux **fleurons** et une **tête de gargouille** enlevés aux grands pinacles des troisième et quatrième contreforts, à partir du transsept [sic] ; un **fleuron** abattu au couronnement de l'escalier qui joint la galerie du bas-côté à celle de la haute-nef ; une **pyramide** qui surmonte la balustrade de la galerie de la nef, au droit du deuxième contrefort, entièrement détruit ; plusieurs mètres de balustrades fracassés... »[2]

« … mais ce que le sentiment général a parfaitement saisi et en quoi il n'est que trop vrai, c'est qu'une réparation, que ce soit de sculptures ou de vitraux, n'équivaudra jamais à l'œuvre primitive et, malgré tous nos efforts, nos estampages, nos calques et nos dessins, les sculptures refaites ne seront pas celles

[1] Gustave KLOTZ, *Cathédrale de Strasbourg, réparation générale des dégâts causés par le bombardement, Strasbourg*, Ch. Winter, éditeur-photographe, 1872, p. 9.
[2] *Ibid.* p. 13.

de l'époque d'Erwin et nos vitraux ne seront qu'une imitation de ceux qu'ils doivent compléter : il y aura toujours la différence de la copie à l'original.

La mutilation d'une œuvre d'art laisse toujours une trace visible ; celle de 1870 consacre une date à jamais mémorable.

Quant à la statuaire, il se trouve avoir moins de dégâts à déplorer ; mais, hâtons-nous de le dire, ce n'est pas grâce à une attention délicate des projectiles, mais parce que, du coté Nord de la tour, il n'y avait pas de statues dans les places qui leur sont destinées et qu'il n'y en a jamais eu.

Il ne serait pas juste de mettre sur le compte du bombardement, ainsi qu'on l'a fait pour la tourmente de la grande révolution, l'absence de statues dans les nombreux clochetons et sur un grand nombre de piédestaux des pinacles : il y a plus des places vides qui l'ont toujours été et, pour ne citer que les plus apparentes, les grandes niches des contreforts destinées aux grandes statues équestres, où sur 18 statues il n'y a jamais eu que 4, et les belles consoles de la tour destinées à 16 statues, où il n'y en a jamais eu que 2.

À la tour Nord il n'y avait donc en fait de grandes ou moyennes statues que le Cruzmann qui y est encore ; quant aux **statuettes** qui surmontaient les clochetons et les pinacles, il en a été détruit six.

À la façade Ouest, on a signalé déjà la mutilation d'une **statues équestre** et d'une **statue d'évêque**, ainsi que la perte d'une autre statue **d'évêque** ; nous avons à ajouter qu'au-dessus, dans l'évasement de la porte latéral, une des **statues** représentant les vertus combattant les vices, a eu une main enlevée, qu'à la même façade, dans la partie du milieu, à la galerie au-dessus de la rose, une **statuette d'ange** a été brisée et que, dans le haut de la tour des cloches, une des **figures** sortant du tombeau faisant partie de la grande scène du jugement dernier, a également été mutilée. »

« … A la face Est regardant vers la nef, une **charmante petite statue** qui surmontait l'arc en accolade de la porte en accolade de la porte de l'escalier droit, a été totalement mis en pièces.

Les autres dégradations de sculptures comprennent des **têtes de gargouilles** et quelques **curieuses figures d'animaux** posées sur des fleurons de gâbles et de pyramides éparses aux façades latérales de la nef. [3]

[3] *Ibid.,* p. 34-36.

2. Légion d'Honneur (1865)

Lorsque Grass s'occupait de la réalisation de la statue de Lezay-Marnésia, le préfet M. Migneret et le comte de Lezay-Marnésia, frère du défunt, s'efforçaient de faire décorer Grass de la croix de la Légion d'Honneur, distinction que le public attendait également pour l'éminent artiste Strasbourgeois. De la ville de Blois, le 25 juillet 1857, le compte écrit à un ami : « C'est avec beaucoup d'empressement que je joindrais mes efforts à ceux de M. le Préfet du Bas-Rhin pour faire obtenir à M. Grass la décoration de la Légion d'honneur, et je vous remercie d'avoir bien voulu appeler mon concours pour cette œuvre de justice. Si le gouvernement la doit à M. Grass à titre d'artiste d'un mérite incontestable à plus forte raison la lui dois-je pour sa participation par son œuvre à la gloire que reflète sur ma famille le magnifique hommage rendu par le département du Bas-Rhin à celui qui fut mon frère et le chef de ma maison. – Je vais donc m'empresser d'appeler sur cette affaire le bienveillant intérêt de M. le Ministre d'Etat, et pour ne négliger aucun moyen de nous le rendre favorable, je vais prier notre préfet, M. Soubeyran, d'obtenir de M. son neveu, chef du Cabinet de S. Ex., qu'il use de son influence pour le disposer favorablement[4]. »
Malgré ces interventions en haut lieu, et l'érection de la statue du Préfet Lezay-Marnésia, Grass n'obtient pas encore la décoration. Le Préfet du Bas-Rhin, M. Migneret, lui écrit le 30 août 1857 : « Vous avez recueilli, comme la meilleure récompense du talent déployé dans la composition de la statue de M. de Lezay-Marnésia, l'approbation des connaisseurs d'accord avec l'admiration de la foule[5]. »

Malgré cela, le Préfet qui souhaitait vraiment que Grass reçoit cette récompense, renouvelle sa demande à plusieurs reprises. Le 15 août 1863, il reçoit une réponse de Paris qui n'est pas très encourageante : « Cette demande a été inscrite, et lorsque je m'occuperai d'un travail de promotions, j'examinerai les titres que M. Grass peut avoir à la distinction qu'il sollicite. Mais je crois devoir vous prévenir

[4] RIESLING Charles, *op. cit.,* p. 486.
[5] *Ibid..,* p. 487.

que dorénavant il ne sera plus accordé de décorations aux artistes qu'à la suite des expositions annuelles[6]. »

Finalement, cette distinction se fait attendre encore deux ans, et Riesling pense que c'est pour des raisons politiques, sachant que Strasbourg devait rappeler des moments désagréables à Napoléon III, et d'ajouter que Grass, même s'il s'occupait peu de politique, avait des liens amicaux avec des personnages qui n'étaient pas des partisans de l'Empire[7].

Le 1er mai 1862, c'est le député maire de Strasbourg, M. Coulmann, qui écrit au comte Moutanitet, surintendant des Beaux-Arts : « Vous m'avez permis dans le courant de l'an dernier de vous remettre une notice concernant M. Philippe Grass statuaire de la cathédrale de Strasbourg. À plusieurs reprises déjà Monsieur Grass a été l'objet, de la part du Préfet du Bas-Rhin, d'une proposition pour l'obtention de la croix de la Légion d'honneur ; en 1860 toute la députation du Bas-Rhin fit une démarche dans le même sens auprès de M. Poule à leur Ministre d'État qui voulut bien promettre de prendre notre demande en considération, mais cette promesse ne fut suivie d'aucun résultat. Je prends aujourd'hui la liberté de recommander d'une manière toute particulière, les titres de M. Grass à votre bienveillante attention qu'il sollicite, la population strasbourgeoise vous sera très vivement reconnaissante[8]. »

Le maire réitère sa demande au comte, une seconde fois le 17 juin 1863 : « Je prends la liberté de renouveler auprès de vous une démarche tendant à faire accorder la décoration de la Légion d'honneur à M. Philippe Grass, statuaire de la cathédrale de Strasbourg. Bien que cet artiste soit déjà ancien dans la carrière des Beaux-Arts, et qu'il se soit distingué par les œuvres nombreuses et justement admirées, il vient encore d'envoyer à la dernière exposition des bustes forts appréciés des connaisseurs.
J'ai eu l'honneur de vous remettre l'an dernier, la nomenclature des travaux de Grass. Je ne puis qu'insister vivement près de vous sur l'opportunité de lui faire

[6] *Ibid*., p. 725.
[7] *Ibid*.
[8] Archives du Louvre, dossier Grass S 30. Cf. GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 119.

accorder la distinction que je sollicite pour lui ; vous pouvez être assuré que notre population qui comte Grass parmi les enfants les plus estimés de l'Alsace, accueillerait ainsi que moi, cette récompense avec la plus vive satisfaction[9]. »

Enfin, en plus du Préfet et du député maire de Strasbourg M. Coulmann, un autre ami dévoué au statuaire intervient pour qu'il puisse obtenir la décoration, il s'agit de Charles Robert, dont Grass modela le portrait en buste, exposé au Salon de 1859. Charles Robert était, à cette époque, attaché au Cabinet de M. Durey, ministre de l'Instruction Publique. Il écrit à Grass le 25 mars 1865 : « Cher ami, j'ai reçu, il y a quelques jours, la visite du grand Préfet du Bas-Rhin. Il venait me parler de « l'*injustice* dont Strasbourg se plaint », il a rappelé avec chaleur toutes les raisons, a dit qu'il allait voir M. Gautier (S. Gal des Beaux-Arts) pour renouveler verbalement sa proposition écrite. Bref, je serai au courant par M. Gautier et Nieuwerkerke que je verrai et à la réception duquel je vais aller assez fréquemment… Il faut être patient en ce monde et regarder tranquillement les comédiens[10]. »
Cet ultime effort semble avoir porté ses fruits, car le 13 août, M. Gautier écrit à son collègue Charles Robert : « Bonne nouvelle pour votre protégé ; cependant la nomination ne sera définitive que dans vingt-quatre heures. – Tout à vous : Alph. Gautier[11]. »
L'annonce officielle du décret par le maréchal Vaillant est, en effet, daté du 14 août. Sans attendre cette annonce, Charles Robert envoie les insignes à son ami Grass, et annonce la bonne nouvelle au Préfet Migneret qui s'en réjouit vivement : « Je me félicite vivement de la réussite des démarches qui me tenaient fort à cœur autant pour la valeur de l'homme qui en était l'objet que pour la coopération si zélée que j'ai rencontrée en vous. La décoration de M. Grass est parfaitement accueillie à Strasbourg où elle était espérée depuis plusieurs années ; c'est le résultat le meilleur que nous pouvions attendre de nos efforts. – Migneret. »

Le 14 août 1865, Ch. Robert envoie également une lettre au Compte Moutanitet, surintendant des Beaux-Arts, pour le remercier de l'aboutissement des démarches

[9] *Ibid.*, p. 119-120.
[10] RIESLING Charles, *op. cit.,* p. 727.
[11] *Ibid*.

visant à donner la décoration à Grass : « ... vous remercier bien chaleureusement de ce que vous avez fait pour mon ami statuaire Grass qui vous devra la décoration. Je vous apporte d'avance et par anticipation tant mon plaisir est grand à l'expression de ma très vive gratitude. Cette nomination me tenait bien fort au cœur, car il s'agit d'un artiste qui a été l'intime ami de mon père et le mien. Je puis vous donner l'assurance qu'elle sera accueillie en Alsace avec enthousiasme et j'ajoute que c'est la conversation habituelle à mon ami qui a inspiré les conclusions que j'ai prises il y a un an sur l'affaire à l'académie des Beaux-Arts. C'est grâce à lui que je comprends quelque chose à l'art »[12].

Plusieurs lettres de félicitations lui sont en effet parvenues, et des acclamations seraient arrivées signées des noms les plus connues de Strasbourg et de l'Alsace. Deux noms ont retenu l'attention de Riesling, car elles sont venues de deux figures emblématiques de l'époque de Grass. La première est de l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, Gustave Klotz, avec lequel Grass travaillait. Riesling écrit que des « amis bien intentionnés » avaient signalé à Grass que l'architecte était jaloux, pourtant il aurait écrit la lettre la plus cordiale. Grass n'était en outre pas le seul collaborateur à Gustave Klotz à recevoir la Légion d'Honneur. Grass est fait, en effet, en août 1865, en même temps que l'architecte d'arrondissement et ami de Klotz, Ringeisen, chevalier de la Légion d'honneur[13]. Pourtant, Henri Labrouste et Viollet-le-Duc ont visiblement fait des démarches, en 1866, afin de permettre à Klotz d'être également décoré de la croix, mais cela n'aboutit pas[14]. Jacques Klotz, un descendant de Gustave, écrit : « Nous pensons que seul le républicanisme de G. Klotz en 1848 l'a fait "oublier" dans cette promotion »[15]. En 1878, suite à la présentation des portes en bronze de la cathédrale à l'Exposition Universelle, Klotz devait être nommé chevalier de la Légion d'honneur. Il refusa cependant cet hommage tardif du gouvernement français, par crainte d'être démi de ses fonctions d'architecte de l'Œuvre Notre-Dame, pour être remplacé par un architecte Prussien de Cologne[16]. Par ailleurs, lors d'un séjour à Strasbourg de

[12] Archives du Louvre, dossier Grass S 30. *Cf.* GILBERT Laurent, *op. cit.*, p. 119-120.
[13] KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz…, op. cit*., p. 129.
[14] Lettre de Labrouste à Klotz, datée du 14 avril 1866, cf. *ibid*.
[15] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz architecte de l'Œuvre Notre-Dame 1837 à 1880 », in *Bulletin de la Société des amis de la cathédrale de Strasbourg,* 1966, p. 41.
[16] WENDEL François, « Gustave Klotz architecte de la cathédrale », in *L'Alsace française*, n° 42, 26 octobre 1930, p. 342.

l'Empereur Guillaume Ier, en 1877, Klotz est distingué de l'Ordre de la 3e classe de la Couronne. L'architecte de la cathédrale obtient ainsi une décoration du pouvoir allemand qu'il n'a pas obtenu par la France. Cependant, cette dernière distingue tout de même Klotz d'une médaille d'or, pour les portes principales de la façade de la cathédrale, lors de leur présentation à l'Exposition universelle de 1878[17].

Quoi qu'il en soit, l'autre lettre, « l'une des plus malicieuses » est d'Ignace Chauffour, dont Grass réalise également un portrait, et qui a refusé sous Louis Philippe la croix de la Légion d'Honneur[18]. Il écrit, en effet : « Je vous croyais décoré, tout au moins depuis votre Kléber, et j'ai ouvert de grands yeux, en vous trouvant tout à l'heure, dans la chronique des Beaux-Arts, comme chevalier du tour seulement du 15 août 1865. – Vous rirez de mon optimisme suranné ! – Il me semblait qu'une célébrité comme la vôtre n'avait pu, pour l'honneur même de ceux qui disposent des croix, être l'objet d'une si longue et si injuste prétérition. – Aussi cette fois-ci je fais compliment à la croix d'honneur d'avoir été si bien placée, elle prend rarement un chemin aussi généralement approuvé… Veuillez agréer, cher Monsieur, avec les félicitations que j'adresse à ceux qui ont enfin compris que votre boutonnière vide était presque une dérision pour une décoration qu'on prodigue d'ailleurs, l'assurance, etc. – I. Chauffour, Colmar, 21 août 1865[19]. »

La réception de cette décoration, si bien accueillie par la population, eut lieu très solennellement à la mairie devant un public très nombreux[20].

[17] *Cf*. DOUCET Hervé, « Entre Labrouste et Viollet-le-Duc, Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg », in *Le siècle de Labroust, un élève, un ami, un maître*, textes réunis par GARRIC Jean-Philippe & LE CŒUR Marc, Éditions des Cendres, Vérone, 2020, p. 209.
[18] SITZMANN, François Édouard, *Dictionnaire de biographie des hommes illustres…, op. cit*., p. 297.
[19] RIESLING Charles, *op. cit.,* p. 728.
[20] *Ibid*., p. 729.

3. Poèmes d’Édouard Schuré : « Le rêve d’Erwin » et « Sabine sculptrice »

- Le rêve d’Erwin (1275)

« C'était aux jours anciens de la cité d'Alsace.
Le Dôme grandissant ébauché sa rosace
Dans l'azur matinal, au réveil du faubourg;
Et les tailleurs de pierre accouru dans l'enceinte
Martelaient nuit et jour à l'œuvre grande et sainte
Que regardait surgir le libre et fier Strasbourg.

Et tous voulaient gagner le salut de leur âme.
Ah! comme ils affluaient aux pieds de Notre-Dame,
Paysans aux bras forts, truands aux doigts calleux;
Des milliers de chevaux traînaient dans la campagne
Le grès rouge arraché par blocs à la montagne
Pour devenir colonne au Dôme merveilleux.

De ses hauts contreforts défiant la nature,
La nef dressait déjà sa puissante ossature
Et portait sur ses flancs un peuple de sculpteurs.
La façade émergeait de l'ombre sépulcral;
Entre mille échafauds, la grande cathédrale
Ouvrait sur la cité ses portails rédempteurs.

Or, dans sa hutte, Erwin, l'architecte, le maître,
Vieux et malade, assis à son humble fenêtre,
Dans son fauteuil de bois sentait la mort venir.
Il tenait devant lui le plan de l'édifice
Qui fut son grand triomphe et son grand sacrifice,
Le chef-d’œuvre immortel qu'il n'avait pu finir.

Près de lui, son fils Jean moulait en terre glaise
Le Dôme avec sa tour plus fine qu'un mélèze,
Ses ogives sans nombre et ses fuyants arceaux;
Et sa fille Sabine, au sévère visage,
D'un ciseau délicat sculptait la vierge sage
Qui foule sous ses pieds deux jeunes lionceaux.

Maître Erwin, se voyant près de l'heure suprême,
Ne pensait qu'à son œuvre ; et l'ardu théorème
Tourmentait son esprit et fatiguait ses yeux.
Mesurant la colonne et la voûte élancée,
Il pesait chaque pierre au fond de sa pensée

Et construisait toujours son Dôme audacieux.

Les trois portails avaient déjà pour diadème
La rose ; mais la tour n'existait qu'en lui-même.
Sentant faiblir son souffle et ses membres perclus,
Ervin tourna ses yeux vers l'œuvre inachevée,
Et dit : « Ma cathédrale, ô fille tant rêvée,
Tu grandiras pour eux... je ne te verrai plus! »

Alors il s'endormit et la nuit devint ombre.
Car Satan, gigantesque, au loin jetant son ombre
Parut au grand portail ; et l'ange destructeur
Dit au maître tremblant et moribond : « Regarde! »
Le ciel noir se fendit d'une lueur blafard,
Sur la terre passait un vent dévastateur.

Du sinistre horizon aux couleurs fantastiques,
Montés sur des coursiers gris, apocalyptiques,
Vinrent trois cavaliers, squelettes décharnés ;
Et, courant devant eux, des foules niveleuses
Fondirent sur la ville en masse batailleuses,
Pour assaillir le dôme ainsi que les damnés.

Les cavaliers étaient : Peste, Guerre et Famine ;
Les hommes qu'ils poussaient, grouillant comme vermine,
Contre la cathédrale, à grands coups de bélier
Se ruèrent, criant : « A bas, vielle masure,
Tu régnas trop longtemps, colonne d'imposture,
A bas ! Temple hautain, et croule ton pilier! »

S'animent à ces cris, les hommes et les bêtes
Incrustés dans la pierre, agitant mille têtes
Sortirent de partout. Des dragons écailleux
Et de longs serpents verts se tordant aux murailles
Se mirent à ronger jusqu'au fond des entrailles
La maison du Seigneur, aspirant des cieux.

Désertant leurs portails et leurs niches par bandes,
Vierges folles, démons, en longues sarabandes,
Dans le fond du saint lieu menèrent leurs sabbats
Et, hurlant de plaisir à cette comédie,
Les gargouilles crachaient la flamme et l'incendie,
Et le Dôme ébranlé craquait du haut en bas.

A cette vue, Ervin, plus pâle qu'un fantôme
S'élança vers la porte et cria dans le Dôme :
« - J'ai bâti hardiment sur le roc de la Foi!
Pour monter jusqu'au ciel sur l'abîme perfide,
La Loi fut mon seul maître et la Raison mon guide ;
Si mon temple est trop faible, ah! Qu'il croule sur moi! »

Mais, sous le grand portail, où surgissait l'Abîme,
Soudain, l'Ange de Dieu parut, éclair sublime,
Sur son glaive appuyé, tranquille et radieux.
La lueur qui plongea sous la nef insalubre
En chassa la cohue et son rire lugubre,
Et l'ange dit au maître : « - Ervin, lève les yeux! »

Alors le maître vit croître les pierres vives,
Les pilastres monter et fleurir les ogives,
La façade grandir d'un jet arborescent :
Colonne, chapiteaux, arcades, tabernacles,
Comme un jeune feuillage aux rameaux innombrables
Formes un Dôme immense, au ciel, en s'embrassent.

Le souffle de l'Esprit pénétra la matière.
Et le maître éblouit vit son église entière
Ainsi qu'une forêt végéter puissamment ;
Les voûtes joindre en haut leur immense poussée,
La grande tour jaillir et la flèche élancée
Entr’ouvrir sa corolle au sein du firmament.

Puis l'Ange conduisit le maître dans l'église,
Où d'extatiques voix flottaient comme une brise.
O sombre profondeur du Dôme triste et beau!
Car sur les vitraux peints des trois nefs ascendantes,
Reluisaient les martyrs et les vierges ardentes
Qui tiennent dans leurs mains la lance et le flambeau.

Et sentant sous la nef l'invisible présence
De Christ, Sauveur du monde, et sa grande souffrance,
Ils rayonnèrent tous flux d'un nouveau jour.
Les ogives pleuraient des larmes de tendresses,
Les roses s'allumaient dans une sainte ivresse
Comme des cœurs flambants dans un transport d'amour!

« - Vois-tu? Dit l'Envoyé, l’Église universelle
De gloire resplendit, de lumière ruisselle ;

Elle triomphera, la pure humanité!
La matière périt, la forme est un symbole ;
Mais l'Âme est immortelle, et va, flamme et parole,
Se fondre dans le ciel avec la Vérité! »

Ervin rouvrit les yeux ; un rayon de lumière
Se jouait sur son front. A genoux près du père,
Fils et fille tenaient ses bras appesantis.
Et pour entendre encore la parole du maître,
Une foule attristée errait sous la fenêtre ;
Les compagnons pleuraient avec les apprentis.

Les yeux voilés d'Ervin ne voyaient plus la foule.
Mais son âme entendait palpiter cette houle ;
Enfin, il s'écria de sa mourante voix :
« - Où sont les francs-maçons, les maîtres des jurandes?
Mes enfants, ouvrez-moi les portes toutes grandes,
Que je parle à mon peuple une dernière fois! »

Puis il dit devant toux : « - Non! Ce n'est pas un rêve !
Je l'ai vue!... elle existe... oui, notre œuvre s'achève
Et monte dans le ciel, beau lis de charité ;
Ah! son parfum m'emporte à la vie éternelle!
Mais vous... achevez-là!... Je respirais en elle...
Qu'elle soit à jamais l'Âme de ma cité! »[21].

- Sabine sculptrice

« Brûlant d'égaler la nature
Qu'un souffle divin anima,
Du feu sacré pour la sculpture
La fille d'Ervin s'enflamma.
La vierge à la longue paupière
D'un grand amour aima la pierre
Qu'elle taillait avec ferveur ;
Car Sabine avait lu la Bible
Et portait un peuple invisible
Sous son front candide et rêveur.

Et pour l'honorer, la jurande
Lui confia un portail ;

[21] SCHUR Édouard, *La Légende d'Alsace*, éd. G. Charpentier et Cie, Paris, 1884, p.181-188.

L’œuvre était difficile et grande,
Mais Sabine aimait le travail,
Et sculpta selon sa science
L'ancienne et nouvelle Alliance,
Marie et le Divin Enfant ;
Dans les niches, sous les voussures :
Les Apôtres, humbles figures,
Et plus haut le Christ triomphant.

Or, au centre de la chapelle,
Dans un poudroiement lumineux,
Une colonne svelte et belle
Montait d'un jet vertigineux.
Sabine, pensive et ravie,
Dit un jour : « L'arbre de la Vie
Ne doit-il pas fleurir aux cieux ?
J'y mettrai les Évangélistes
Et puis quatre anges, doux psalmistes
Qui chanteront au-dessus d'eux. »

Un seigneur du pays de France
En ces temps passait à Strasbourg ;
Plein de joie et de révérence,
Du vaste Dôme il fit le tour.
Sous la chapelle protectrice,
Il vit Sabine la sculptrice
Frappant le grès d'un ciseau sûr ;
Sabine avait le front lucide,
Les cheveux blonds d'une sylphide,
L’œil profond comme un lac d'azur

Je ne sais par quel sortilège
La vierge tourna ses clairs yeux,
En inclinant son front de neige
Vers le seigneur silencieux.
Je ne sais pas ce qu'ils pensèrent,
Mais longtemps ils se regardèrent,
Et ce fut comme un trait de feu ;
Je ne sais pas ce qu'ils se dirent,
Mais je sais que leurs mains frémirent
En se touchant, au mot d'adieu.

Alors, vers la fille d'Alsace
Qui sculptait sur son piédestal,

Sous l'arc-en-ciel de la rosace
Il tendit l'anneau nuptial.
« -La guerre sainte me réclame,
Dit le seigneur ; mais, sur mon âme !
Doux souvenir vous garderai !
Si je reviens de Palestine,
Me suivrez-vous belle Sabine ?
Elle : Doux seigneur, j'attendrai. »

Il partit. D'une ardeur fiévreuse,
Elle se remit à sculpter,
Et la colonne harmonieuse
Sous sa main paraissait chanter.
Elle y forma selon les règlements
L'apôtre saint Jean, avec l'aigle,
Saint Luc, saint Marc et saint Mathieu.
Ainsi passa l'année entière,
Sans qu'apparût dans l'ombre austère
Celui qu'elle attendait de Dieu.

Dormait-il dans la mer profonde,
Ou sous les flots dans noir torrent ?
Dans quel désert perdu du monde,
Captif ou mort !... le seigneur franc ?
Sabine sculptait sa colonne,
Dans l'été comptant sur l'automne
Et dans l'hiver sur le printemps.
Comme un pilier que rien ne plie,
A ceux qui lui disaient : Oublie !
Elle répondait : « Non ! J'attends ! »

Et, rêvant au seigneur de France,
Sabine, avec doigts légers,
Sculpta l'Ange de l'espérance
Et ses frères, blancs messagers.
Et lorsque, à son œuvre asservie,
Au roc elle eut donné sa vie
Si bien qu'enfin il respirait...
Sabine, baissant sa paupière,
Soudain parut changée en pierre
Et l'Ange du pilier-pleurait.

Et laissant tomber sur la dalle
Le ciseau de sa pâle main,

Elle quitta la cathédrale
Et plus n'en reprit le chemin.
« Un jour, j'en suis sûre, dit-elle,
Il reverra cette chapelle,
Le doux seigneur que j'ai choisi.
Voyant la colonne élancée,
Il dira : c'est ma fiancée
Fidèle qui sculpta ceci. »

La vierge à la longue paupière,
Aux yeux d'azur, aux cheveux d'or,
Alors, se coucha sous la pierre ;
Elle n'est pas morte... elle dort.
Et, ceint de sa bouche une auréole,
L'ange de lumière console
Quiconque aime sans oublier ;
Pensif il sourit et s'incline,
Tendis qu'en sa tombe Sabine
Attend toujours son chevalier »[22].

[22] *Ibid*., p.189-194.

4. Poème d'Alphonse Pick à la mémoire de Philippe Grass

À Philippe Grass.
Il n'est plus parmi nous, cet ami regretté,
Cet artiste éminent, l'honneur de la cité !
Quels tristes sentiments son atelier fait naître !
Le sanctuaire est vide, il est parti, le maître ;
Et ne reviendra plus – Oui, tout espoir est vain,
Il ne reprendra plus ses chers outils en main.
Ah ! quand il était là, seul avec son génie ;
Cherchant les grande lignes et rêvant l'harmonie ;
Que de pensers (sic) devaient assaillir son cerveau !
Et lorsqu'il poursuivait la recherche du beau
Peut-être maintes fois, doutant de sa science ;
Il se sentait frappé d'une triste impuissance.
Mais tout change soudain. – Un rayon lumineux
Transmet à notre artiste un message des dieux ;
Alors il va tailler, d'une main exercée,
Dans le marbre docile une haute pensée,
Et son génie ardent, délivré de ses fers,
S'élance dans l'espace, et plane dans les airs.

C'était un grand lutteur ! Son début fut très rude,
Pour arriver au but que d'efforts er d'étude !
Hélas, il dut passer de bien cruels moments,
La route de la gloire est pleine de tourments ;
Il eut à parcourir un chemin long et triste ;
Le chemin qui conduit de l'élève à l'artiste,
Parsemé d'amertume et de déception,
Pourtant de la mansarde il passe au panthéon.

Voilà de notre ami la belle et noble histoire,
Après bien des combats il obtient la victoire ;
Il a su s'ériger, d'une puissante main,

Nombre de monument plus stables que l'airain.

Son nom ressort, brillant, de ce concert mystique
Qui élève du sein de notre dôme antique ;
Sabine le prononce en venant déposer
Sur le front du mourant un suprême baiser.

Son nom demeure inscrit sur cette galerie
De célèbres défunts qu'il rendit à la vie ;
Artistes et savants, penseurs, industriels
Ont acquis, grâce à lui, le don d'être immortels.

Suzanne, la Bretonne et le splendide Icare,
Le captif de Chillon, d'une beauté si rare,
Et tant d'autres travaux, pleins de distinctions,
De l'éminent artiste éternisent le nom.

Mais signalons surtout cette figure épique
Que le maître érigea sur la place publique ;
La grande œuvre, en effet : voici notre Kléber
Le grand compatriote, à tous nos cœurs si chers !

Et que faut-il de plus pour aller à la gloire !
De notre statuaire honorons la mémoire ;
Mais ne le plaignons point, car son œil enchanté
Contemple désormais l'immortelle beauté !

Alph. Pick[23].

Strasbourg, 26 Avril 1876.

[23] PICK Alphonse, « À Philippe Grass », BNUS, cote M.124.875.

5. Restauration des œuvres de Grass détruites en 1870

Après s'être consacré à son œuvre et aux restaurations de la cathédrale, en faisant le choix de rester célibataire toute sa vie, Grass doit subir le deuil d'une partie de ses créations, détruites par les bombardements lors de la guerre prussienne. Cela marque un tournant dans sa vie. En effet, au lieu de continuer à créer de nouvelles sculptures, à part quelques portraits, il se voue cœur et âme à la restauration de plusieurs de ses œuvres détruites. Cela concerne en premier lieu des statues que la Ville lui avait achetées, et/ou avait exposées dans une salle de l'Aubette à l'initiative de la Société des amis des arts de Strasbourg. Il doit également restaurer sa statue en bronze de *Lezay Marnésia*, occuper ses praticiens à réparer l'une ou l'autre de ses statues pour la cathédrale et certainement suivre l'atelier d'Eugène Dock qui fait les dernières statues équestres. En plus de cela, la Ville lui commande la restauration des muses du Théâtre National également endommagées, et l'Œuvre Notre-Dame lui demande d'en faire autant pour le *Guerrier antique* de la Maison de l'Œuvre Notre-Dame. Affaibli par l'âge et par ces évènements, Grass finit par cesser de se rendre à Paris, où il abandonne son atelier, et ne présente plus d'œuvres aux Salons, se vouant presque exclusivement à la restauration, même s'il produit encore quelques beaux portraits.

L'été 1870, la ville de Strasbourg est bombardée par les canons prussiens, causant la mort de centaines d'Alsaciens et provoquant de nombreux dommages sur la ville et la cathédrale, et sur le patrimoine intellectuel régional[24]. Le dimanche 4 septembre 1870, M. Mallarmé visite l'Œuvre Notre-Dame. On constate l'absence du statuaire Grass, qui s'est « rendu à Paris, comme d'habitude dès le mois de juin », et de l'architecte Klotz, « parti en vacances pour Wolxheim le 5 août, est revenu le 12 août, reparti le même soir laissant ordre de le prévenir si retour nécessaire. Reddition de la ville le 28 septembre 1870. »[25]

[24] Nous pensons notamment à la belle église gothique des dominicains, qui abritait la très riche Bibliothèque Municipale de Strasbourg, ainsi qu'une collection archéologique. Presque tout fut réduit à néant, telles que des œuvres uniques et des incunables, comme le fameux *Hortus Deliciarum* de l'abbesse Herrade de Landsberg. Au sujet de l'état de siège et des bombardements, voir par exemple FISCHBACH Gustave, *Guerre de 1870, le siège et le bombardement de Strasbourg*, Strasbourg chez les principaux libraires, 1870, p. 1-175.

[25] KLOTZ Jacques, « Gustave Klotz (1810-1880) », *op. cit.*, p. 131.

Après les événements désastreux de 1870, outre les quelques sculptures pour la cathédrale, citées plus haut, Grass s'affère à reproduire certaines de ses œuvres majeures qui ont été détruites par les bombardements prussiens. Cette activité l'occupe jusqu'en 1876, l'année de son décès.

La cathédrale est touchée, ce qui a déjà causé une grande peine à notre statuaire. À cela s'ajoutent les destructions de certaines de ses créations originales, suite aux bombardements de la nuit du 24 août 1870. En effet, il faut déplorer la perte de plusieurs de ses œuvres exposées à l'Aubette[26], qui abritait l'exposition annuelle de la *Société des Amis des Arts de Strasbourg*.

Gustave Fischbach qui est témoin des évènements nous présente la situation : « Nous avons visité Philippe Grass peu de temps après les événements qui suivirent la guerre de 1870. Il était profondément abattu par les malheurs de la patrie et les déchirements personnels que lui avait causés le douloureux siège de notre ville. Que d'angoisse et de terreur ! Une seule nuit avait détruit son *Icare*, sa *Bretonne*, son buste d'*Ohmacht*, les perles de notre Musée artistique ; puis le buste d'*Apffel* s'était abîmé dans les décombres de notre Théâtre ; puis son *Lezay-Marnésia* était mutilé par les obus ; puis la Cathédrale, sa chère Cathédrale, était criblée d'innombrables blessures. Il y a eu un moment de lutte dans ce cœur impressionnable : devait-il partir, devait-il demeurer ?... Grass ne partit pas, et nous fûmes tous heureux d'entendre que son talent restait à notre ville, à notre Alsace, où se faisaient des vides si tristes, si nombreux, et où aurait disparu peu à peu tout caractère local. [...] Grass trouva encore son courage dans l'activité ; il se remit avec ardeur fiévreuse à son cher travail ... »[27].

Ainsi, notre statuaire refait les grands modèles de son *Icare essayant ses ailes*, dont il restait le moule qui permettait de le couler à nouveau en bronze, et de sa *Jeune Bretonne* en marbre, dont il avait gardé les maquettes[28]. Il refait les parties

[26] FISCHBACH Gustave, *Guerre de 1870, ..., op.cit.,* p. 57.
[27] FISCHBACH Gustave, *Philippe Grass...*, *op. cit*., p. 24.
[28] « De l'*Icare* le moule existe, et de la *Jeune Bretonne* il reste le modèle ; l'artiste est prêt à faire revivre l'une et l'autre statue. L'Alsace entière est intéressée à cette réparation, et nous avons pensé que vous n'hésiteriez pas à proposer à M. Grass de se mettre à l'œuvre sans retard, avant que les infirmités ou la mort vienne clore cette noble carrière et rendre irrémédiable la perte de ses œuvres. », cf. Dossier de coupures de journaux constitué par la BNUS, article 1, 1872, cote

mutilées par les obus de son *Lezay-Marnésia*, le buste en marbre de *Louis Apffel*, et le buste en marbre d'*Ohmacht*[29]. Au lendemain de la guerre, sur l'appel du maire Lauth, et de MM. Conrath, Goguel, Petiti, Lichtenberger, Seyboth et de Grass, parmi d'autres personnalités encore, la reconstitution du musée est entreprise, pour ne prendre possession du château qu'en 1883[30]. Des sculptures de Grass y figurent à nouveau, avec d'autres de Friedrich, Bartholdi et Marzolff[31].

C'est dans cette même période que Grass se rend pour la dernière fois dans son atelier parisien, 80 rue Vaugirard, qu'il a gardé tout au long de sa vie. C'est là-bas qu'il se rendait chaque année, afin de créer de nouvelles œuvres et de participer au Salon. Il présente d'ailleurs encore un buste en bronze de *Charles Robert* et une statuette en bronze d'*Émile Souvestre* au Salon de 1873. Ces deux œuvres sont exposées « hors concours »[32].

C'est n'est qu'en 1875 qu'il doit malheureusement se résoudre à abandonner cet atelier, dans la ville où il a passé ses premières années de jeune artiste et où il a eu ses premières réussites. Selon Fischbach, il abandonne cet atelier malgré lui, à cause de la fatigue et de l'âge, et du modeste budget qui lui est alloué par l'Œuvre Notre-Dame.

« La fin de l'année a été bien triste pour moi, écrivit-il le 20 janvier dernier à un de ses amis. Pendant deux mois, j'ai fait mon possible pour me décider à quitter cet atelier. Mon âge, mes intérêts me forçaient de prendre partie. Enfin, comme un fou, j'ai, de ma main, brisé toutes les œuvres grandes et petites, et me suis sauvé comme un homme qui aurait mis le feu à la maison. Je croyais mourir, tant j'ai éprouvé d'émotion... Je travaille tous les jours pour oublier l'idée d'avoir quitté Paris... [33]»

Cette lettre témoigne des difficultés et des épreuves que Grass dut éprouver à la fin de sa vie. Quelle tristesse pour un artiste comme lui, qui a voué toute sa vie et ses idées à son art, de voir une partie de ses créations abîmées par la dure cruauté des hommes, et d'en détruire une autre partie de ses propres mains, par désespoir.

M.701.664.

[29] Le fait que Grass ait refait le buste en marbre d'*Ohmacht* est précisé par Laugel, mais cette information est absente chez Fischbach. Pourtant ce buste existe bel et bien aujourd'hui et il ne comporte aucune trace de brûlures.

[30] WELSCHINGER H., *op. cit.*, p. 89.

[31] *Ibid*., p. 93.

[32] GILBERT Laurent, *op. cit.,* p. 24.

[33] FISCHBACH Gustave, *op. cit.*, p. 27. Repris dans LAUGEL Anselme*, op. cit.,* p. 10.

D'après Laugel, si nous n'avons plus de traces du *Penseur* et des *Fils de Niobé*, c'est que le sculpteur les a complètement détruits en saccageant son atelier à Paris, où ils devaient être abrités[34]. Il est fort probable que d'autres de ses œuvres, moins connues aient également disparues de la sorte.

Quoi qu'il en soit, durant cette période, pour la cathédrale, les sculpteurs praticiens continuent à copier des statues équestres et des statues d'évêques, d'après les modèles de Grass. Cette activité doit être supervisée par notre statuaire éprouvé, mais consolé par le travail de son art qui est pour lui : « ... la suprême consolation, la suprême passion, la suprême ressource »[35]. Grass supporte probablement tout cela car « l'artiste a, du reste, ce don inappréciable d'idéaliser, de poétiser avec peu d'efforts les réalités de ce monde ; il peut, lorsqu'il se laisse aller à son inspiration, à son génie créateur, se détacher un instant de tout ce qui engendre les haines et les passions des hommes, et vivre comme dans une région favorisée où ne règnent que l'art et ses réjouissances enivrantes »[36].

N'est-ce pas exactement ce que Grass a voulu exprimer en imaginant son *Icare essayant ses ailes* ? C'est l'esprit de l'artiste qui cherche à rejoindre le monde intelligible où il puise l'inspiration indispensable à son art. Mais en créant son *Icare,* il prouve qu'il a conscience des dangers à vouloir trop s'élever en s'éloignant des réalités terrestres. « Sans doute, il faut qu'il revienne sur terre ; s'il planait sans cesse, il tomberait un jour de trop haut et se relèverait fou »[37].

De même, dans son hommage funéraire écrit à la mémoire de Grass, Alphonse Pick qui décrit l'artiste à « la recherche du beau », n'est pas sans évoquer son *Icare* :

« Mais tout change soudain. - Un rayon lumineux
Transmet à notre artiste un message des Dieux ;
Alors il va tailler, d'une main exercée,
Dans le marbre docile une haute pensée
Et son génie ardent, délivré de ses fers,
S'élance dans l'espace, et plane dans les airs »[38].

[34] LAUGEL Anselme, *op. cit.*, p. 10.
[35] FISCHBACH Gustave, *op. cit*., p. 27.
[36] *Ibid.*, p. 25.
[37] *Ibid.*
[38] BNUS, PICK Alphonse, *À Philippe Grass*, Strasbourg 26 avril 1876.

6. Ventes des œuvres de Grass après sa mort

Les œuvres de Grass, présentes dans son atelier rue du Château, sont vendues aux enchères après sa mort.

La ville de Strasbourg, représenté par l'architecte Conrath, achète le *buste en marbre de Schwilgué*, 1200 marcs ; le *buste en marbre d'Ohmacht*, 1600 marcs ; un médaillon en marbre et un bas-relief en bois attribués à Ohmacht.

« Aussitôt ces objets achetés, le mandataire de la ville s'est, à la profonde stupéfaction de toute l'assistance, retiré en disant que sa mission était accomplie. Les deux belles et principales œuvres de l'illustre sculpteur strasbourgeois sont restées sans amateur : la ville de Strasbourg a laissé la Suzanne et le Prisonnier de Chillon descendre de 8000 m., première mise à prix de chacune des statues, à la mise infime de 4000 m., prix auquel la succession Grass les aurait abandonnées, sans manifester aucune intention d'acheter. Cette dernière mise à prix était à peine cependant la valeur de la matière première. Espérons que la ville se ravisera et tiendra à posséder dans son Musée les deux œuvres principales de Philippe Grass et ne les laissera pas sortir de nos murs pour aller enrichir quelque musée à l'étranger.

On a également été surpris de voir que la ville n'a fait faire aucune mise sur le buste en marbre de M. Humann, ancien ministre, qui méritait bien aussi d'occuper une place dans le musée de Strasbourg.

Sont restés non vendus : la *Suzanne*, le *Prisonnier de Chillon*, le buste d'*Humann* et deux grandes statues en plâtre représentant un *Christ doléant*, l'autre le *Moissonneur au repos.*

La jolie statue en plâtre : "Jeune fille assise" (la *Rose des Alpes*) est échue à M. Oesinger, au prix modique de 100 marcs. La statuette en marbre, dernière œuvre de Grass, encore inachevée, avec son modèle en plâtre, *Femme fuyant avec ses enfants*, a été adjugée à M. Streissguth, au prix également modique de 130 M.

En somme, la vente a produit 4400 M., ce qui est peu de chose pour des œuvres signées d'un ... »[39].

Finalement, il semblerait que le *buste d'Humann* ait été acheté par la ville, sachant qu'il est toujours dans les réserves du musée des Beaux-Arts. Par contre, sachant

[39] « - Vente Grass. - », in *Recueil de pièces sur Philippe Grass*. *Cf*. BNUS, cote M.701.664, (Philippe Grass : varia : biographie, nécrologie, vente des œuvres).

que l'œuvre n'est pas désignée, ce portrait sculpté d'Humann était partie dans l'oubli. *Le Prisonnier de Chillon* semble être resté dans les ateliers de l'Œuvre Notre-Dame, puis dans la maison familiale de Grass, à Wolxheim, jusqu'à ce que la ville ne l'offre à la Suisse, en 1926 (?). La *Suzanne* n'a pas été achetée par la ville, sachant qu'elle a quitté le territoire pour se retrouver il y a peu sur un site de vente aux enchères aux USA.

Les deux statues en marbre, quant à elle, c'est-à-dire le *Christ doléant* et le *Moissonneur,* sont restés dans en dépôt à l'Œuvre Notre-Dame, où ils ont été oubliés de tous. Même lors des récolements de la fondation ils n'avaient pas été identifiés. Ce n'est qu'en commençant nos recherches sur Grass, en 2013, et en faisant le récolement de la gypsothèque de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame que nous avons pu les identifier avec certitude. Nous regrettons cependant que ces deux œuvres majeures n'aient pas été respectées à leur juste valeur, probablement par le simple fait qu'elles sont en plâtre.

Pourtant, juste avant la vente aux enchères, dans un Journal il était écrit :

« Strasbourg. - A propos de M. Grass. -

L'atelier de notre regretté sculpteur, M. Grass, va être livré prochainement aux amateurs qui se disputeront les œuvres de ce grand artiste. Qu'on nous permette, à ce propos, d'exprimer un vœu qui répond certainement à la pensée de tous nos concitoyens : à savoir, que l'administration municipale ne laisse pas sortir de notre ville de Strasbourg les grandes pièces, telles que le *Prisonnier de Chillon*, le *Penseur*, etc. La place de pareilles œuvres est évidemment dans un musée ; or la vielle a reçu 397,850 francs d'indemnités pour le rétablissement du Musée incendié, et on n'a pas encore, que nous sachions, fait emploi, même partiellement, de cette somme. Pourquoi donc M. l'administrateur municipal ne profiterait-il pas de l'occasion qui se présente pour constituer un fonds de sculpture, en tout point digne de notre ville et de notre Musée futur ? Laisser s'éparpiller ces œuvres de M. Grass serait pire qu'une faute ; les maintenir à la ville serait une bonne opération artistique et, de plus, ce qui est au moins aussi important, un hommage rendu à un de nos sculpteurs les plus renommés,

hommage qui, nous n'hésitons pas à le dire et à y insister, est *dû* à la mémoire de M. Grass et aussi à ses concitoyens[40]. »

7. Hommages posthumes

Nous devons regretter, aujourd'hui, que l'œuvre de cet artiste strasbourgeois talentueux, et tout à fait représentatif de l'art statuaire du XIXe siècle, n'ait pas trouvé une place convenable dans un musée à Strasbourg. Il existe pourtant une quantité importante de ses créations réparties dans des réserves de musées et chez des particuliers. Il se trouve également des bustes d'une grande qualité plastique relégués dans des réserves ou dans les « oubliettes » de différentes institutions publiques (universitaires), qui ne s'intéressent plus à la valorisation des portraits sculptés des hommes qui ont contribué à la notoriété de leurs enseignes. Il faut cependant également admettre que les musées de Strasbourg ne représentent pas vraiment l'art statuaire alsacien des XIXe et début du XXe siècle, période qui a pourtant vu apparaître plusieurs artistes de talent. Nous faisons donc le vœu pieux que dans un future proche soit organisé, *a minima*, une exposition des œuvres de Grass, en présentant peut-être également d'autres statuaires strasbourgeois significatifs du XIXe siècle. Cela permettrait, du reste, de présenter une galerie conséquente des personnalités qui ont marqué l'Alsace à cette époque. En attendant, nous présentons les quelques hommages posthumes de Grass laissés par la postérité.

- Rue Philippe Grass à Strasbourg et à Wolxheim

Àl'instar de son premier maître, Landolin Ohmacht, une rue de Strasbourg est inaugurée au nom de Philippe Grass. Située à l'est du parc de l'Orangerie, elle se trouve, d'ailleurs, également assez proche du boulevard Landolin Ohmacht. Cette rue est construite en 1895. Elle est baptisée ainsi en 1919, et à nouveau en 1945.

Il existe, à Strasbourg, une rue Philippe Grass, inaugurée bien après le boulevard Ohmacht dans la même ville. « Nous arrivons, messieurs, à la rue nouvelle qui

[40] BNUS, « - Vente Grass. - », dans *Recueil de pièces sur Philippe Grass*.

prolonge la rue Sabine jusqu'à la place de Schiltigheim. Elle a reçu le nom de rue Ohmacht, en mémoire du sculpteur le plus remarquable que Strasbourg ait possédé dans le cours de ce siècle.

– Et Grass, vous ne le comptez pas ? S'écria le docteur.

– Et ce bon Friedrich ? Demanda le notaire.

– Je ne veux faire assurément tort à personne. J'ai toujours honoré le patriotisme et le désintéressement de Friedrich, et peut-être est-ce précisément pour ce motif que je veux m'abstenir de juger ici ses estimables efforts au point de vue de l'art pur. Quant au créateur de *Suzanne au bain*, au sculpteur d'*Icare* et de la *Jeune Bretonne,* j'espère bien qu'il aura quelque jour sa rue dans le nouveau Strasbourg, mais il ne saurait se plaindre d'avoir à prendre rang derrière un maître comme Ohmacht, qui d'ailleurs était de beaucoup son aîné »[41].

Une autre rue porte tout naturellement le nom de Philippe Grass, à Wolxheim. Elle rejoint la rue qui porte le nom de Gustave Klotz. La rue rejoint également le boulevard de Soultz-les-Bains, qui se dirige vers la maison familiale de Philippe Grass, sur laquelle est appliquée une plaque en grès où il est écrit : « DANS CETTE MAISON NAQUIT ET VÉCUT PHILIPPE GRASS SCULPTEUR STATUAIRE DE LA CATHDÉRALE 1801-1876 ».

La municipalité de Wolxheim a tout naturellement donné le nom des deux illustres restaurateurs de la cathédrale, qui avaient un logement dans ce village.

- Clos Philippe Grass à Wolxheim

Un vignoble de Wolxheim, tenu par Robert Muhlberger, qui produit un Riesling, a baptisé un clos du nom de Philippe Grass, en hommage au célèbre statuaire de la cathédrale de Strasbourg, originaire de ce village, inspiré par l'épitaphe de sa tombe :

« Tu ne mourras point Phidias d'Alsace !

Ton nom dans nos cœurs aura sa place. »

Ils lui dédient ce clos, « symbole de l'union de la pierre et du vin. »

[41] « Causerie biographique d'un flâneur », avec une préface par Rodolphe Reuss, *Vieux Noms et rues nouvelles de Strasbourg*, Treuttel et Würtz éditeurs, Strasbourg, 1883, p. 364-364.

Ce vignoble est installé dans les anciennes carrières d'exploitation de grès à Voltzia. Ces carrières étaient appelées Carrières Royales depuis le passage du Roi Louis XIV en 1863.
Une borne en grès vosgien est placée devant le clos, sur laquelle est gravée « CLOS PH. GRASS ». Sur leur site ils arborent un médaillon en plâtre, signé par Grass et daté de 1849, qu'ils prétendent être le portrait de l'artiste. Il n'en est pourtant rien.

- Salle dédiée à Philippe Grass au musée de la Chartreuse de Molsheim

Le musée de la Chartreuse de Molsheim a réservé une pièce où sont conservées des œuvres de Philippe Grass.

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

Bibliographie

« Le Salon, miroir de la création », in « Les Romantiques », *Connaissance des arts,* 1995.

« Dante, le génie de l'Italie », in *L'Histoire*, n° 332, juin 2008.

ABDELMALEK Ali Aït, « Edgar Morin, sociologue et théoricien de la complexité : des cultures nationales à la civilisation européennes », in *Société*, n° 86, 2004/4.

ABENSOUR Alexandre, *La philosophie de l'art*, Éditions Ellipses, 2016.

ADAM Paul, « Les églises paroissiales Saint-Georges et Sainte-Foy de 1810 à 1920 », *Annuaire des Amis de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat*, 1972 (?).

AGHION Irène, BARBILLON Claire, LISSARRAGUE François, *Héros et Dieux de l'Antiquité : Guide iconographique*, éd. Flammarion, Paris, 1994.

AHNNE Paul et RIEGER Théodore, dans *La cathédrale de Strasbourg*, (Collectif), éd. Des Dernières Nouvelles, Strasbourg, 1956.

ALBANA Marguerite, *Le Corrège, sa Vie et son Œuvre*, précédé d'un essai biographique sur Marguerite Albana par SCHURÉ Édouard, Perrin et Cie, Librairies-éditeurs, Paris, 1900.

ALBERT LE GRAND, *Commentaire de la Théologie mystique de Denys le pseudo-aréopagite suivi de celui des épîtres I-V*, Sagesse Chrétienne, éd. Cerf, Paris, 1993.

ALBERTI Léon Battista, *La Statue, suivi de La Vie de L. B. Alberti par lui-même*, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure – musée du quai Branly, Paris, 2011.

Almanach Sainte Odile, 1987.

Alsace et Suisse, bulletin périodique helvétique et d'action franco-suisse paraissant à Strasbourg sous la direction de M. Benjamin Vallotton, n° 12, 9 mai 1925.

AMBELAIN Robert, *Symbolique maçonnique des outils*, éditions maçonniques de France, Paris, 2002, p. 15-36, EDIGHOFFER Roland, *Les Rose-Croix*, éd. Que sais-je, Presse Universitaire de France, Paris, 1982.

AMMERICH Hans, *La cathédrale de Spire*, trad. Sophie Guillot, Dombauferein Speyer,.

ANDERSON Jaynie, « Giovanni Morelli et sa définition de la "scienza dell'art" », Jerôme COIGNARD (trad.), in *Revue de l'Art*, n° 75, 1987.

ANDRES Gabriel, *L'Histoire de l'École Supérieure des Art Décoratifs de Strasbourg,* préface de CACHEUX François, Jérôme De Bentzinger Éditeur, 2014.

Annuaire de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat, « Visages humains et têtes d'animaux. Sculptures à l'église romane de Sainte-Foy à Sélestat », 3e partie, 2011.

APULÉE, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, préface de Jean-Louis Bory, éd. Gallimard, coll. Folio classique, 2008.

ARBOGAST Jean, *Épitaphes et monuments funéraires, Église Saint-Thomas Strasbourg*, phot. HAMM Christophe, Éditions du Signe, Strasbourg, 2013.

ARISTOTE, *L'homme de génie et la Mélancolie*, traduction, présentation et notes de J. Pigeaud, éd. Rivages poche / Petite bibliothèque, 1998.

ARISTOTE, *De l'âme,* Traduit du grec par Pierre Thillet, Édition établie, présentée et annotée par Pierre Thillet, éd. Gallimard, 2005.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduction, notes et bibliographie par Richard Bodéüs, présentation par Roger-Pol Droit, Le Monde de la Philosophie, éd. Flammarion, Paris, 2008.

AUBENQUE Pierre, « Ravaisson interprète d'Aristote », dans *Aristote au XIXe siècle*, (collectif), THOUARD Denis (éd.), Les Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2004.

AUVRY Louis, *Expositions des Beaux-Art, Salon de 1859*.

BABELON Jean-Pierre, CHASTEL André, *La notion de patrimoine*, éd. Liana Levi, 2000 (Ier 1994).

BACH Henri et RIEB Jean-Pierre, avec la collaboration de WILHELM Robert, *les trois Horloges Astronomiques de la cathédrale de Strasbourg,* éditions Ronald Hirlé, 1992.

BAILLARD Jean- Pierre, *Kléber après Kléber, (1800-2000) les pérégrinations posthumes des restes du général Kléber*, éd. I.D.

BANYWESIZE Emmanuel M., « Edgar Morin et le réenchantement des sociétés humaines », in Sociétés, 2007/4 (n° 98).

BARBARIB L., *Etude sur Bosio, sa vie et son œuvre*, imprimerie de Monaco 1910.

BARBILLON Claire, *Les canons du corps humain au XIXe siècle, l'art et la règle*, éd. Odile Jacob, Paris, 2004.

BARIDON Laurent, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, éd. L'Harmattan, Paris, 1996.

BARIDON Laurent, « "Voir c'est savoir". Pratique de la description chez Viollet-le-Duc », in *Le texte de l'œuvre d'art : La description*, études réunis par RECHT Roland, Presses Universitaires de Strasbourg, Musée d'Unterlinden, Colmar, 1998.

BARIDON Laurent et PINTUS Nathalie, *Le château du Haut-Kœnigsbourg. À la recherche du Moyen Âge*, CNRS Éditions, Paris, 1998.

BARIDON Laurent & GUÉDRON Martial, *Corps et arts, physionomies et physiologies dans les arts visuels,* éd. L'Harmattan, Paris, 1999.

BARIDON Laurent, « Jean-Pierre Dantan, le caricaturiste de la statuomanie », in *Ridiculosa* n° 13 – sculptures et caricatures, Brest, UBO, 2006.

BARROIS Édouard, « Exposition de la Société des Amis des Arts de Strasbourg », in *Revue d'Alsace,* t. II, 1836.

BARON HECKEDORN, « Philippe Grass (1801-1876) », *L'Alsace Française*, 10 avril, 1926.

BARTHOLDI Charles, in *Curiosités d'Alsace*, t I, 1861.

BATISSIER Louis, *La France Littéraire, littérature – sciences – arts*, nouvelle série, tome II, Bureaux de la France littéraire, Paris, 1840.

BATTEUX Charles, « Les beaux-arts réduits à un même principe », in *Esthétique, connaissance, art, expérience*, textes réunis par D. Cohn et G. Di Liberti, éd. Vrin, Paris, 2012.

BAUDELAIRE Charles, « Élévation » in *Les Fleurs du mal*, éd. Larousse, 1993

BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art*, textes établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, éd. Livre de Poche, classique, 1999.

BAUDELAIRE, « de l'idéal et du modèle », in *écrits sur l'art*, éd. Les Classiques de Poche, 2010.

BAUDELAIRE, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, Édition établie par Pichois Claude, présentation de Brunet Claire, éd. Gallimard, Paris, 2011.

BAUDOIN Jacques, *La sculpture flamboyante. Les grands imagiers d'occident*, éditions Créer, Paris, 1983.

BAUER A. et CARPENTIER J., *Répertoire des Artistes d'Alsace des XIXe et XXe siècles, peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs*, éd. Oberlin, 1988.

BAUMANN Fabien et MULLER Claude, *Notre-Dame de Strasbourg, du génie humain à l'éclat divin*, éd. du Signe, Strasbourg, 2014.

BAYARD Jean-Pierre, *La tradition cachée des cathédrales, symboles, messages et connaissances secrètes*, Éditions Dangles, Paris, 2009.

BEAUD Michel, *L'art de la thèse. Comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat ou tout autre travail universitaire à l'ère du net*, édition révisée, mise à jour et élargie, en collaboration avec Magali Gravier et Alain de Tolédo, éd. La Découverte, Paris, 2006.

BEAULIEU Michèle, *Robert le Lorrain (1666-1743),* éd. ARTHENA, 1982.

BEAUREPAIRE Pierre-Yves, « Un creuset maçonnique dans l'Europe des Lumières : la Loge La Candeur, Orient de Strasbourg », *Revue d'Alsace*, 1998.

BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, *essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Librairie José Corti, Paris, 1991,(2e éd. 2006).

BELLEICHE Georges, *Statues de Paris, les rues de la rive droite*, Massin Éditeur, Paris, 2006.

BELOT Robert, *Bartholdi, l'homme qui inventa la liberté*, Ellipse Édition, Paris, 2019.

BELOT Robert, *Bartholdi. Portrait intime du sculpteur*, I.D. l'Édition, Bernardswiller, 2016.

BENGEL Sabine, « De la Révolution à nos jours : destructions, usures et restaurations », in *Strasbourg, la Grâce d'une cathédrale,* Mgr DORÉ Joseph (dir.), éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2007.

BENGEL Sabine et GATINEAU Barbara « Les statuettes Renaissance de la cathédrale : une découverte et beaucoup d'interrogations », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2016.

BENGEL Sabine, *Des pierres et des hommes. Le chantier de la cathédrale de Strasbourg et la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame*, Éditions du Signe, Eckbolsheim, 2020.

BÉNICHOU Paul, *Les mages romantiques*, éd. Gallimard, Paris, 1988.

BÉNICHOU Paul, *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, éd. Gallimard, 1992.

BÉNICHOU Paul, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*, éd. Gallimard, Paris, 1996 (1er éd. 1973).

BÉNICHOU Paul, *Le Temps des prophètes*, éd. Gallimard, Paris, 2004 (1er éd. 1977).

BÉNICHOU Paul, « Le Sacre de l'écrivain » et « Le temps des prophètes », in *Romantisme français I*, éd. Gallimard, Paris, 2004.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction inédite de l'allemand par Frédéric Joly, Petite biblio Payot classique, Barcelone, 2017 (original 1939).

BENOIST Luc, *Histoire de la sculpture*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972.

BENOIST Luc, *La sculpture romantique*, édition d'Isabelle L.-J. Lemaistre, art et artistes Gallimard, Paris, 1994.

BERCÉ Françoise, *Les premiers travaux de la commission des monuments historiques 1837-1848*, éd. Picard, Paris, 1979.

BERCÉ Françoise, « Le Musée de sculpture comparée de Viollet-le-Duc à Anlart », in *Le Musée des Monuments Français*, PRESSOUYRE Léon (dir.), éd. Nicolas Chaudun, Paris, 2007.

BERGERAT Emile, *Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle*, Tome 2, 1878.

BERGSON Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, éd. Quadrige/Puf, Paris, 1995 (1er éd. 1940).

BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, Éditions « Quadrige », 2003 (1er éd. 1938), Paris.

BERTON Hugues et IMBERT Christelle, *Les Enfants de Salomon, approches historiques et rituelles sur les compagnonnages et la franc-maçonnerie*, préface de MOLLIER Pierre et MATHONNIÈRE Jean-Michel, éd. Dervy, Paris, 2015.

BERTRAND Michel, *Histoire Secrète de Strasbourg*, éd. Albin Michel, 1984.

BESNIER Jean-Michel, *Les théories de la connaissance*, éd. Puf (Que sais-je ?), Paris, 2016 (1er éd. 2005).

BEYER Victor, « Les voussures du portail central de la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 1951.

BEYER Victor, *La sculpture strasbourgeoise au quatorzième siècle*, publié avec le concours du C.N.R.S, éd. Compagnie des arts photomécaniques, Strasbourg et Paris, 1955.

BEYER Victor, *Catalogue de la sculpture médiévale au musée de l'Œuvre Notre-Dame*, n° 144, 1968.

BEYER Victor, « Sedes Sapientae et Vierge au trône de Salomon en Alsace », *Pays d'Alsace,* 37, 1989.

BEYER Victor et MUGLER Yves, *Le Mausolée du Maréchal de Saxe*, éditions Hirlé – Oberlin, Strasbourg, 1994.

BEYER Victor, *2000 ans d'art en Alsace*, éd. Oberlin, 1999.

BEYER Victor, « Le grand gable du portail central de la cathédrale de Strasbourg », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2006.

BIDEAULT Maryse et HENRIET Jacques, « Le dix-huitième siècle français et le "gothique" », in *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, (catalogue d'exposition), Intro. GRODECKI Louis, Hôtel de Sully, 1980, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.

BIGÉ Luc, *Icare la passion du soleil,* Les Éditions de Janus, Paris, 2008.

BIGOTTE André, « Les réalités formelles dans la sculpture de Théophile Bra », in *Sang d'encre. Théophile Bra 1797-1863, un illuminé romantique*, (collectif), Paris musées, musée de la Vie Romantique, 2007.

BILLARD Jacques, *L'éclectisme*, éd. Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, Paris, 1997.

BISCHOFF Georges, « Gutenberg subversif ? La statue strasbourgeoise de David d'Angers », », in *La Revue de la BNU*, hors-série Gutenberg 1468-2018, Strasbourg, 2018.

BLANCHERD Nelly, « Le succès d'Émile Souvestre dans le monde germanophone », in *Émile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, actes du colloque de Morlaix, 3-4 février 2006, Saint-Thonan, 2007.

BLONDEL Jacques-François, *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, …, t. 1, Paris, 1771.

BLONDEL Jean-François, *La mystique des tailleurs de pierre*, éd. Du Rocher, 1998.

BLONDEL Jean-François, *Des Tailleurs de pierre aux Francs-Maçons, mythe ou réalité ?*, éd. Jean-Cyrille Godefroy, 2013.

BLUMSTEIN Félix*, La Cathédrale de Strasbourg*, 1921, p. 25. Dr GASS Joseph, *La Cathédrale de Strasbourg*, guide illustré, Strasbourg, en dépôt chez A. Dir & Cie, librairie française, (1923 ?).

BÖHM François Joseph (trad.), *Description Nouvelle de la Cathédrale de Strasbourg et de sa Fameuse Tour ; Contenant [...]*, chez Simon Kürsner imprimeur de la Chancellerie, Strasbourg, 1733.

BOITO Camillo, *Conserver ou restaurer ? (1893)*, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, Saint-Front-sur-Nizonne, 2013.

BORLÉE Denise, « Les restaurations de la galerie de l'ascension et du beffroi de la cathédrale de Strasbourg », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 2010.

BÖRSCH-SUPAN Helmut, « L'architecture gothique en Allemagne au XVIIIe siècle », in *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, *op. cit*.

BOUDON Brigitte, *Carl Gustav Jung, la voie des contraires*, éd. Ancrages, Marseille, 2016.

BOUDON Philippe, « Le voile de l'édicule », in COLLECTIF, *À la recherche de Viollet-le-Duc*, Geert BEKAERT (dir.), éd. Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège, 1980.

BOURELLY Général, *La France Militaire monumental,* 41 reproductions d'après nature, éd. Combet et Cie, Paris.

BRA Théophile, *L'Évangile rouge*, texte établi et annoté par DE CASO Jacques, avec la collaboration de BIGOTTE André, Édition de Jacques de Caso, éd. Gallimard, Paris, 2000.

BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, traduit de l'italien par Colette Déroche, École nationale du patrimoine, Éditions du patrimoine, Monum, 2000.

BRAUN Suzanne, « Le massif occidental de l'église Sainte-Foy de Sélestat, in *Annuaire des Amis de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat,* 2002.

BRÉHIER Émile, *La philosophie de Plotin*, Librairie Philosophiques J. Vrin, Paris, 1999.

BRESC-BAUTIER Geneviève, « Pajou et la conservation du patrimoine » in *Augustin Pajou et ses contemporains*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 7 et 8 novembre 1997, SCHERF Guilhem (dir.), La Documentation française, Paris, 1999, Musée du Louvre, Paris, 1999.

BRIX Michel, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », in *Romantisme*, n°113, l'Antiquité, 2001.

BROMMER Hermann, « Colmarer Bildhauer des XVIII. Jahrhunderts », *Annuaire de la Société historique et littéraire de Colmar*, (date inconnue).

BRUGEROLLES Emmanuelle, « Barye à l'École des Beaux-Arts et au Muséum », in *Antoine-Louis Barye « Le Michel-Ange de la ménagerie »*, BRUGEROLLES Emmanuelle (dir.), carnets d'études 28, Beaux-Art de Paris éditions, 2014

BRUHNS Léon (text) und SCHMIDT-GLASSNER Helga (Aufnahmen), *Tilman Riemenschneider*, Karl Robert Langewiesche verlag, Königstein im Taunus, 1957.
BAUDOIN Jacques, *La sculpture flamboyante. Les grands imagiers d'occident*, éditions Créer, Paris, 1983, p. 98.

BURST Éric*,* « Témoignage ; Le fondateur de la congrégation *Notre-Dame de Sion* était-il franc-maçon », in *Chroniques d'Histoire Maçonnique,* n° 65 année 2010.

BURST Éric *et al*, « Les Frères Réunis : La Franc-maçonnerie à Strasbourg aux XIX^{e} et XX^{e} siècles », in *Chroniques d'Histoire Maçonnique*, I.D.E.R.M, 69 année 2012.

BURST Eric, (Frank Storne, Michel Wernert, Philippe Wiedenhoff), « les Frères Réunis : la franc-maçonnerie française à Strasbourg aux XIXe et XXe siècles », in *Chroniques d'Histoire Maçonnique*, I.D.E.R.M, 69 année 2012.

BURST Éric, in *Les Frères Réunis à Strasbourg au XIX^e siècle, une loge maçonnique engagée*, publication des musées de la ville de Strasbourg, (collectif), catalogue d'exposition 15 octobre 2011 - 5 février 2012.

BYRON Lord, *Le Prisonnier de Chillon – La Lamentation du Tasse,* traduction nouvelle, annotée par Davy Pernet, éd. Fougerouse.

CABANNE Pierre, *L'art classique et le baroque*, éd. Larousse, 2013 (1er édition 1988).

CALORI François, « "Rendre raison du sentiment" : l'invention philosophique du sentiment », dans *L'invention du sentiment, aux sources du romantisme*, musée de la musique, (collectif), Paris, 2002.

CAMES Gérard, « Qui est la servante de la Dormition au portail sud de la cathédrale de Strasbourg ? », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 1972.

CANTARUTTI Stéphanie, *Bourdelle*, éd. Gallimard, Faenza, 2013.

CARRÉ DE MALBERG Félix, « Philippe Grass inconnu », *L'Alsace française*, 25 décembre, 1926.

CASSIRER Ernst, *La philosophie des Lumières*, traduit de l'allemand et présenté par Quillet Pierre, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1986 (1966).

CASSIRER Ernst, *Écrits sur l'art*, édition et postface par Capeillères Fabien, présentation par M. Krois John, textes traduits par Berner Christian, Capeillères Fabien, Carro Jean et Gaubert Joël, Les Éditions du Cerf, Paris, 1995.

CHALMEL Loïc, *Le Pasteur Oberlin*, éd. PUF, pédagogue et pédagogie, 1999.

CHAPPEY Frédéric, « Une société philanthropique d'artistes : le groupe de la rue des Amandiers Popincourt (1837-1839), dans *De plâtre et d'or, Geoffroy-Dechaume (1816-1892), sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, 1998.

CHARVET Nathalie, « Rodin Auguste », in *Dictionnaire culturel de Strasbourg, 1880-1930*, RECHT Roland et RICHEZ Jean-Claude (dir.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2017.

CHASTEL André, *Le Mythe de la Renaissance 1420-1520*, Genève, 1969,

CHASTEL André, *Le geste dans l'art*, éd. Liana Levi, 2008.

CHÂTELET-LANGE Liliane, « L'Œuvre Notre-Dame sous le signe de Mars. Architecture, distribution et décor aux XVe et XVIe siècles », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XXX, 2012.

CHÂTELIER Louis et RAPP Francis, « La cathédrale à l'heure française (1681-1789) », in *La Grâce d'une cathédrale*, Mgr DORÉ Joseph (dir.), éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2007.

CHENU Marie-Dominique, *St Thomas d'Aquin et la théologie*, éd. du Seuil, Paris, 2005.

CHEVILLOT Catherine, « L'Enfer et la sculpture au XIXe siècle. Mutations », in *L'Enfer selon Rodin*, BLA NCHETIÈRE François (dir.), Norma éditions, 2017.

CHOAY Françoise*, L'allégorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, 1996 et 1999.

CHOAY Françoise, *Le patrimoine en question. Anthologie pour un combat*, Éditions du Seuil, 2009.

CHWARTZ Emmanuel, *Les sculptures de l'École des Beau-Arts de Paris, histoire, doctrines, catalogue*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2003.

CLIMAQUE Jean (Saint*), L'Échelle Sainte*, Éditions monastiques, Abbaye de Bellefontaine, Spiritualité Orientale, n° 24, 2007.

CLAUDON Francis, *Encyclopédie du Romantisme*, éditions Aimery Somogy, Paris, 1980.

COLLECTIF, *La cathédrale de Strasbourg,* HAUG Hans, WILL Robert, RIEGER Théodore, BEYER Victor, AHNNE Paul (dir.), Strasbourg, 1957.

COLLECTIF, « La sculpture, méthode et vocabulaire », in *Collection Principes d'analyse scientifique*, CHASTEL André et THIRION Jacques (dir.), Paris imprimerie nationale M CM LXXVIII, Paris, 1978.

COLLECTIF, *Un romantique alsacien, Théophile Schuler 1821-1878*, catalogue d'exposition, Strasbourg – Château des Rohans, 7 avril – 5 juin 1979.

COLLECTIF, *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition, GRODECKI Louis (intr.), Exposition Hôtel de Sully, 31 octobre 1979-17 février 1980, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1979.

COLLECTIF, *The Romantics to Rodin*, *French Nineteenth-Century Sculpture from North America Collections*. (Catalogue d'exposition), Organized and edited by FUSCO Peter and JANSON H. W., Los Angeles, 1980.

COLLECTIF, *Sculpture française – XX*e *siècle*, École du Louvre, Notices d'Histoire de l'Art, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Paris, 1982.

COLLECTIF, *Statues de chaire, sculptures de James Pradier*, catalogue d'exposition, Ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Genève, 1985.

COLLECTIF, *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

COLLECTIF, *À qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, RECHT Roland et GEYER Marie-Jeanne (dir.), catalogue d'exposition, éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988.

COLLECTIF, *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, RECHT Roland (dir.), Editions les musées de la ville de Strasbourg, 1989.

COLLECTIF, *Auguste Préault. Sculpteur romantique (1809-1879)*, Gallimard/Réunion des musées nationaux, Paris, 1997.

COLLECTIF, *Victor Hugo et le débat patrimonial*, RECHT Roland (dir.), Somogy éditions d'art, INP, 2003.

COLLECTIF, *Aristote au XIXe siècle*, THOUARD Denis (éd.), Les Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2004.

COLLECTIF, *L'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, BEDOS-REZAK Brigitte Miriam et IOGNA-PRAT Dominique (dir.), éd. Flammarion, Aubier, Paris, 2005.

COLLECTIF, *La Grâce d'une Cathédrale,* Mgr DORÉ Joseph (dir.), éditions La Nuée Bleue, Strasbourg, 2007.

COLLECTIF, *Emile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale*, actes du colloque de Morlaix, 3-4 février 2006, Saint-Thonan, 2007.

COLLECTIF, *Sang d'encre. Théophile Bra 1797-1863, un illuminé romantique*, Paris musées, musée de la Vie Romantique, 2007.

COLLECTIF, *Henri de Triqueti 1803-1874, le sculpteur des princes*, éd. Hazan, 2008.

COLLECTIF, *Histoire de la Beauté*, ECO Umberto (dir.), traduit de l'italien par Bouzaher Myriam, traduction du latin et du grec par Rosso François, éd. Flammarion, 2010.

COLLECTIF, *David d'Angers. Les visages du romantisme*, LAUGÉE Thierry et VILLELA-PETIT Inès (dir.), Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2011.

COLLECTIF, *François et Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIXe siècle, citoyens de la Liberté,* Somogy édition d'art, Dijon, 2012.

COLLECTIF, *La structure mise en lumière, Labrouste (1801-1875) architecte*, Catalogue d'exposition, BÉLIER Corinne, BERGDOLL Barry et CŒUR Marc (dir.), éd. Nicolas Chaudun, Cité de l'architecture & du patrimoine, Museum of Modern Art (New York), Bibliothèque nationale de France, septembre 2012.

COLLECTIF, *Nicolas de Leyde, sculpteur du XVe siècle, un regard moderne,* RECHT Roland, DUPEUX Cécile, ROLLER Stefan (dir.), Musées de la ville de Strasbourg, 2012.

COLLECTIF, *Les Frères Réunis à Strasbourg au XIX^e siècle, une loge maçonnique engagée*, publication des musées de la ville de Strasbourg, catalogue d'exposition 15 octobre 2011 - 5 février 2012.

COLLECTIF, *Jules Dalou le sculpteur de la République*, catalogue des sculptures de Jules Dalou conservées au Petit-Palais, Paris, 2013.

COLLECTIF, *Dans l'intimité de l'atelier de Geoffroy-Dechaume (1816-1892) sculpteur romantique,* DE FINANCE Laurence (dir.), éd. Honoré Clair, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2013.

COLLECTIF, *Carrier-Belleuse le maître de Rodin*, éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, Paris, 2014.

COLLECTIF, *La sculpture au musée des beaux-arts de Nantes. Canova, Rodin, Pompon…*, Catalogue sommaire des sculptures XVIIIe-XIXe siècles, SCIAMA Cyrille et PAPET Édouard (dir.), Sylvana Éditoriale, Nantes, 2014.

COLLECTIF, *Cathédrale de Strasbourg, Dessins*, Musée de l'Œuvre Notre-Dame et Fondation de l'Œuvre Notre-Dame, éditions des musées de Strasbourg, 2014.

COLLECTIF, *Bâtisseurs de cathédrales, Strasbourg mille ans de chantiers*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2014.

COLLECTIF, *Viollet-le-Duc les visions d'un architecte*, DE FINANCE Laurence et LENIAUD Jean-Michel (dir.), éditions Norma, Cité de l'Architecture & du Patrimoine, Paris, 2014.

COLLECTIF, *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, Mc WILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine, RAMOS Julie (dir.), Presses Universitaires de Rennes – Institut National d'Histoire de l'Art, 2014.

COLLECTIF, *Cathédrales, 1789-1914, un mythe moderne,* AMIC Sylvain et LE MEN Ségolène (dir.), musée de Rouen, Somogy éditions d'art, Paris, 2014.

COLLECTIF, *Un musée révolutionnaire, le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, BRESC-BAUTIER Geneviève et DE CHANCEL-BARDELOT Béatrice (dir.), Musée du Louvre, Hazan, Paris, 2016.

COLLECTIF, *Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin*, réédition du n° 18/19 de *Corpus*, revue de philosophie, VERMEREN Patrice (dir.), éd. L'Harmattan, Paris, 2016.

COLLECTIF, *Cathédrale d'Orléans*, Presse universitaire François Rabelais, Tours, 2017.

COLLECTIF, *L'Enfer selon Rodin*, BLANCHETIÈRE François (dir.), Norma éditions, 2017.

COLLECTIF, *Dans l'atelier, la création à l'œuvre*, DE FONT-RÉAULX Dominique et BISMUTH LÉA (dir.), Louvre éditions, Lepassage, Paris, 2019.

COLLECTIF, *Jean-Jacques Henner (1829-1905), la chaire et l'idéal*, Catalogue d'exposition, Éditions des musées de Strasbourg, 2021.

COLLI Giorgio, *La sagesse grecque, Dionysos – Apollon – Éleusis – Orphée – Musée – Hyperboréens – Énigme*, Vol. I, traduit de l'italien par Tramuta Marie-José, Éditions de l'Éclat, 1990.

Comité Alsacien d'Études et d'Informations, sous le haut patronage de M. le Président de la République, président d'honneur Raymond Poincaré, in : *Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of France, 1930-1939*.

CONTINI Annamaria, « Ravaisson lecteur d'Aristote : esthétique et connaissance du vivant », dans *Aristote au XIXe siècle*, (collectif), THOUARD Denis (éd.), Les Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2004.

COROZE Paul, *Rudolf Steiner et la tripartition sociale*, éd. Triades, Paris, 1968.

COTTEN Jean-Pierre, « Victor Cousin et la "philosophie de la nature" (1818-1820) », in *Romantisme*, n° 88, 1995, *De Cousin et Renouvier une philosophie française*.

COUSIN Victor, *Du Vrai du Beau & du Bien*, vingt-troisième édition, Librairie Académique, Didier et Cie, Libraires-Éditeurs, Paris, 1881, (1er éd. 1835).

COUSQUER Vincent, « Les douze statues d'évêques du massif occidental de la cathédrale de Strasbourg », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, XXX, 2012.

COUSQUER Vincent, « Philippe Grass, statuaire Alsacien du XIXe siècle. Un artiste au service de la cathédrale pendant une quarantaine d'année - première partie », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, XXXI, 2014.

COUSQUER Vincent, *Philippe Grass, créations et restitutions des statues de la cathédrale de Strasbourg, de 1835 à 1876 : ou le temps des cathédrales idéalisées*, Mémoire de master II : Histoire de l'art, de l'architecture et du patrimoine, SCHURR Marc Carel et PELTRE Christine (dir.), Université de Strasbourg, 2015.

COUSQUER Vincent, « Philippe Grass, statuaire Alsacien du XIXe siècle. Un artiste au service de la cathédrale pendant une quarantaine d'année – deuxième partie », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg,* XXXII, 2016.

COUSQUER Vincent, « Les travaux de sculpture à la cathédrale de Strasbourg entre 1888 et 1934, ou la néogothisation du *Dom* », in *Source(s), Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe*, 12 (Dossier : « la vie artistique à Strasbourg (1880-1930). Nouvelles recherches »), Université de Strasbourg, 2018.

COUSQUER Vincent, « Philippe Grass, statuaire alsacien du XIXe siècle. Un artiste au service de la cathédrale pendant une quarantaine d'année – troisième partie », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg,* XXXIV, 2020.

COUSQUER Vincent, « Les artisans de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, recherches et pratiques : l'exemple de la sculpture et l'évolution de ses principes de restauration », in *Archéologie de la construction en Grand Est*, MOULIS Cédric (dir.), actes du colloque de Nancy – 26 et 27 septembre 2019, PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, Nancy, 2021.

CRAIUTU Aurélian, *Le Centre introuvable. La pensée politique des doctrinaires sous la Restauration*, éd. Plon, Paris, 2006.

CREUTZ Vincent*, La paroisse de la cathédrale de Strasbourg (1801-1870)*, Ercal publications, 2006.

CROCHET Bernard, *Viollet-le-Duc et le sauvetage des monuments historiques*, Éditions Ouest-France, Lilles-Rennes, 2015.

CROUZEL, S. J. Henri, *Origène et Plotin, comparaison doctrinale*, collection "Croire et Savoir", Éditions Téqui, Saint-Cénéré, 1992.

CYRULNIK Boris & MORIN Edgar, *Dialogue sur notre nature humaine. L'unité dans la diversité*, éd. Marabout, (1er éd. de l'Aube, 2000), Vanves, 2021.

CYRULNIK Boris, *Le laboureur et les mangeurs de vent. Liberté intérieur et confortable servitude*, éd. Odile Jacob, Paris, 2022.

DACHEUX Léon, *La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, imprimerie alsacienne anciennement G. Fischbach, 1900.

DAGONET François, « L'idéologie monumentale », in *L'abus monumental ?,* Actes des Entretiens du Patrimoine, DEBRAY Régis (dir.), éd. fayard, Paris, 1998.

DALTROFF Jean, *Les Ratisbonne à Strasbourg, Paris et Jérusalem au XIXe siècle*. Regards croisés au début du XXIe siècle, I.D. l'Édition, Bernardswiller, 2017.

DAMIRON Jean-Philibert, *Essai sur l'histoire de la philosophie*, préface de Serge Nicolas, Encyclopédie psychologique, éd. L'Harmattan, Paris, 2007, (1er éd. 1828).

DAMISCHE Hubert, *Ruptures, cultures*, éd. de Minuit, Paris, 1976.

DANCOURT Michèle, *Dédale et Icare, métamorphose d'un mythe*, CNRS éditions, Paris, 2002.

DANTE, *La divine comédie, Le Paradis/Paradiso*, traduction de Jacqueline Risset, éd. GF-Flammarion, Paris, 1990.

DANTE, *La divine comédie, L'Enfer/Inferno*, présentation et traduction de Jacqueline Risset, éd. GF-Flammarion, Paris, édition corrigée, 2004.

DANTE, *La divine comédie, Le Purgatoire/Purgatorio*, présentation et traduction de Jacqueline Risset, éd. GF-Flammarion, Paris, édition corrigée, 2005.

DAVID D'ANGERS, *Roland et ses ouvrages*, éd. Pagnerre, Paris, 1847.

DAVID DRAPER James et SCHERF Guilhem*, Pajou sculpteur du Roi 1730-1809*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, Paris, 2000.

DE CASO Jacques, et PULS Michael, « Zwei Ansichten des unvollendete, Kölner Domes von Pierre Hawke in Angers », *Kölner Domblatt, Johrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, Verlag Kölner Dom*, Köln 2013,

DE DURAND M. G., « Prométhée dans la littérature chrétienne antique », *Revue des Études Augustiniennes*, 41, 1995.

DE HALLEUX Élisa, *Amour de pierre*, Les Éditions du Palais, Paris, 2013.

DE HOHENBOURG Herrade, *Hortus Deliciarum. Le Jardin des Délices*, Présentation et commentaire WEY Jean-Claude, préface de BEYER Victor, Les Petites Vagues-Éditions, La Broque, 2004.

DE MORANT Henry, *David d'Angers et son temps*, éd. H. Siraudeau & Cie, Angers, 1956.

DE NERVAL Gérard, *Les Illuminés*, édition présentée, établie et annotée par Max Miler, Collection Folio, éd. Gallimard, Paris, 1976.

DE NERVAL Gérard, *Aurélia*, présentation par Bony jacques, éd. Flammarion, Paris, 1990.

DE NERVAL Gérard, *Voyage en Orient*, préface d'André Miquel, éd. Gallimard, Paris, 1998.

DE NYSSE Grégoire, *La Colombe et la Ténèbre*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1992.

DE NYSSE Grégoire, *Les Béatitudes*, traduction de Jean-Yves Guillaumin et de Gabrielle Parent, « Les Pères dans la foi » 10, éd. J.-P. Migne, Paris, 2009.

DE PASQUALLY Martines, *Traité sur la réintégration des êtres, dans leur première propriété, vertu et puissance spirituelle divine*, Première édition authentique d'après le manuscrit de Louis-Claude de Saint-Martin, établie et présenté par Robert Amadou, collection martiniste, Diffusion Rosicrucienne, Le Tremblay, 1995.

DECRAUSAZ Denis, « Moulages et restaurations au 19^{e} siècle », in *Déclinaisons gothiques. Le portail de Montfalcon de la cathédrale de Lausanne*, (dir. Claire HUGUENIN), Infolio éditions, document du musée cantonal d'archéologie et d'histoire, Lausanne, 2017.

DEHIO Georg, « Das Münster unserer lieben frau », mit einem Breitag von E. Meyer, in *Strassburg und seine Bauten*, Strasbourg, 1894.

Delacroix et l'antique, FONT-RÉAULT Dominique (dir.), Éditions Le Passage, Musée du Louvre, Paris, 2015.

DELACROIX Eugène, *Journal, 1822 – 1863*, édition abrégée, avant-propos et notes de André Joubin, quatre planches hors-texte, éd. La Platane, Genève, 1943.

DELACROIX Eugène, « Rapport de M. Delacroix, au Ministre de l'Instruction publique, sur la méthode de Mme Cavé », et « De l'enseignement du dessin », dans *Propos Esthétiques*, éd. Rumeurs des Ages, La Rochelle, 1995.

DELACROIX Eugène, « De l'enseignement du dessin », dans *Propos esthétiques*, éd. Rumeurs des Ages, La Rochelle, 2004.

DELAHACHE Georges, *La Cathédrale de Strasbourg, notice historique et archéologique,* éd. D. A. Longuet, Paris, 1910.

DELAS Raphaël, *Aimé et Louis Duthoit, derniers imagiers du Moyen Âge. Un atelier de création et de restauration de sculpture médiévale à Amiens*, Musée d'Orsay, Paris, 2011.

DELOUCHE Denise, « À la recherche des sculptures d'inspiration bretonne au XIXe siècle », in *Arts de l'Ouest*, PUR, 1993.

DEN BOCK Nico, « Richard de Saint-Victor et la quête de l'individualité essentielle. La sagesse de *daniélité* », in *L'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, BEDOS-REZAK Brigitte Miriam et IOGNA-PRAT Dominique (dir.), éd. Flammarion, Aubier, Paris, 2005.

D'ENFERT Renaud, *L'Enseignement du dessin en France, figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, éd. Belin, Paris, 2003.

Description de la Cathédrale de Strasbourg, (nouvelle édition entièrement refondue et augmentée; ornée de six nouvelles gravures), G. L. Schuler, Treuttel et Würtz, Levrault, Strasbourg, 1817.

DÉSESQUELLES Anne-Claire, *La philosophie de Bergson*, Repères, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2011.

DESMAS Anne-Lise, « Le décor sculpté de la façade de Sainte-Croix d'Orléans », in *Augustin Pajou et ses contemporains*, SCHERF Guilhem (dir.), actes du colloque organisé au Louvre, la documentation française, Paris, 1999.

DETIENNE Marcel, *Les dieux d'Orphée*, éd. Gallimard, Paris, 2007 (1er ed. 1989).

DÉTRÉ Jean-Marie, *La réincarnation et l'occident*. *D'Origène à Lessing*, T. 2, éd. Triades, 2005.

DEVIGNE Marguerite, « Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille, sculpteur de Charles de Lorraine », in *Gazette des beaux-arts*, vol. 2, n° 708, 1920.

DI MATTEO Colette, « Le portail royal de Chartres : de la copie à la consolidation », in *Monuments historiques. Sculpture monumentale*, n° 138, avril-mai 1985.

DICK Oscar, « Biographie Alsacienne, XXXI, André Friedrich », in *Revue Alsacienne illustrée*, couronnée par l'Académie Française, Strasbourg, n° III, 1913.

DIDI-HUBERMANN Georges, *La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Editions de Minuit, Paris, 2008.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa fluida*, *essai sur le drapé-désir*, art et artistes éd. Gallimard, Paris, 2015.

DION-TENENBAUM Anne, « Michel-Joseph-Napoléon Liénard », dans *Études d'histoire de l'art offertes a Jacques Thirion. Des premiers temps chrétien au XXe siècle*, édité par Alain Erlande-Brandenbourg et Jean-Michel Leniaud, avec la collaboration de Xavier Dectot, École des Chartres, Paris, 2001.

DOMINIQUE Jacquot, « Portrait de Félix Ravaisson-Mollien », dans *Jean-Jacques Henner (1829-1905), la chaire et l'idéal*, Catalogue d'exposition, Éditions des musées de Strasbourg, 2021.

DORLAN Alexandre, « Notice sur la restauration de l'église Sainte-Foy par Winckler », in *Annuaire des Amis de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat,* 1953.

DORLAN Alexandre, *Histoire architecturale et anecdotique de Sélestat*, t. II, éd. Le Livre d'histoire, Paris, 2003, (Ier éd. 1901).

DORNIS Jean, *Un celte d'Alsace. Édouard Schuré, sa vie, sa pensée, ses plus belles pages*, Librairie académique Perrin et Cie, Librairie-Éditeur, Paris, 1923.

DOTAL Christine, *Gloires de Marbre, Trois siècles de portraits sculptés à l'Institut de France*, avec le concours de Nicole Garnier-Pelle, préface de Pierre Messmer, avant-propos de Maurice Druon, éd. Continents, Institut de France, Paris, 2005.

DOUCET Hervé, « Entre Labrouste et Viollet-le-Duc, Gustave Klotz, architecte de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg », in *Le siècle de Labrouste, un élève, un ami, un maître*, textes réunis par GARRIC Jean-Philippe & LE CŒUR Marc, Éditions des Cendres, Paris, 2020.

DORESSE Jean, *Les livres secrets de l'Égypte*, Petite Bibliothèque Payot, éd. Payot & Rivage, 2004.

DRAPER James David et SHERF Guilhem, *Pajou sculpteur du Roi (1730-1809)*, éd. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997, et New-York the Metropolitain Museum of Art, 1998.

DROZ Geneviève, *Les mythes platoniciens*, Éditions du Seuil, 1992.

DU CAMP Maxime, *Les Beaux-Arts à l'exposition Universelle de 1855*, peinture – sculpture, Paris, Librairie Nouvelle, 1855.

DUBOIS Paul, *Cousin, Jouffroy, Damiron,* Souvenirs, publié avec une introduction par LAIR Adolphe, suivis d'un appendice par Charles WADDINGTON, membre de l'Institut, éd. Perrin, Paris, 1902.

DUBOIS Pierre, *Collection Archéologique du prince Pierre Soltykoff, Horlogerie, description et iconographie [...]*, Librairie Archéologique de Victor Didron, Paris, 1858.

DUCROS François, « Aux limite du portrait photographique », in *A qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, RECHT Roland et GEYER Marie-Jeanne (dir.), catalogue d'exposition, éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988.

DUMAS Alexandre, *Causerie d'un voyageur,* éd. Le Joyeux Roger, Montréal, 2008 (1er éd. 1854).

DUMAS Louis, *Victor Cousin et le Mysticisme*, (sans éd., sans date).

DUMONT A., *La cathédrale de Strasbourg*, remarques archéologiques, Paris, Librairie Académique - Didier et Cie, quai des Augustins, 35, 1871.

DUNTZE-OUVRY Amélie, LUNEAU Jean-François, « Les artistes de Viollet-le-Duc », dans PHALIP Bruno, LUNEAU Jean-François (dir.), *Restaurer au XIXe siècle II*, Actes de la table ronde, du 11 septembre 2013, Presses Universitaire Blaise Pascal.

DUPUIS André, *Une famille d'artistes. Les Toudouze-Colin-Leloir 1690-1957*, éd. Grund, 60 rue Mazarine, Paris, 1957.

DUREY Philippe, « techniques et organisation des ateliers au XIXe siècle », in *Monuments Historiques,* « sculpture monumentale », n° 138, avril-mai 1985.

DUREY Philippe, « L'atelier du sculpteur vu par les peintres », in *La sculpture française au XIXe siècle,* Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

ECKERT Charles, « De Lezay-Marnésia », in *Saisons d'Alsace*, revue trimestrielle, n° 11, été 1964.

ECO Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, traduit de l'italien par Javion Maurice, éd. Grasset, Paris, 1997.

Écrits gnostiques. La bibliothèque de Nag Hammadi, édition publiée sous la direction de Jean-Pierre Mahé et de Paul-Hubert Poirier, index établis par Éric Crégheur, Bibliothèque de La Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 2007.

EISSEN Édouard, « Un chapitre inédit de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, 1854.

ÉLIADE Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques,* Collection Folio/Essai, éd. Gallimard, Paris, 1959.

ÉMERIC-DAVID Toussaint-Bernard, *Recherche sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes, ou Mémoire sur cette question proposée par l'institut National de France*, An XIII, Paris, 1805.

Emile Souvestre (1806-1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale, actes du colloque de Morlaix, 3-4 février 2006, PLÖTNER-LE LAY Bärbel et BLANCHARD Nelly (dir.), CRBR, 2007.

ÉPRON Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, Institut Français d'Architecture, éd. Norma, Paris, 1997.

ERCKMANN-CHATRIAN, « Science et génie », in *Contes Fantastiques et autres récits*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1963.

ERHARD L. (Dr), *Le sculpteur Ohmacht*, (extrait de la *Revue catholique d'Alsace),* Rixheim, imprimerie F.Sutter & Cie, 1899.

ERLANDE-BRANDENURG Alain, « Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments Français », in *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition), Introduction de GRODECKI Louis, Hôtel de Sully, 1980, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1980.

ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *La cathédrale*, éd. Fayard, Paris, 1992.

ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Notre-Dame de Paris*, (phot. ROSE Caroline), éd. De la Martinière, Paris, 1997.

ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Quand les cathédrales étaient peintes,* éd. Découvertes Gallimard, 1997.

ERNY Janine, *La vie et l'œuvre de l'artiste alsacien Théophile Klem (1849-1923). Un maître de l'art sacré*, Les Éditions du Net, 2012.

ETCHEGOIN Marie-France et LENOIR Frédéric, *La saga des Francs-maçons, l'enquête définitive*, éd. Robert Laffont, Paris, 2009.

ETEX Antoine, *Ary Scheffer, étude sur sa vie et ses ouvrages*, exposition de ses œuvres au Boulevard des Italiens, n° 26, chez A. Lévy fils, 1859.

ETEX Antoine, *Phidias*, Musée Biographique, éditeurs-administrateurs : Auguste Deschamps, Paris, 1875.

ÉTIENNE Jacques, « Bulletin bergsonien », in *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, Tome 89, n° 84, 1991.

EUTING Jules, *Guide illustré de la Ville de Strasbourg*, huitième édition, complètement remaniée par Dr BECHSTEIN Otto, Karl J. Trübner, Éditeur, Strasbourg, 1910.

EWALS Léon, *Ary Scheffer*, musée de la Vie romantique, Les Musées de la Ville de Paris, 1996.

EYNAUD Georges, « Les Ollivier, peintres et sculpteurs marseillais (XVIIe-XVIIIe siècles », *Provence historique*, n° 229, 2007.

FABRE D'OLIVET, *Histoire philosophique du genre humaine*, T. I., éditions Traditionnelles, Paris, 1991.

FAIVRE Antoine, « Une Collection Maçonnique Inédite : Le fonds Bernard-Frédéric de Turckheim » (premier article), in *Revue de l'Histoire des Religions*, 1969, tome 175 n° 1.

FARGES-MERICOURT P. J., *Description de la ville de Strasbourg, contenant des Notices topographiques et historiques sur l'état ancien et actuel de cette ville ; suivie d'un aperçu de statistique général du département du Bas-Rhin*, de l'imprimerie de F. G. Levrault, imp. Du Roi, Strasbourg, 1825.

FICIN Marsile, *Lettres*, préfacées, traduites et annotées par Julie Reynaud et Sébastien Galland, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2010.

FILLIOUX Antoine, « Des Beaux-Arts en France et du prochain Salon », *Revue Critique*, sous la direction de M. Lucien la Hodde, 1834.

FISCHBACH Gustave, *Guerre de 1870, le siège et le bombardement de Strasbourg*, Strasbourg chez les principaux libraires, 1870.

FISCHBACH, Gustave, *Philippe Grass, sa vie et ses œuvres*, Strasbourg, 1876.

FISCHER André, *Le secret de la cathédrale de Strasbourg*, édité par l'auteur, André Fischer, 80, rue Principale, 67150, Hindisheim, 1979.

FLOQUET Jean, « les bustes, médaillons et médailles », in *Le patrimoine artistique et historique hospitalo-universitaire de Nancy*, (collectif), Gérard Louis éditeurs, Haroué, 2012.

FLOUR Isabelle, « Les moulages des sculptures comparée : Viollet-le-Duc et l'histoire naturelle de l'art », dans *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, Textes réunis par LAFONT Anne, équipe « Littératures, arts et savoirs » (LISAA - EA 4120)/Université Paris-Est, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), publié avec le concours du Centre national du livre, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.

FOCILLON Henri, *Vie des Formes, suivie d'Éloge de la main*, onze reproductions photographiques en quadrichromie et quarante et une en noir, le club français du livre, 1964.

FOSSIER François, *Méthodologie pour l'historien de l'art*, ouvrage diffusé par Art et Université, Lyon, (sans date).

FOUCART-BORVILLE Jacques, « Une collaboration exemplaire : Viollet-le-Duc et Edmond Duthoit à Roquetaillade », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1985.

FOURNIER Mathilde, *Les Romantiques*, éd. Milan, Toulouse, 1996.

FRAISSE Luc, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Sorbonne Université Presses, Paris, 2019, p. 180.)

François Rude, catalogue de ses œuvres conservées à Dijon. Dijon Palais des États de Bourgogne, Musée de Dijon, 1947.

FREUD Sigmund, *Le Moïse de Michel-Ange et autres essais,* LORTHOLARY Bernard (trad.), LEFEBVRE Jean-Pierre (prés.), Éditions du Seuil, Paris, 2016.

FROMAGEOT P., « La rue de Buci, ses maisons et ses habitants », (extrait du *Bulletin de la Société Historique du VIe arrondissement de Paris*, Typographie Firmin-Didot et Cie, Paris, 1907.

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Dédale mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, François Maspero, I, place paul-painlevé, 5e Paris, 1975.

FUCHS François Joseph, « Les membres de la confrérie des tailleurs de pierre de la cathédrale de Strasbourg de 1623 à 1718 », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XXI, 1994.

FUCHS Monique*,* « Un Phidias alsacien oublié : Philippe Grass (1801-1876) », in *Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Molsheim et Environs*, 1981.

GAEHTGENS Thomas W., *La cathédrale incendiée, Reims, septembre 1914*, traduit de l'allemand par Danièle Cohn, bibliothèque illustrée des histoires, éd. Gallimard, Paris, 2018.

GAPP Jules, « Jean Vallastre sculpteur à la cathédrale de Strasbourg (1818-1833) », extrait de la *Revue Catholique d'Alsace*, 1887.

GARAND Jos., *Galerie Statuaire, MM. Ohmacht, Grass et Friedrich,* imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg. Cf.B.N.U.S, M27483.

GASS Joseph (Dr), *La Cathédrale de Strasbourg*, en dépôt chez A. Dir & Cie, librairie française, Strasbourg, (1923 ?).

GASS Joseph, *Grand Séminaire de Strasbourg, sculptures – peintures, gravures – portraits, thèses illustrées*, catalogue, Le Roux – imprimeurs-éditeurs - Strasbourg, 1937.

GATIER Pierre-Antoine et DE CILLIA Audrey, « Les ateliers de Geoffroy-Dechaume », in *Dans l'intimité de l'atelier. Geoffroy-Dechaume (1816-1892), sculpteur romantique,* éd ? Honoré Clair, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2013.

GAUTIER Théophile, *ABÉCÉDAIRE du Salon de 1861*, E. Dentu Éditeur, Paris, 1861.

GAUTIER Théophile, *Histoire du romantisme, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*, Charpentier et Cie Libraires-Éditeurs, Paris, 1874.

GAUTIER Théophile, *Histoire du romantisme, suivi de Quarante portraits romantiques*, préface de GOETZ Adrien, éd. Gallimard, Paris, 2011.

GAY-MAZUEL Audrey, « Ringel d'Illzach Jean-Désiré », in *Dictionnaire culturel de Strasbourg (1880-1930)*, RECHT Roland et RICHEZ Jean-Claude (dir.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2017.

GENELOT Dominique, *Manager dans (et avec) la complexité*, postface de LE MOIGNE Jean-Louis, nouvelle édition augmentée, éd. Eyrolles, Paris, 2017.

GÉRARD Charles, *Les Artistes de l'Alsace pendant le Moyen Âge*, tome I, éd. Berger-Levrault et Cie, 1872.

GEYER Marie-Jeanne, « Le Mythe d'Erwin de Steinbach », in *Les Bâtisseurs des Cathédrales Gothiques*, RECHT Roland (dir.), Strasbourg, 1989.

GHEERARDYN Claire, « Les monuments à la gloire de Dante à travers le monde, 19e – 21e siècles », in *La Revue de la BNU*, « Dante 1321-2021 », Strasbourg, 2021.

GHELARDI Maurizio, *Aby Warburg et la "lutte pour le style"*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, *op. cit*., éd. l'écarquillé, 2016.

GIACCARDI Giorgio, « Les voies d'accès au numineux : l'apollinien et le dionysiaque », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, le sacré en question, 2008/3 (N°127).

GIBERT Honoré, *Musée d'Aix (Bouches-du-Rhône), première partie comprenant les Monuments Archéologiques les sculptures et les objets de curiosité*, Achille Makaire Imprimeur-éditeur, 1882.

GILBERT Laurent, *Philippe Grass, sculpteur (Wolxheim 1801 - Strasbourg 1876*), Mémoire de maîtrise : Histoire de l'art, sous la direction de PELTRE Christine, Université de Strasbourg, 1999-2000.

GILLABERT Émile, *Jésus et la Gnose*, Éditions Dervy, Paris, 2007.

GIMPEL Jean, *Les Bâtisseurs de Cathédrale*, éd. Seuil (revue et augmentée), 1980.

GIORDANO Bruno, *De la magie*, éditions Allia, Paris, 2004.

GLEIZES Delphine, « Victor Hugo et la question des restaurations en France », avec la collaboration de BRIÈRE Chantal, in *Victor Hugo et le débat patrimonial*, RECHT Roland (dir.), Institut National du Patrimoine, Somogy éditions d'art, Paris, 2002.

GOERIG Frédéric, « Les collectionneurs et le musée Schongauer », dans *Histoire du musée d'Unterlinden et de ses collections, de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Colmar, 2003.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Écrits sur l'Art*, introduction de Tzvetan TODOROV, traduction et notes de SCHAEFFER Jean-Marie, éd. Gf-Flammarion, Paris, 1996. .

GOETZ Adrien, *Notre-Dame de l'Humanité*, éd. Grasset, Paris, 2019.

GONDRÉ A., *Notice historique et descriptive sur l'église Saint-Séverin à Paris*, ouvrage orné de 22 photogravures et d'un plan, P. Chéronnet, Paris, 1900.

GOUVARD Claude*, Notre-Dame de Paris*, photographies LAITER Joël, Éditions du Chêne, France, 2010.

GOUZWILLER Charles, *Souvenirs d'Alsace, portraits, paysages : à travers le passé*, Imprimerie Nouvelle, Belfort, 1898.

GRAD Charles, *L'Alsace, le pays et ses habitants*, ouvrage contenant 283 gravures et 8 cartes, librairie Hachette et Cie, Paris, 1909.

GRANDIDIER Philippe André, *Essais Historique et Topographique sur l'Église Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, chez Levrault, Imprimeur de l'Intendance & de l'Université épiscopale, 1782.

GRODECKI Louis, « Le "gothique" retrouvé. Avant Viollet-le-Duc », in *Le Moyen Âge retrouvé II, de saint Louis à Viollet-le-Duc*, préface par Jean Bony et Jean Taralon, Idées et Recherches, collection dirigée par Yves Bonnefoy, éd. Flammarion, Paris, 1991.

GRODECKI Louis, «Le "néo-gothique" et le "néo-roman" à la cathédrale de Strasbourg de 1770 à 1970 », in *Le Moyen Âge retrouvé II, de saint Louis à Viollet-le-Duc*, préface par Jean Bony et Jean Taralon, Idées et Recherches, collection dirigée par Yves Bonnefoy, éd. Flammarion, Paris, 1991.

GUÉDRON Martial, « Giovanni Morelli (18016-1891) : description et identification », in *Le texte de l'œuvre d'art : la description,* études réunis par RECHT Roland, Presses Universitaires de Strasbourg, Musée d'Unterlinden, Colmar, 1998.

GUÉDRON Martial, *Peaux d'Âmes*, *l'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, éd. Kimé, Paris, 2001.

GUÉNON René, *Études sur la Franc-maçonnerie et le Compagnonnage*, tome I, éd. Traditionnelles, Paris, 2000 (1ère édition en 1964).

GUIBERT Gaëll, *Félix Ravaisson. D'une philosophie première à la philosophie de la révélation de Schelling*, présentation de fragments inédits, éd. L'Harmattan, Paris, 2006.

GUIZOT François, « M. Vitet. Sa vie et ses œuvres », in *Revue des deux Mondes*, 1er mars 1874.

GUYOT DE FÈRE, *Annuaire des artistes français*, janvier 1836.

HADOT Pierre, *Plotin ou la simplicité du regard*, éd. Gallimard, 1997.

HAEUSER Jean-Richard, « L'Œuvre Notre-Dame aujourd'hui : une tradition vivante », dans *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, RECHT Roland (dir.), Édition les Musées de la Ville de Strasbourg, 1989.

HAEUSER Jean-Richard, « Les interventions de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame à la cathédrale de Strasbourg en 1996 », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 1996.

HAMIAUX Marianne, « La Vénus de Milo et son type statuaire », in « La Vénus de Milo, 200 ans au musée du Louvre », *Dossier d'Archéologie*, hors-série n° 41, septembre 2021.

HARDERING Klaus, « La Cathédrale de Cologne, "un édifice qui n'a pas son pareil au monde" », *Cathédrales, 1789-1914 un mythe moderne*, Somogy éditions d'art, musées de Rouen, 2014.

HARDOUIN-FUGIER Élisabeth, *Le Poème de l'âme par Louis Janmot (1814-1892)*, éd. La Taillanderie, Paris, 2007.

HARGROVE June, « L'atelier d'un entrepreneur », in *Carrier-Belleuse le maître de Rodin*, (collectif), éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, Paris, 2014.

HATZENBERGER Antoine, *Esthétique de la cathédrale gothique*, éd. L'Harmattan, 1999.

HAUG Hans, « L'architecture régence à Strasbourg (1725-1760) », in *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, cinquième année, Librairie Istra, 1926.

HAUG Hans, « Un romantique Alsacien, Théophile Schuler », extrait de *La Vie en Alsace*, 1928.

HAUG Hans, *Le musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg,* Éditions de la vie en Alsace, Strasbourg, 1931.

HAUG Hans, « Jean-Baptiste Pertois et la grande grille du chœur de la cathédrale », in *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 1951.

HAUG Hans, « Les monuments strasbourgeois à Kléber », in *Saisons d'Alsace*, pour le deuxième centenaire de la naissance de Kléber, n° 20 – 1953.

HAUG Hans*, L'art en Alsace,* Éditions Arthaud, 1962.

HECK Christian, *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, éd. Flammarion, 1997.

HECKEDORN Baron, « Philippe Grass (1801-1876 », in *L'Alsace Française*, 10 avril 1926.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique. L'art romantique*, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1964.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, Presses Universitaires de France (PUF), 1953, réimpression de la 17e édition, Paris, 2007.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique. Le Beau,* premier volume, traduction de Samuel Jankélévitch, éd. Flammarion, Paris, 1979, Champs classique, 2009.

HEIDEGGER Martin, essais et conférences, traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret, éd. Gallimard, 1958

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, éd. Gallimard, 2005.

HEITZ Robert, « Le sculpteur René Hetzel », in *Artistes d'Alsace I, Les Portraits*, éd. Les dernières nouvelles de Strasbourg, 1946.

HEITZ Robert, *La sculpture en Alsace, des origines à nos jours,* éd. Alsatia / Colmar – Strasbourg – Paris, 1949.

HEITZ Robert, « Réalité et fiction dans l'art en Alsace », in *Saisons d'Alsace*, 26e année, n° 78/79, Strasbourg, 1982.

HÉRACLITE, *Fragments [Citations et témoignages]*, traduction et présentation par PRADEAU Jean-François, Éditions GF Flammarion, Paris, 2004.

HERDER Johann Gottfried, *La Plastique*, traduction et commentaire de Pénisson Pierre, préface de Jacqueline Lichtenstein, éd. Cerf, 2010.

HERMANN Jean-Frédéric, *Notice historique, statistique et littéraire, sur la ville de Strasbourg,* chez G. F. Levrault, T. II, Strasbourg, 1818, 1819, (2 vol.).

HERMÈS TRISMÉGISTE, traduction complète précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques par MÉNARD Louis, Guy Ttrédaniel, Éditions de la Maisnie, Paris, 1979.

HERTRICH Élisa, « Une famille de sculpteurs, les Sichler-Vallastre », in *Annuaire des Amis de la Bibliothèque Humaniste de Sélestat*, 1976.

HOFMAN Jean-Marc, « Anatomie d'un plâtre. Le Pilier des Anges de la cathédrale de Strasbourg au Musée des Monuments français », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2020,

HOLL Paul, « Les périodiques alsaciens à travers les âges. IIe partie, de la Révolution de juillet à nos jours », in *La Vie en Alsace,* 1930.

HOLTZMANN Bernard, *La sculpture grecque*, éd. Le Livre de Poche, Paris, 2010.

HONEGGER Emmanuel, *René Hetzel, Carnets et croquis*, préface de Anne Hetzel, Le Verger éditeur, 2012.

HONEGGER Emmanuel, *Le Char de la mort, Jules-Théophile Schuler (1821-1878),* préface de VALLÉJO Rémy et BISCHOFF Georges, Le Verger Éditeur, 2020.

HONOUR Hugh, *Le Néo-classicisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Éditions Klincksieck, 2015, p. 122-124.

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, préface Louis Chevalier, éd. Folio Classique, 1995, p. 243. Édition originale, 1831.

HUGO Victor, *Le Rhin, lettre à un ami*, tome III, lettre XXIX, éd. Vve Adre Houssiaux, Hebert et Cie, successeurs, Paris, 1875, (1er publication en 1842).

HUGO Victor, *Utilité du Beau et autres textes*, éd. Manucius, Paris, 2018.

HUGUENIN Claire, « L'envers du décor : secrets de fabrication », in *Déclinaison gothique. Le portail Montfalcon de la cathédrale de Lausanne*, HUGUENIN Claire (dir.), Infolio éditions, 2017.

HUISMAN Denis, *L'esthétique*, Presses universitaire de France, Paris, 1983 (1er éd. 1954).

ICHER François, *Cathédrales. Le temps de l'œuvre, l'œuvre du temps*, éditions de la Martinière, 2019.

IGERSHEIM François, « La conservation des Monuments historiques en Alsace (1830-1914) », in *Revue d'Alsace*, « Monuments et paysages d'Alsace entre France et Allemagne », n° 131, 2005.

INGRES, *Écrits sur l'art*, préface de GOETZ Adrien, éd. Bernard Grasset, Paris, 2013.

J. SPIEGEL Régis, *Strasbourg romantique, au siècle des peintres et des écrivains voyageurs*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2010.

JACQ Christian, *La franc-maçonnerie, initiation et histoire*, éd. Robert Laffont, Paris, 1975.

JACQ Christian, *Le voyage initiatique. Les trente-trois degrés de la sagesse*, éd. Pocket, Paris, 1996.

JACOB-HANSON Charlotte, « Johann Peter Melchior, Master Medeller », in *The Magazine Antiques*, Vol. CLIV, n° 3, septembre 1998.

JACQUEMARD Simonne, *Trois mystiques Grecs, Orphée, Pythagore, Empédocle*, éd. Albin Michel, Paris, 1997.

JAL Auguste, *Les causeries du Louvre, le Salon de 1833*, éd. Charles Grosselin, Paris 1833.

JANET Paul, « Le spiritualisme français au XIXe siècle », in *Revue des Deux Mondes*, seconde période, vol. 75, n° 2, 15 mai 1868.

JANET Paul, « Le Globe de la restauration et Paul-François Dubois », in *Revue des Deux Mondes*, 3e période, tome 34, 1879.

JANET Paul, *Les maîtres de la pensée moderne*, Calmann Lévy éditeur, Paris, 1883.

JANET Paul, « Victor Cousin et son œuvre philosophique », in *Revue des Deux Mondes*, 3e période, Tome 61, 1884.

JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique. Une généalogie du spiritualisme français*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1997 (2e éd.).

JARRASSÉE Dominique, *Rodin la passion du mouvement*, éd. Terrail, Paris, 1993.

JEANCLAUDE G. *Édouard Schuré, auteur des « grands initiés », sa vie – son œuvre*, Librairie Fischbacher, Paris, 1968.

JEAY Claude, « La signature comme marque d'individuation. La chancellerie royale française (fin XIIIe-XVe siècle), in *L'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, BEDOS-REZAK Brigitte Miriam et IOGNA-PRAT Dominique (dir.), éd. Flammarion, Aubier, Paris, 2005JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Éditions Gallimard, Paris, 1997.

JOESSEL Francis, « Biographie d'Eugène Dock : la naissance d'une vocation », in *Un ami d'Auguste Bartholdi, Eugène Dock (1827-1890). « Mon cher Dock »*, I.D. l'Édition, Musée Bartholdi, Bernardswiller, 2021.

JOLIBOIS Émile, « L'Alsace à l'exposition de 1859 », in *Revue d'Alsace*, 1859.

JOLLY L. « Société des amis de arts de Strasbourg, exposition de 1837 », in *Revue d'Alsace*, t. III, 1837.

JORDAN Benoît, « De la Révolution à nos jours : le chœur de Gustave Klotz », dans *La cathédrale : histoire de chœur. Le chœur de la cathédrale de Strasbourg du Moyen Âge à nos jours*, catalogue, Strasbourg, 2004.

JORDAN Benoît, *Histoire de Strasbourg,* éd. Jean-Paul Gisserot, 2006.

JORDAN Benoit, « Le mobilier », avec la collaboration de LEHNI Roger, in *La Grâce d'une cathédrale, Strasbourg,* Mgr DORÉ Joseph (dir.), éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2007.

JORDAN Benoît, *Strasbourg. Pages d'histoire*, éditions du Belvédère, Strasbourg, 2014.

JOUFFROY Théodore, *Mélanges philosophiques*, présentation DUMONT Jean-Paul, éd. Ressources, Paris – Genève, 1979 (1er éd. 1833).

JOUIN Henri, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, E. Plon et Cie, imprimeurs-éditeurs, Paris, 1878, (2 vol).

JOUIN Henry, « Arc de Triomphe du Carrousel », dans *Inventaire général des richesses d'art de la France, Paris, Monuments civils*, t. I, Paris.

JOURD'HEUIL Irène et AUBEDRAND Fabienne, « Les statues-colonnes déposées du portail royal de Chartres », in *Mélanges en l'honneur de Jean-Michel Leniaud. Un bretteur au service du patrimoine*, éd. Mare & martin, 2020.

JOURDAN Fabienne, *Orphée et les chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*. T. I et T. II, Les Belles Lettres, Paris, 2011.

JUNG Carl Gustav, *« Ma vie », Souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par Anélia Jaffé, Éditions Gallimard, Paris, 2011 (1er éd. 1966).

KAUFMANN-KHELIFA Nathalie, *De la loge à l'atelier, peintres et sculpteurs francs-maçons,* éditions du Toucan, Paris, 2013.

KELLER Jules, *Bernard-Frédéric de Turckheim (1752-1831)*, éd. Hirle, Strasbourg, 2007.

KEMPF Christian, « La cathédrale de Strasbourg dans l'objectif », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 2014.

KLEIN Robert, *L'Esthétique de la technè*, *L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, avant propos par Henri Zerner, édition scientifique, transcription du texte et présentation par Jérémie Koering, INHA, 2017.

KLOTZ Gustave, *Cathédrale de Strasbourg, réparation générale des dégâts causés par le bombardement, Strasbourg*, Ch. Winter, éditeur-photographe, 1872.

KLOTZ Jacques, *Gustave Klotz (1810-1880), d'après ses notes, ses lettres, ses rapports,* Strasbourg, 1965.

KLOTZ, Jacques, « Gustave Klotz architecte de l'OEuvre Notre-Dame, 1837 à 1880 », *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, deuxième série n° 8, 1966.

KLOTZ Jean, « Contribution à l'histoire de l'Œuvre Notre-Dame de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration (1788-1818) », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 2016.

KLOTZ Jean, *Le dernier Grand Maître,* Jérôme Do Bentziger Éditeur, 2018.

KNAUTH Johann, *Das Straßburger Münster und die Cheopspyramide Rästel der Baukunst*, C. A. Vomhoff verlag, Strassburg i. E., 1908.

KNAUTH Johann, « Bericht über die Restaurationsarbeiten an der Westfassade des Münster », in *Strasburger Munsterblatt*, 1912.

KOLLY Iris, « Les copies de l'Église et la Synagogue : un tournant vers la conservation préventive », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 2006.

KOSTAKOU Foteini, *La poésie et l'art dans l'œuvre d'Angélos Sikélianos : la thématique de l'amour dionysiaque*, Thèse pour obtenir le grade de docteur, délivré par Université Paul-Valéry Montpellier III, préparée au sein de l'école doctorale 58 et de l'unité de recherche LLACS, spécialité Études Néo-hellénique, sous la direction de MASSON Marie-Paule, 2016.

KRUFT Hanno-Walter, « La théorie de l'architecture gothique énoncée par le XIXe siècle », in *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, RECHT Roland (dir.), Editions les musées de la ville de Strasbourg, 1989.

KUHN-MUTTER marie Antoinette, *Metz. Oratorio pour une cathédrale*, éd. Serpenoise, 2011.

KURMANN Peter, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune, "A la manière d'Erwin de Steinbach" : le grand portail sud et sa sculpture », in *Congrès Archéologique de France. Strasbourg et Basse-Alsace*, 162e session, 2004.

KURMANN-SCHWARTZ Brigitte, « Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Jeune, le monument gothique et ses restaurations », in *Congrès Archéologique de France, Strasbourg et Basse-Alsace*, 162e session, 2004.

L'HUILLIER Fernand, « L'évolution dans la paix (1814-1870) », in *Histoire de l'Alsace*, Edouard Privat éditeurs, Toulouse, 1970.

La Bible, 1 ROIS 5 – 10 et *2 CHRONIQUES* 3, 4 – 9, 10

LACARRIÈRE Jacques, *L'envol d'Icare, suivi du Traité des chutes*, Éditions Seghers, Paris, 1993.

LACARRIÈRE Jacques, *Au cœur des mythologies. En suivant les dieux, éd. Gallimard*, Paris, 2009.

LACOSTE Jean, *Le « Voyage en Italie » de Goethe,* éd. PUF, 1999.

LAGABRIELLE Sophie, « "Perfectionner" l'art du Moyen Âge ou la mission de Geoffroy-Dechaume », in *De Plâtre et d'Or, Geoffroy-Dechaume (1816-1892) sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, Catalogue d'exposition, Association « Les Amis de l'Isle-Adam », Val d'Oise éditions, 2000.

L'Alsace Française, « Une manifestation Franco-suisse, un don de l'Alsace reconnaissante à la Suisse hospitalière », 9 mai 1925.

LANDOWSKY Paul, *Peut-on enseigner les Beaux-Arts ?*, avec huit illustrations et un dessin inédit par l'auteur, Éditions Baudinière, Paris, 1948.

LANDRIN Xavier, « L'éclectisme spiritualiste au XIXe siècle : sociologie d'une philosophie transnationale », in *Le commerce des idées philosophiques*, Édition du Croquant, 2009.

LAPAIRE Claude, *James Pradier (1790-1852) et la sculpture française de la génération romantique*, catalogue raisonné, éd. SIK ISEA, Genève, 2010.

LAPAIRE Claude, *Renouveau médiéval et sculpture romantique. Le retour du Moyen Âge dans la sculpture européenne entre 1750 et 1900*, éd. Mare & marin, 2017.

LAPS Thierry, « Marzolff Alfred », in *Dictionnaire culturel de Strasbourg, 1880-1930*, RECHT Roland et RICHEZ Jean-Claude (dir.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2017.

LAUGÉE Thierry et VILLELA-PETIT Inès, *David d'Angers, les visages du romantisme*, éditions Gourduff Gradenigo, 2011.

LAUGÉE Thierry, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, éd. PUPS, 2016.

LAUGEL Anselme, « Biographie Alsacienne. Philippe Grass », in *Revue Alsacienne Illustrée*, vol. VIII, n° III, Strasbourg, 1906.

LAVALLET-HAUG Geneviève, « Histoire Architecturale du Théâtre de Strasbourg », in *Archives Alsacienne d'Histoire de l'Art, quatorzième année*, librairie Istra, Strasbourg 15 rue des Juifs, 1935.

LAVATER Johann Caspar, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, traduction nouvelle par H. Bacharach, précédé d'une notice par A. d'Albanès, éd. Delphica – l'Âge d'Homme, Clamecy, 1998.

LAVIRON Gabriel et BALBACIO Bruno, *Le Salon de 1833, orné de 12 vignettes à l'eau forte ; par Alfred et Tony Johannot, Gigoux, etc*. Librairie d'Abel Ledoux, Paris, 1833.

LE BRUN Charles, *L'expression des passions & autres conférences. Correspondance*, présentation par PHILIPPE Julien, Éditions Dédale Maisonneuve et Larose, 1994.

LE CŒUR Marc, « « Mon cher maître et ami… ». Parcours croisés de Labrouste et de ses élèves », in *Le siècle de Labrouste, un élève, un ami, un maître*, textes réunis par GARRIG Jean-Philippe & LE CŒUR Marc, Editions des Cendres, 2020, p. 181.

Le Guide du Musée des Beaux-Arts de Lyon, Fage éditions, Lyon, 2014.

LE MOIGNE Jean-Louis, *Les épistémologies constructivistes*, éd. Puf, Que sais-je ?, Paris, troisième édition mise à jours, 2007 (1er éd. 1995).

LE NORMAND ROMAIN, Antoinette, « les écoles » et « les ateliers privés », in *La sculpture française au XIXe siècle*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Sculpture française au XIXe siècle*, (Collectif), Paris, 1982,

LE NOUËNE Patrick, « Portraits sculptés par Pierre-Jean David d'Angers », in *David d'Angers portraitiste, catalogue sommaire des bustes de P.-J. David d'Angers conservés à la Galerie David d'Angers,* Musée d'Angers, mars 2010.

LECLAIRE Bertrand, « Du tableau au texte », in *Aristote. Invitation à la philosophie (Protreptique)*, traduit du grec par FOLLON Jaques, dossier et notes par DULAU Pierre, lecture d'images par LECLAIR Bertrand, éd. Gallimard, Paris, 2006.

LECOQ-RAMOND Sylvie, « Naissance d'un musée, histoires d'une collection », in *Histoire du musée d'Unterlinden et de ses collections, de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, LECOQ-RAMOND Sylvie (dir.), Société Schongauer- Musée Unterlinden, Colmar, 2003.

LEFORT Nicolas, « Les Monuments Historiques, l'Œuvre Notre-Dame et la cathédrale de Strasbourg de 1918 à 1939 », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 2014.

LEFORT Nicolas, « Bertrand Monnet, architecte en chef des Monuments historiques : 35 années de restauration de la cathédrale de Strasbourg (1947-1982) », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XXXIII, 2018.

LEFORT Nicolas, « Une tradition rhénane contraire à la pratique administrative française : le sort des chantiers des cathédrales de Strasbourg et de Metz après le retour de l'Alsace-Lorraine à la France », in *Le chantier cathédral en Europe. Diffusion et sauvegarde des savoirs, savoir-faire et matériaux du Moyen Âge à nos jours*, actes de colloque, CHAVE Isabelle, FAISANT Étienne, SANDRON Dany (dir.), éd. Le Passage, Paris, 2020.

LEGRAND Gérard, *L'Art Romantique*, éd. Larousse, Paris, 2012 (1er éd. 1999).

LEHNI Roger, « Les arcades néo-gothiques de la cathédrale de Strasbourg », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, XII, 1978.

LEHNI Roger, *La Cathédrale de Strasbourg*, éd. Saep, Colmar-Ingersheim, 1978.

LEHNI Roger, « Sophie von La Roche et le mythe de Sabine », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg,* 1996.

LEHNI Roger, « Le mythe d'Erwin de Steinbach avant Goethe », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 1998.

LEMAISTRE Isabelle, *Sculpture française au XIXe siècle*, (Collectif), Paris, 1982.

LENFANT Carole, « Geoffroy-Dechaume dans son atelier du quai d'Anjou, par Franck Bail », in *Dans l'intimité de l'atelier, Geoffroy-Dechaume (1816-1892) sculpteur romantique,* De FINANCE Laurence (dir.), éd. Honoré Clair, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Arles, 2013.

LENIAUD Jean-Michel, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Bibliothèque de la Société française d'Archéologie, n°12, Arts et métiers graphiques, Genève-Paris, 1980.

LENIAUD Jean-Michel et PERROT Françoise, *La Sainte-Chapelle*, Nathan, Centre des monuments nationaux, Paris, 1991.

LENIAUD Jean-Michel, *L'utopie française, essai sur le patrimoine*, Paris, Mengès, 1992.

LENIAUD Jean-Michel, *Les cathédrales du XIXe siècle, Étude du service des édifices diocésains*, éd. Economica, Paris, 1993.

LENIAUD Jean-Michel, « L'archéologie nationale à la Chambre des pairs », in *Victor Hugo et le débat patrimonial*, RECHT Roland (dir.), Somogy éditions d'art, INP, 2003.

LENIAUD Jean-Michel, « Un monument du XIXe siècle », in *La Sainte Chapelle*, LENIAUD Jean-Michel et PERROT François (dir.), Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, Paris, 2007.

LENIAUD Jean-Michel, *La révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930)*, éd. Cerf, Paris, 2007.

LENIAUD Jean-Michel, « Les visions du Grand Duc », in *Viollet-le-Duc les visions d'un architecte*, DE FINANCE Laurence et LENIAUD Jean-Michel (dir.), éditions Norma, Cité de l'Architecture & du Patrimoine, Paris, 2014.

LEROY-JAY LAMAISTRE Isabelle, « L'église de la Madeleine, de la Restauration à la Monarchie de Juillet : un mécénat d'État », et « L'esprit romantique », in *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

LEROY-JAY-LEMAISTRE Isabelle, « François Rude et les Salons romantiques », in *Un couple d'artiste au XIXe siècle, citoyens de la Liberté. François & Sophie Rude*, musée des beaux-arts de Dijon, Somogy Éditions d'art, Paris, 2012.

Les cent chefs-d'œuvre de... Eugène Delacroix, éd. Atlas, Evreux, 2011.

Les Penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Millet à Prodicos, traduction, introduction et notes par VOILQUIN Jean, éd. GF Flammarion, Paris, 1864.

LEUILLIOT Paul, « Socialisme et religion en Alsace dans la première moitié du XIXe siècle : le docteur Paul Curie à Mulhouse », in *Archives de sociologie des religions*, n° 10, 1960, Socialisme et religion.

LÉVÊQUE Charles, *Le spiritualisme dans l'art*, Germer Baillière, Libraire-Éditeur, Paris, 1864.

LÉVÊQUE Charles, *Les harmonies providentielles*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1872.

LÉVI Éliphas, *Le grand arcane ou l'occultisme dévoilé*, Lettre-Préface et Index de Christiane Buisset, présidente du Cercle Éliphas Lévi, Guy Trédaniel, éditions de la Maisnie, Paris, 2006.

LEVY-COBLENTZ Françoise, « Documents inédits concernant le maître-autel de la cathédrale de Strasbourg », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 1978.

LINDEN Jean-Ivar, « Fin, finitude et désir infini. Remarques sur l'aristotélisme de Ravaisson », dans *Aristote au XIXe siècle*, (collectif), THOUARD Denis (éd.), Les Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2004.

LINGELSER Jean-Paul, « Les vantaux du portail central de la cathédrale : leur histoire et leur iconographie », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XXIX, 2010.

LINGELSER Jean-Paul, « les sculptures des niches des culées de la cathédrale et le déclin de l'historicisme », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XXX, 2012.

LIVET Georges, « Kléber et la Restauration. Comment naît l'opposition », in *Saisons d'Alsace,* n° 20, 1953.

LIVET Georges, « Le XVIIIe siècle et l'esprit des Lumières », dans *Histoire de l'Alsace*, DOLLINGER Philippe (dir.) éd. Edouard Privat, Toulouze, 1970.

L'œuvre d'art, textes choisis et présentés par LENOIR Béatrice, éd. GF Flammarion, Paris 1999.

LOMBARD Jeanne, *Landolin Ohmacht (1760-1834), catalogue raisonné, premières recherches,* Mémoire de maîtrise, histoire de l'art, Strasbourg 2, sous la direction BARIDON Laurent, 2002,

LOUIS Jérôme, *La question d'Orient sous Louis-Philippe,* EPHE, Paris, 2004

LOURS Mathieu, *L'autre temps des cathédrales. Du concile de Trente à la Révolution française,* éd. Picard*,* Paris, 2010.

LOVEJOY A. O. – BARIDON Michel, *Le gothique des Lumières*, Gérard Montfort éditeur, Brionne, 1991.

LUDMANN Jean-Daniel, « les orgues, La chaire, Les fonds baptismaux, le Mont des Oliviers, les Autels, Les Tapisseries et les Peintures, les Cloches », in *La Cathédrale de Strasbourg*, Éditions Publitotal, Strasbourg, 1973.

LUDMANN Jean-Daniel, « Les aménagements successifs du chœur de la cathédrale de Strasbourg depuis 1861, projets et réalisations, suite I, in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 1994.

MACHEREY Pierre, « Les débuts philosophiques de Victor Cousin », in *Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin*, réédition du n° 18/19 de *Corpus*, revue de philosophie, VERMEREN Patrice (dir.), éd. L'Harmattan, Paris, 2016.

MAFFESOLI Michel, *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Librairie des Méridiens, CNRS Édition, Clamecy, 2010.

MAINE DE BIRAN, *Œuvres choisies*, avec une introduction par GOUHIER Henri, professeur à la Faculté des lettres de Lille, Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1942.

MAISONNEUVE Jean, *Les sentiments*, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1985, (1er éd. 1948).

MANCEL Georges, « Paul Delasalle », in *Les normands illustres, ou biographies historiques et raisonnées des poètes normands*, Orné des portraits de Corneille et de Casimir Delavigne, BARATTE L.-H. (dir.), Paris, 1845.

MANGEANT P. E., *Antoine Etex, peintre, sculpteur et architecte (1808-18808)*, typographie de E. Plon, Nourrit et Cie, Paris, 1894.

MARCLE Céline, « "Quand on est né artiste et qu'on à le caractère assez ferme, on le devient d'une manière ou d'une autre" », in *Jean-Jacques Henner (1829-1905), la chaire et l'idéal*, Catalogue d'exposition, Éditions des musées de Strasbourg, 2021.

MARGANTIN Laurent, « Le corps des dieux. Les figures d'Orphée et de Jésus chez Novalis, in *Romantisme*, n°103, 1999.

MARGANTIN Laurent, *Novalis ou l'écriture romantique*, éd. Belin, Paris, 2012.

MARMIER Xavier, *Souvenirs de voyages et traditions populaires*, Paul Masgana, Libraire, Paris, 1841.

MARQUIS-SÉBIS Daniel, *Le message de Bourdelle*, préface de M. André Fontainas, éd. L'artisan du livre, Paris, 1931.

MARTIANUS Capella, *Les Noces de Mercure et de Philologie*, traduit du latin et annoté par Violaine di Natale, in *Dédale, revue internationale semestrielle*, MEDDEB Abdelwahab (dir), n° 11 & 12 – automne-hiver 2000.

MARTIN SAINT-LÉON Étienne, *Le compagnonnage et la franc-maçonnerie*, Maison de Vie Éditeur, Clamecy, 2010.

MARTINET Chantale, « Le concours », in *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, éd. Fayard/Pluriel, Paris, 2012.

MATHONIÈRE Jean-Michel, *Le Serpent Compatissant, iconographie et symbolique du blason des compagnons tailleurs de pierre*, éd. La Nef de Salomon, Dieulefit, 2001.

MATTÉI Jean-François, *Pythagore et les pythagoriciens*, éd. Puf, Que sais-je ?, Paris 1983.

MATTER Jacques, *Histoire Critique Du Gnosticisme, et de son influence sur les sectes religieuse et philosophiques des six premiers siècles de l'ère chrétienne*, chez F. G. Levrault, Strasbourg, 1828.

MATTER Jacques, « M. De Saint-Martin, Mme De Boeclin, les deux Saltzmann, Goethe », in *Revue d'Alsace*, 1860.

MATTER Jacques, « M. De Saint-Martin, Mme De Boeclin, les deux Saltzmann, Goethe », in *Revue d'Alsace*, 1861,

MATTER Jacques « Saint-Martin à Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, 1862.

MATTER Jacques, *Saint-Martin le Philosophe Inconnu*, éd. Collection Martiniste, Diffusion Rosicrucienne, le Tremblay, 1992, (1er édition 1862).

MAUVE Christiane, « Ravaisson, lecteur et interprète de Schelling », in *Romantisme*, n° 88, « De Cousin à Renouvier une philosophie française », 1995.

MAUVE Christiane, « Esthétique et éclectisme : autour de Victor Cousin », in *Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin*, VERMEREN Patrice (dir.), réédition du n°18/19 de *Corpus*, revue de philosophie, éd. L'Harmattan, Paris, 2016.

MAYO ROOS Jeanne, *Auguste Rodin*, éd. Phaidon, Paris, 2011, p. 776-77.

Mc CALMAN Iain, *Cagliostro ou le dernier alchimiste*, traduit de l'anglais par André Zavriew, éd. JC Lattès, Paris, 2003.

Mc WILLIAM Neil, *Rêve de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850),* traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, éd. Les presses du réel, Oeuvres en sociétés, 2007.

Mc WILLIAM Neil, « David d'Angers. La socialisation de l'exemplarité », dans *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, Mc WILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine, RAMOS Julie (dir.), Presses Universitaires de Rennes – Institut National d'Histoire de l'Art, 2014.

MEKOUAR Mouna, « Étudier ou rêver l'antique. Félix Ravaisson et la reproduction de la statuaire antique », in *Images Re-vues* [en ligne], 1 | 2005, document 6, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 30 janvier 2021.

MELYANI Mohammed, *Le savoir en reliance*, éd. L'Harmattan, Paris, 2012.

MÉNARD René, *L'Art en Alsace-Lorraine*, éd. J. Rouam, Paris, 1876.

MESSAC Yvan, « Aujourd'hui comme hier », dans *Paul Landowski. La pierre d'éternité*, Somogy éditions d'art, Paris, 2004.

MEYER Antoine, *Biographies Alsaciennes, avec portraits en photographie*, première série – 1883, deuxième édition, Colmar, éd. Ant. Meyer, 1888.

MEYER Jean-Philippe, *« Le chantier de la cathédrale et son outillage, d'après un inventaire de 1608 »,* in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XXII, 1996.

MEYER Jean-Philippe et KURMANN-SCHWARZ Brigitte, *La Cathédrale de Strasbourg, Chœur et Transept : De l'Art Roman au Gothique (vers 1180-1240)*, Strasbourg, 2010.

MEYER Jean-Philippe, « La synagogue, l'Église, Salomon et le Christ. Le dialogue strasbourgeois du Cantique des cantiques et les sculptures du portail sud », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 2010.

MEYFROID Jean-Jacques, *Notre-Dame de Strasbourg, le chemin de lumière,* éditions Coprur, Strasbourg, 1998.

MICHELET Jules, *La Bible de l'humanité*, préface de METTRA Claude, éd. Complexe, Bruxelles, 1998 (1er éd. 1864).

MILLET Claude, *Le légendaire au XIXe siècle. Poésie, mythe et vérité,* éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1997

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, éd. Gallimard, Paris, 1995.

MONTALBETTI Valérie, « Alexandre Lenoir, Jean Goujon et la création d'un imaginaire artistique national », in *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, BRESC-BAUTIER Geneviève et CHANCEL-BARDELOT Béatrice (dir.), éd. Hazan, Paris, 2016.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, éd. du Seuil, Paris, 2005.

MORIN Edgar, *Réveillons-nous !,* éd. Denoël, Paris, 2022.

MORIN Edgar et HESSEL Stephan, *Le chemin de l'espérance*, éd. Mille et une nuit, Paris, 2022, (1er éd. 2011).

MORPAIN Adrien, (sous le pseudo. C. des Trois-Ponts), *Sabina la sculptrice. Épisode strasbourgeois du XVe siècle*, types archéologiques, imprimerie Dannbach, Strasbourg, 1857.

MORPAIN Adrien, *L'Alsace à l'Exposition des Beaux-Arts de Paris (1864)*, Ad. Christophe Imprimeur-Éditeur, Strasbourg, Achille Faure Libraire-Éditeur, Paris, 1864.

MORPAIN Adrien, *Les deux médaillons de Louis Stienne*, épitre en vers, Librairie J. Noiriel, F. Staat succ. Et Treuttel & Würtz, Strasbourg, 1906.

MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, traduit de l'anglais et préfacé par Gillyboeuf Thierry, éd. Payot & Rivage, Paris, 2011.

MOSZBERGER Maurice, « Une sépulture insolite dans la cathédrale : celle du préfet Lezay-Marnésia », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg,* XXIX, 2010.

MULLER Claude, *Le siècle des Rohan. Une dynastie de cardinaux en Alsace au XVIIIe siècle*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2006.

MULLER Claude et BAUMANN Fabien, *Alsace. Terre du milieu entre coq gaulois et aigle germanique*, éd. du Signe, Strasbourg, 2020,

MÜNCH Marc-Mathieu, *La « symbolique » de Friedrich Creuzer*, Association des Publications près les Université de Strasbourg, Fascicule 155, éd. Orphys, Paris, 1995.

MÜNTZ Eugène, « Les artistes alsaciens contemporains et les arts en Alsace », in *Revue d'Alsace*, 1869.

NÈGRE Valérie, *L'ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Pierre Mardaga éditeur, 2006.

NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, traduction de Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, éd. Folio essais, Galimmard, Paris, 1977.

NIETZSCHE Friedrich, *La Vision dionysiaque du monde*, traduit de l'allemand et présenté par Duvoy Lionel, éd. Allia, Paris, 2016.

NORMAND Alfred et NORMAND Charles, « La colonne Vendôme », in *Bulletin de la Société des Amis des Monuments Parisiens*, vol. 11, n° 37, Paris, 1897.

Notice sur la Cathédrale de Strasbourg, troisième édition revue et augmentée, C. F. Schmidt et J. G. Grucker, Strasbourg 1853.

Notice sur la Cathédrale de Strasbourg, Huitième édition, Strasbourg, C. F. Schmidt et J. G. Grucker, 1867.

NYS D. « Le Monisme », in *Revue néo-scolastique de philosophie*, 19^{e} année, n° 76, 1912.

OHNMACHT Mechtild, *Landelin Ohnmacht*, Kunstverlag Josef Fink, 2013.

OLDENBERG Hermann, *Bouddha, vie et religion*, Jean de Bonnot, Éditeur, Paris, 1998.

OLIVIER Alain Patrick, « L'Esthétique inédite : de l'idéologie logique aux enchanteurs d'Afrique », in HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique, cahier de notes inédit de Victor Cousin*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 2005.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. De Jean-Pierre Néraudau, Folio classique, éd. Gallimard, Paris, 1992.

PÄCHT Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, préface du Pr Otto Demus, éd. Macula, Paris, 1994.

PANEL Louis Napoléon, « Buffet de l'horloge de la cathédrale de Strasbourg », dans *Trésors restaurés de la Renaissance rhénane*, Monuments historiques et

objets d'art du Grand Est, Direction Régionale des Affaires Culturelles, I.D. l'Édition, Bernardswiller, 2019.

PANOWSKY Erwin, *Essai d'Iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Texte traduit par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre ; présenté et annoté par Bernard Teyssèdre, Bibliothèques des Sciences Humaines, nrf, éd. Gallimard, Paris, 1967.

PANOFSKY Erwin, *Idéa*, traduction de l'allemand par Joly Henri, préface de Molino Jean, éd. Gallimard, Paris, 1989.

PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, Les éditions de Minuit, le sens commun, 2004.

Paris dans sa splendeur, monuments, vues, scènes historiques, descriptions et histoire, premier volume, publié par Henri Charpentier, imprimeur-éditeur, Paris, 1861.

PARISET François, « Le sculpteur Ollivier », in *Gazette des beaux-arts*, vol. 14, n° 770, 1926.

PARISET François, « Le sculpteur Pertois et le mausolée de Marie-Sophie de Hesse-Rheinfels-Rothenbourg à la cathédrale de Strasbourg », in *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, cinquième année, 1926.

PARISET François, « Etude sur l'atelier de la cathédrale de Strasbourg entre 1681 et 1789 », in *Cahiers alsaciens d'histoire de l'art*, 1929.

PASQUINELLI Barbara, *Le Geste et l'Expression, repères iconographiques*, éd. Hazan.

PEITZ Claude, *Contes et Légendes de Strasbourg*, éd. Alan Sutton, 2008.

PELTRE Christine, *Dictionnaire de l'Orientalisme*, éd. Hazan, Paris, 2008.

PENLOU Séverine, « Des différents statuts des "sculpteurs" au XIXe siècle », in *Rôles et fonctions de la sculpture religieuse à Lyon de 1850 à 1914*, Université Lumière Lyon 2, 2008.

PETER Rodolphe, « "Et plus bas, et plus haut !", principe théologique de Jean-Frédéric Oberlin », in *Jean-Frédéric Oberlin (1740-1826) le divin ordre du monde*, éditions du Rhin, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1991.

PEVSNER Nikolaus, « Ruskin et Viollet-le-Duc : L'élément anglais et l'élément français dans l'appréciation de l'architecture gothique », conférence en mémoire de Walter Neurath, in *À la recherche de Viollet-le-Duc*, Geert BEKAERT (dir.), éd. Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège, 1980.

PICO DELLA MIRANDOLA Giovanni, *De la dignité de l'homme*, De hominis dignitate, traduit du latin et présenté par Yves Hersant, éditions de l'éclat, collection philosophie imaginaire, Paris-Telaviv, 2008 (1993).

PINET Hélène, « L'atelier du sculpteur vu par les photographes », in *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

PINGEOT Anne, LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, LEMAISTRE Isabelle, « Carrière du sculpteur », in *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1982.

PINGEOT Anne, « Introduction », et « III, 1. Genèse d'une œuvre », in *La sculpture française au XIXe siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

PINGEOT Anne, « Le néo-classicisme. La sculpture sous Louis-Philippe », in *La sculpture de l'Antiquité au XIXe siècle*, DUBY Georges et DAVAL Jean-Luc (dir.), éd. Taschen, Paris, 2013.

PITON Frédéric, *Strasbourg Illustré ou panorama pittoresque, historique et statistique de Strasbourg et ses environs*, Bâle. Librairie Neukirch, Strasbourg, 1855, (2 vol.).

PITON Frédéric, *La cathédrale de Strasbourg*, (extrait de Strasbourg illustré), , Salomon Libraire-éditeur, rue des serruriers, 31, Strasbourg, 1863.

PLANCHE Gustave, *Études sur l'École Française (1831-1852), peinture et sculpture*, tome deuxième, Michel Lévy frère, Libraires-Éditeurs, Paris, 1855.

PLATON, *Le Banquet*, Traduction et notes de Philippe Jaccottet, revues avec la collaboration de Monique Trédé, éd. Le Livre de Poche, Paris, 1991.

PLATON, *Le Banquet*, *Phèdre,* Traduction, notices et notes par Émile Chambry, éd. GF Flammarion, Paris, 1992.

PLATON, *Menon*, Traduction et présentation par Monique Canto-Sperber, éd. GF Flammarion, Paris, 1993.

PLATON, *Timée, Critias,* Présentation et Traduction par Luc Brisson, GF Flammarion, Paris, 2001.

PLATON, *République,* Traduction et présentation par Georges Leroux, éd. GF Flammarion, Paris, 2004.

PLON Eugène, *Bertel Thorvaldsen, sa vie et son œuvre*, préface d'Henri Delaroche, Édition établie et présentée par Eryck de Rubercy, Klincksieck, 2020.

PLOTIN, *TRAITÉ 1-6*, traduction sous la direction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, éd. GF Flammarion, Paris, 2002.

PLOTIN, *TRAITÉ 7-21*, traduction sous la direction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, éd. GF Flammarion, Paris, 2003.

PLÖTNER-LE-LAY Bärbel., « Émile Souvestre, un artiste saint-simonien au service de la poésie, du théâtre et du roman populaire », in *Emile Souvestre (1806-*

1854), écrivain breton porté par l'utopie sociale, actes du colloque de Morlaix, 3-4 février 2006, Saint-Thonan, 2007.

POLETI Michel, *Jean-Baptiste Carpeaux. L'homme qui faisait danser les pierres*, Gourcuff Gradenigo éditions, Montreuil, 2012.

PONTEIL Félix, « L'alsacien Jean-Georges Humann, le brasseur d'affaires, l'homme politique (1780-1842) », in *Revue d'histoire moderne*, t. 12, n° 28.

PRAT J.-M., Abbé, *Histoire de l'éclectisme alexandrin, considéré dans sa lutte avec le christianisme*, publié en deux volumes, en 1843.

PRESSOUYRE Léon, « Viollet-le-Duc et la restauration de la sculpture », dans *Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition, (collectif), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1980.

Procès-Verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, LENIAUD Jean-Michel (dir.), t. IV, 1826-1829.

PROUST Marcel, *Pastiches et mélanges*, éd. Gallimard, Paris, 1992 (1er éd. 1919).

PSEUDO DENYS L'ARÉOPAGITE, *Le Livre de la Théologie mystique*, traduit et présenté par Louis Chardon, éd. Arfuyen, 2005.

PUECH Henri-Charles, *En quête de la Gnose*, t. I, *La Gnose et le temps*, Éditions Gallimard, 1978.

PULS M*., Kölner Domblatt*, *(Jahbuch des Zentral Dombau-Vereins)*, B. Schock-Werner und R. Lauer (dir.), 2002.

QUÉRUEL Alain, *Découvrir la franc-maçonnerie,* éd. Eyrolles, 2008.

QUINET Edgar, « De la fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le christianisme », in *Revue des deux Mondes*, tome 13, 1838.

RAMOS Julie, « La vision d'architecture néogothique de Karl Friedrich Schinkel : édification d'une communauté "néo-allemande patriotico-religieuse" ? », in *Société & Représentations,* 2005/2 (n° 20).

RAMOS Julie, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich*, Presses Universitaire de Rennes, 2008.

RAMOS Julie, « Attractions de Théophile Bra : jeu de pistes et jeu de mots », in *L'écart absolu Charles Fourier*, GUIGON Emmanuel et BERNARD Sophie (dir.), musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, les presses du réel, 2010.

RAMOS Julie, « Du double magnétique au trouble mimétique chez Théophile Bra », in *Mesmer et mesmérismes. Le magnétisme animal en contexte*, BELHOSTE Bruno et EDELMAN Nicole, publié avec le concours du CNRS, Onmiscience, 2015.

RAVAISSON Félix, *Essai sur la métaphysique d'Aristote*. Fragment du T. II (Hellénisme – Judaïsme – Christianisme), textes établi par Charles Devivaise, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1953.

RAVAISSON Félix, *Testament philosophique et fragments, précédés de la notice lue en 1904 à l'Académie des Sciences morales et politiques, par Henri Bergson*, texte revu et présenté par Charles Devivaise, Boivin et Cie, Éditeurs, Paris, 1983.

RAVAISSON Félix, *L'art et les mythes grecs,* Éditions de l'Herne, Paris, 1985.

RAVAISSON Félix, *La philosophie en France au XIXe siècle (1867), suivie du Rapport sur le prix V. Cousin (le scepticisme dans l'Antiquité) (1884)*, Librairie Hachette & (4e éd.), Paris, 1895.

RAVENNE Jacques et KUPFERMANN Laurent, *Les aventuriers de la République, Ces franc-maçon qui ont fait l'histoire*, éd. Fayard, Grafita Veneta, 2015.

RECHT Roland, « Le mythe romantique d'Erwin de Steinbach », in *Formation d'Histoire de l'Art*, n°1, 1970.

RECHT Roland « l'Architecture », in *La cathédrale de Strasbourg*, (collectif), Éditions Publitotal, Strasbourg, 1973.

RECHT Roland, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg – 1460-1525*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1987.

RECHT Roland, « Portrait et modernité. I. Un genre dominant », *A qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, RECHT Roland et GEYER Marie-Jeanne (dir.), catalogue d'exposition, éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988.

RECHT Roland, *La cathédrale de Strasbourg*, éditions Müller & Schindler, 1971.

RECHT Roland, *La lettre de Humboldt, du jardin paysager au daguerréotype*, éd. Christian Bourgois, collection « détroits », 1989.

RECHT Roland, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle),* éd. Gallimard, Paris, 1999.

RECHT Roland, « Ouverture du colloque, La "philosophie" du patrimoine », in *Victor Hugo et le débat patrimonial*, (dir. R. RECHT), Somogy éditions d'art, INP, 2003.

RECHT Roland, « La périodisation, l'histoire, le style », in *Perspective*, 4, 2008.

RECHT Roland, « La grande lumière du monde se diffracte en mille couleurs… Sciences, croyance et peinture dans l'Allemagne romantique », in *l'Europe des Esprit*, *ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, Musées de la ville de Strasbourg, 2011.

RECHT Roland, *Penser le patrimoine 2*, éd. Hazan, Paris, 2016.

RECHT Roland, *Revoir le Moyen Âge. La pensée gothique et son héritage*, éd. Picard, Paris, 2016.

RECHT Roland, « Monuments historiques (doctrines) », in RECHT Roland et RICHEZ Jean-Claude (dir.), *Dictionnaire culturel de Strasbourg (1880-1930),* Presses Universitaires de Strasbourg, 2017.

REINER Frantz, « Monument de Kléber. – Considérations générales », in *Revue d'Alsace*, t. I, 1834-1835.

REINHARDT Hans, *La Cathédrale de Strasbourg,* éd. Arthaud, 1972.

RESKE Ulla, « L'enfant le plus célèbre de la ville : les monuments à la mémoire de Gutenberg à Mayence », in *La Revue de la BNU*, hors-série Gutenberg 1468-2018, Strasbourg, 2018.

REUSS Rodolphe, *Histoire de l'Alsace,* Paris, 1934.

REY Lucie, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIXe siècle. Pierre Leroux contre Victor Cousin*, éd. L'Harmattan, Paris, 2012.

RHODES Luba, *« Un romantisme mitigé », La vie et l'œuvre du sculpteur Chaponnière (1801-1835),* éditions Slatkine, Genève, 2006.

RIEBER Audrey, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, éd. L'Harmattan, Paris, 2012.

RIEGER Théodore, « Un projet de néo-gothisation du chœur de la cathédrale de Strasbourg au début du romantisme (1828) », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, XXI, 1994.

RIEGL Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques,* traduit de l'allemand par KAUFHOLZ Kaufholz Éliane, présentation par PÄCHT Otto, éditions Hazan, Paris, 2015.

RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par WIECZOREK Daniel, avant-propos de CHOAY Françoise, édition corrigée et augmentée, éd. du Seuil, Paris, 1984 et 2013 pour les annexes.

RIESLING Charles, « Philippe Grass, une gloire alsacienne », in *Revue catholique d'Alsace*, tome 39, 1924.

RISTELHUBER Paul, *Bibliographie Alsacienne -1873-*, cinquième série, (histoire contemporaine, littérature, nécrologie, variétés curieuses), Strasbourg, chez J. Noiriel, libraire, 1874.

RODIN Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsel*, éd. Bernard Grasset, Saint-Armand Montrond, 2015.

RODIN Auguste, *L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell, éd. Bernard Grasset, Paris, 1924.

RODIN Auguste, *Les Cathédrales de France*, préface de DUPUIS-LABBÉ Dominique, éd. Bartillat, Paris, 2012, (1er éd. 1914).

ROHR, J. (Dr.), *Der Strasbourg Bildhauer Landolin Ohmacht*, Verlag von karl J. Trübner, Straßbourg, 1911.

ROSCHITZ Karlheinz, « La sculpture », in *encyclopédie du Romantisme*, éd. Aimery Somogy, Paris, 1980.

ROSEN Charles et ZERNER Henri, « L'union des arts, un idéal romantique ? », in *L'invention du sentiment, aux sources du romantisme*, musée de la musique, (collectif), Paris, 2002.

ROSENTHAL Léon, *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Librairie Renouard. – H. Laurens, Éditeur, Paris, 1914.

RUSKIN John, *Les sept lampes de l'architecture, suivi de John Ruskin par Marcel Proust*, traduit de l'anglais par G. Elwall, éd. Denoël, Paris, 1987.

RUSKIN John, *La nature du gothique*, traduction de Mlle Mathilde Crémieux revue par Franck Lemonde, éditions du Sandre, 2012 (1er éd. 1852).

ROUSSEAU DE FORCEVILLE J., *Théophile Caudron, sculpteur Picard (1805-1848)*, conférence faite à la Séance du 24 mars 1911, avec sept planches, Cayeux-sur-Mer, imprimerie P. Ollivier.

SACHÉ Marc « David d'Angers et Goethe, Weimar – 1829 », extrait de *La Province d'Anjou,* n° 39, de Janvier-Février 1933, Imprimerie-Librairie Grassin, Société Anonyme des Éditions de l'Ouest, Angers, 1933.

SAINT AUGUSTIN, *Le temps de Dieu*, textes choisis et présentés par Éric Bidot, Sagesses, éd. Le Point, 2008.

SAINT-MARTIN Isabelle, « L'inspiration chrétienne d'Henry de Triqueti », in *Henry de Triqueti 1803-1874. Les sculpteur des princes*, Editions Hazan, Paris, 2007.

SAINT-MARTIN Louis-Claude (de), (dit le philosophe inconnu), *Le Crocodile, ou la guerre du bien et du mal*, préface d'Amadou Robert, analyse par Rihouët-Coroz S., éd. Triades, Paris, 1979.

SAINT-MARTIN Louis-Claude (de), *Ecce Homo*, Édition Diffusion Rosicrucienne, Le Tremblay, 2012.

SAUERLÄNDER Willilbald, « "Quand les statues étaient blanches", discussion au sujet de la polychromie », in *La couleur et la pierre, polychromie des portails gothiques*, actes du colloque, Agence Régionale du Patrimoine de Picardie, éd. A. et J. Picard, Amiens 12-14 octobre 2000.

SAULNIER Lydwine, « Vézelay : la restauration de la sculpture », in *Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition, (collectif), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1980.

SAVE Gaston*, La Panagia du Dôme de Strasbourg*, Étude artistique, Strasbourg Imprimerie E. Hubert & E. Haberer 1877.

SAZERAC Hilaire-Léon, *Lettres sur le Salon de 1834*, Paris, chez Delaunay, Libraire, au Palais-Royal, Poussielgue imprimeur, Paris, 1834.

SHAEFFER Émile, « Wilhelm-Philippe Schimper (1808-1880) et son temps », in *Sciences Géologiques*, Bulletin, T. 33, n° 1, Strasbourg, 1980.

SCHAEFER Marc, « la construction de l'orgue Silbermann de la cathédrale de Strasbourg à la lumière des comptes de l'Œuvre Notre-Dame », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XXXIV, 2020.

SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, éd. Gallimard, Paris, 1990.

SCHELLING Friedrich Wilhelm Josèphe (von), *Textes esthétiques*, textes traduits de l'allemand par Alain Pernet, présentation par Xavier Tilliette, éd. Klincksieck, 2005.

SCHELLING Friedrich Wilhelm Josèphe (von), *Les âges du monde*, introduit, traduit et annoté par P. Cerutti, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2012.

SCHERF Guilhem, « L'intervention des sculpteurs du Roi à la cathédrale d'Orléans », in *Cathédrale d'Orléans*, (collectif), Presse universitaire François Rabelais, Tours, 2017.

SCHERF Guilhem, « Pajou Sculpteur du Roi, la sculpture française au XVIII^{e} siècle », in *Dossier de l'Art*, 2014.

SCHICKELÉ Modeste (Chanoine), *Ch. Spitz, Chanoine-Archiprêtre e la cathédrale, supérieur général des Sœurs de la Charité de Strasbourg,* F. X. Le Roux & Cie imprimeurs-éditeurs, Strasbourg, 1920.

SCHICKELÉ Modeste, « Lezay-Marnésia. Quarante ans après la mort du préfet », in *Revue Catholique d'Alsace,* 1924.

SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen), Traduit de l'allemand et préfacé par Leroux Robert, éd. Aubier, Paris, 1992.

SCHIMPF Anselme, « Les Tailleurs de Pierre Strasbourgeois », (tirage à part extrait de l'ouvrage *Artisans et Ouvriers d'Alsace*), Librairie Istra, Strasbourg, vers 1960.

SCHMIDT Charles, *Notice sur la ville de Strasbourg*, chez Schmidt et Grucker, libraires, 1842.

SCHMITT Otto, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters, Frankfurt am Main*, F.V.A, 1924.

SCHMITT Pierre, *Contes de la vieille Alsace*, éd. Kogan, 1969.

SCHNEEGANS Charles, *L'Ancien musée de peinture et de sculpture de Strasbourg brûle à l'Aubette en 1870,* extrait de la *Revue Alsacienne illustrée*, vol. XVI, n° 2, 1914.

SCHNEEGANS Louis, *« Essai historique sur la cathédrale de Strasbourg »*, (extrait de la *Revue d'Alsace*), Strasbourg, 1836.

SCHNEEGANS Louis, *L'église Saint-Thomas à Strasbourg et ses monuments : essai historique et descriptif composé d'après les sources originales*, Schuler, Strasbourg, 1842.

SCHNEEGANS Louis, « La Statuaire Sabine et les statues et sculptures de la cathédrale de Strasbourg », in *Revue d'Alsace* 1850.

SCHNEEGANS Louis, « Les Statues du Christianisme et du Judaïsme, addition à l'article sur la statuaire Sabine et ses sculptures aux portails du transept méridional de la cathédrale de Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, 1851.

SCHNEEGANS Louis, « L'Épitaphe d'Erwin de Steinbach, à la cathédrale de Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, 1852.

SCHNEIDER Camille, « Philippe Grass, auteur du monument Kléber, et les vicissitudes de ce monument », in *Kléber fils d'Alsace, hommage collectif à l'occasion du 2ème centenaire*, éd. Alsatia Paris, 1953.

SCHNEIDER Norbert, *L'art du Portrait, les plus grandes œuvres européennes 140-1670*, éd. Taschen, 1992.

SCHNEIDER Ulrich Johannes, « L'éclectisme avant Cousin. La tradition allemande », in *Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin*, Réédition du n° 18/19 de *Corpus*, revue philosophique, éd. L'Harmattan, Paris, 2016.

SCHNITZLER Bernadette, *Histoire des musées de Strasbourg*, *des collections entre France et Allemagne*, Musées de la ville de Strasbourg, 2009.

SCHNITZLER Bernadette, « Société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace », in *Dictionnaire culturel de Strasbourg (1880-1930)*, RECHT Roland et RICHEZ Jean-Claude (dir.), Presses Universitaire de Strasbourg, 2017.

SCHURÉ Édouard, *La Légende de l'Alsace*, éd. G. Charpentier et Cie, Paris, 1884.

SCHURÉ Édouard, *L'Évolution planétaire et l'origine de l'Homme*, lib. Perrin, 1912.

SCHURÉ Édouard, *L'Alsace française. Rêves et combats,* Librairie académique Perrin et Cie, Libraire-éditeur, quatrième édition, Paris, 1918 (1er éd. 1913).

SCHURÉ Édouard, *Les Grandes Légendes de France, l'Âme Celtique*, Perrin et Cie, Librairie-Éditeurs, 35, quai des grands-augustins, 35, Paris, 1924.

SCHURÉ Édouard, *Le théâtre initiateur – La genèse de la tragédie, le drame d'Éleusis*, troisième édition, Librairie Académique Perrin, 1926.

SCHURÉ Édouard, *Le Rêve d'une Vie, confession d'un poète,* Paris librairie académique Perrin et Cie, Libraire-éditeur, 1928.

SCHURÉ Édouard, *Le Drame Sacré d'Éleusis, Théâtre choisi I*, suivi de deux conférences de Rudolf Steiner, traduit de l'allemand par Geneviève Bideau, textes choisis et présentés par Christian Lazaridès, éd. Novalis, Montesson, 1993.

SCHURÉ Édouard, *Les Grands Initié*, Librairie Académique Perrin, 1960, éd. Pocket, Paris, 1997 (1er pub. 1889).

SCHURÉ Édouard, « Précurseurs et révoltés », in *Les Grands Maîtres*, préface Guy Rachet, éd. Bartillat, Paris, 2000.

SCHWAB Lucien, « La fête séculaire de la Réunion de l'Alsace à la France », *La Vie en Alsace*, 1924.

SCHWEIGHAEUSER Jean Geoffroy, *Vues Pittoresques de la Cathédrale de Strasbourg, et détails remarquable de ce monument*, dessinés et lithographiés par CHAPUY, F. G. Levrault, imprimeur-libraire, Strasbourg, 1827.

SCHWEIGHEÜSER Joseph, *Description nouvelle de la cathédrale de Strasbourg, et de sa fameuse tour,* quatrième édition, de l'imprimerie de Simon Kürsner, Strasbourg, 1780.

SCHWEIGHAUSER Th., *Notices Historiques sur l'Horloge Astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, Strg E. Hubert et E. Haberer, Imprimeurs-Editeurs rue du Dôme, 16, 1876.

SCHWEITZER Jérôme, « La Baronne d'Oberkirch à la cour de Marie-Antoinette (1754-1803) », in *Portrait Célèbre d'Alsace 008*, éd. Vent d'Est, 2013.

SCUMACHER Uwe, *Dombaumeister August Hartel*, Sax Verlag, 2011.

Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques, compte rendu publié par le Dr Maurice GAUJA sous la direction de M. René STOURM secrétaire perpétuel de l'Académie, 76 année, Nouvelles Série, - tome quatre-vingt-sixième (CLXXXVe de la collection), 1916 – deuxième semestre, Auguste Picard, éditeur, Paris 1916.

SÉCHÉ Léon, « Jules Simon, sa vie, son temps, son œuvre, 1814-1896 », in *Figures bretonnes*, Documents inédits, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, illustrée de portraits et de nombreuses gravures, Librairie historique des provinces, Émile Chevalier, Paris, 1898.

SECKER Hans Friedrich, *Die Skulpturen des Strassburger Münster seit der Französichen revolution*, Strassburg, J.H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1912.

SEITHER Charles, « Le sundgovien Jean Henri Schwindenhammer alias la Martelière (1761-1830), traducteur de Schiller et auteur dramatique », in *Bulletin du Musée Historique de Mulhouse*, T. LXX, 1962.

SEMPER Gottfried, « Remarques préliminaires sur l'architecture peinte et la sculpture des Anciens », in *Du style et de l'architecture, écrits, 1834-1869*, traduit de l'allemand et présenté par Jacques Soulillon avec la collaboration de Nathalie Neumann, éditions parenthèses, Marseille, 2007.

SENGENWALD Jules, in *Société des amis des arts de Strasbourg*, compte-rendu, imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg, 1842.

SEYBOTH Adolphe, *Strasbourg Historique et Pittoresque, depuis son origine jusqu'en 1870*, première parie, publié et édité par l'imprimerie Alsacienne, Strasbourg, 1894, (2 vol).

SHIMON HALEVI Z'ev ben, *l'Arbre de vie. Introduction à la Cabale*, éd. Albin Michel, Spiritualités vivantes, Paris, 1989.

SIEBECKER Édouard, *L'Alsace, récits historique d'un patriote*, illustration de F. LIX, F. Polo, Librairies-Éditeurs, Paris, 1873.

SIEBERT Yolande, « Nathan Katz poète du Sundgau », in *Société Savante d'Alsace et des Régions de l'Est*, Librairie Istra, Strasbourg – Paris, 1978.

SIKÉLIANOS Anghélos, *Une voix orphique*, choix de poèmes traduits du grec moderne et présenté par JACQUIN Renée, E. L. A. Orphée/La Différence, 1990.

SILVESTRE Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers : études d'après nature*, Paris, E. Blanchard, 1856.

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

SIMMEL Georg, *Kant et Goethe, contributions à l'histoire de la pensée humaine*, RUSCH Pierre (trad.), éd. Gallimard, 2005.

SIRE Marie-Anne, *La France du Patrimoine, les choix de la mémoire*, éd. Découverte Gallimard, 1996.

SITTLER Lucien, *Hommes Illustres d'Alsace*, Wettolsheim, éd. Mars et Mercure, 1976.

SITTLER Lucien, *Hommes célèbres d'Alsace*, éd. Saep, Colmar, 1982.

SITZMANN Édouard, *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace : depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, A. J, imprimerie Sutter & Cie – 1909, (2 vol.).

SMITH Roland R. R. *La Sculpture hellénistique*, Éditions Thames & Hudson sarl, Paris, 1996.

SOLGER Karl W. F., « Prologue Erwin », in *L'art et la tragédie du Beau*, éd. Aesthética, Éditions d'Anne Baillot, préface de Jacques Colette, Paris, 2004.

Souvenir de David d'Angers sur ses contemporains, extraits de ses *Carnets de Notes* autographes par le docteur CERF Léon, éd. La Renaissance du livre, 78, Boulevard Saint-Michel, 78 – Paris.

SOREL Philippe, *Dantan jeune. Caricatures et portraits de la société romantique*, Collections du Musée Carnavalet, Paris-Musée, 1989.

SOUVESTRE Émile, *Des arts comme puissance gouvernementale, et de la nouvelle constitution à donner aux théâtres,* imprimerie de Mellinet, Nantes, 1832.

SOUVESTRE Émile, « Édouard Richer », in *Revue de Paris*, 1837.

SOUVESTRE Émile, « Salon de 1839 », in *Revue de Paris*, T. IV, 1839.

SOUVESTRE Émile, *Sur la Pelouse,* Michel Lévy Frère, Librairies-éditeurs, Paris, 1858.

SOUVESTRE Émile, *Causerie littéraire sur le XIXe siècle (1800-1850),* ouvrage inédit publié par Mme A. Beau, née Souvestre, préface de DUGAS Ludovic, professeur agrégée de philosophie Docteur ès lettres, Henry Paulin et Cie éditeurs, Paris, 1907.

SOUVESTRE Émile, *Le philosophe sous le toit*, Nelson éditeurs, Paris, 1931 (1er éd. 1854).

SPACH Louis, « Icare, dans l'atelier d'un statuaire », in *Revue d'Alsace,* 1858.

SPACH Louis, « Frédéric Schutzenberger, maire de Strasbourg », in *Revue d'Alsace*, 1860.

SPACH Louis, « Matter. Discours tenu dans la Société Littéraire de Strasbourg, le 12 juillet 1864 », in *Mélange d'histoires et de critiques littéraire*, Typographie de G. Silbermann, Strasbourg, 1864.

SPIEGEL Régis, *Strasbourg romantique, au siècle des peintres et des écrivains voyageurs*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 2010.

STEIN Édith, *Les voies de la connaissance de Dieu. La théologie symbolique de Denys l'Aréopagite*, traduction Philibert Secretan, collaboration scientifique Cécile Rastoin, préface de François-Marie Léthel, o.c.d., postface de Ysabel de Andia, Ad Solem, Lonrai, 2003.

STEINER Rudolf, *L'Histoire de l'art. Reflet d'impulsions spirituelles*, Treize conférences avec projections prononcées à Dornach entre le 8 octobre 1916 et le 29 octobre 1917, accompagnées de plus de 700 reproductions, Bideau Henriette et Wagner Gabrielle (trad.), V. I, Centre Triades, Paris, 1989.

STEINER Rudolf, *L'Anthroposophie et le premier Goethéanum*, série art, n°1, Triades, Paris, 1979.

STEINER Rudolf, *Lucifer et Ahriman : leur influence dans l'âme et la vie*, éd. Anthroposophiques Romandes, Genève, 1999.

STEINER Rudolf, *La Théosophie. Introduction à la connaissance suprasensible du monde et à la destination suprasensible de l'homme*, traduit de l'allemand par Raymond Burlotte, éd. Novalis, 2007, (1er éd. 1904).

STEINER Rudolf, *L'homme entre Lucifer et Ahriman*, éd. Triades, 2016.

STENDHAL, *Salons*, éd. Gallimard, Le Promeneur, 2002.

STIEGLER Bernard, *L'emploi est mort, vive le travail !*, entretien avec KYROU Ariel, éd. Mille et une nuits, Paris, 2015.

STIEGLER Bernard, *La société automatique 1*, éd. Fayard, Paris, 2015.

STÖEBER A., *Zwölf Stahlstiche zum Elsaessischen Sagenbuch von A. Stöber*, Strassburg : G.L. Schuler, 1842,

STOEHLING Charles, *Histoire Contemporaine de Strasbourg et l'Alsace (1830-1852)*, 1884.

STRAUB Alexandre, *Le Symbolisme de la cathédrale de Strasbourg*, imprimeur Huber, 1855.

TENINT Wilhelm, *Album du Salon de 1841, collection des principaux ouvrages exposés au Louvre, reproduit par les peintres eux mêmes*.., troisième année, éd. Challamel, Paris, 1841.

TERRIER ALIFERIS Laurence, « Le style 1200 et ses sources antiques », in *Strasbourg 1200-1230, la révolution du gothique*, Catalogue d'exposition, Musées de la ville de Strasbourg, 2015.

TEUTSCH A., « La Tombe d'Erwin », in *Revue d'Alsace*, 1836.

THEIS Laurent, *François Guizot*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2008.

THIBAULT Estelle, « Le Temple de la Cité harmonique. Deux paradigmes architecturaux entre art social et art total », in *L'art social en France. De la Révolution à la Grande Guerre*, Mc WILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine & RAMOS Julie (dir.), Presses Universitaires de rennes – Institut National d'Histoire de l'Art, 2014.

THIBIERGE Marie-Thérèse, « Les sculpteurs de Viollet-le-Duc pour la restauration du château de Pierrefonds, 1858-1885 », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1985.

THÖNE Jürgen, « 180 ans de la Société des Amis des Arts et des Musées de Strasbourg », in *Les Saisons d'Alsace,* n° 55, DNA, janvier 2013.

THUILLIER Jacques, « La vie des formes : une théorie de l'histoire de l'art », in *Relire Focillon. Principes et théories de l'histoire de l'art*, (ensb-a), Paris 1995.

TIMBERT Arnaud, « Notre-Dame de Paris, Vézelay, Carcassonne..., réinventés par Violet-le-Duc », in *Beaux Arts*, hors-série, 2014.

TISSIER Louis, *Mémoire sur les nouveaux papiers de sûreté présentés à M. Lacave-Laplagne*, *Ministre des finances,* Paris, 1843.

TOURSEL-HARTER Dominique, « Survivre encore : le portrait funéraire en Alsace (1800-1930). Première partie : Hommes illustres, hommes de bien », in *Cahiers alsacien d'archéologie, d'art et d'histoire*, 2005.

TRIOMPHE Robert, *Prométhée et Dionysos, ou La Grèce à la lueur des torches*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1992.

TUDESQ A.-J. et RUDEL J., *1789-1848*, collection d'histoire dirigée par GIRARD Louis, éd. Bordas, 1960.

Un ami d'Auguste Bartholdi, Eugène Dock (1827-1890). « Mon cher Dock », Musée Bartholdi, I. D. l'Édition, 2021.

UNGERER Alfred et Théodore, *L'Horloge Astronomique de la cathédrale de Strasbourg,* Strg, 1922.

UNGERER Théodore, *L'Horloge Astronomique de la cathédrale de Strasbourg,* F.-X. Le Roux & Cie – Strasbourg-Paris, 1951.

Une visite dans l'atelier d'E. E. Suc, statuaire-sculpteur à Nantes, imprimé par William Busseuil, Nantes, 1846.

VAILLANT Alain, « Le rire moderne », « Entre esthétisme et réalisme. Le nœud gordien du romantisme français », et « L'éclectisme esthétique », in *La vie intellectuelle en France. 1. Des lendemains de la Révolution à 1914*, CHARLE Christophe et JEANPIERRE Laurent (dir.), Éditions du Seuil, Paris, 2016.

VAILLANT Alain, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, CNRS Éditions, Paris, 2012.

VAN DEN BOSSCHE Benoît, *La cathédrale de Strasbourg, sculpture des portails occidentaux*, éd. Picard, 2006.

VAN VLIET Muriel, *La forme selon Ernst Cassirer*, préface de MÖCKEL Christian, Presses universitaires de Rennes, 2013.

VERMASEREN Martin, *Mithra ce dieu mystérieux*, préface du Comte Du Mesnil Du Buisson, éd. Sequoia, Paris-Bruxelles, 1960.

VERMEREN Patrice, « Les têtes rondes du Globe et la nouvelle philosophie de Paris. (Jouffroy et Damiron) », in *Romantisme*, *De Cousin et Renouvier une philosophie française*, n° 88, 1995.

VERMEREN Patrice, « Le baiser Lamourette de la philosophie. Les partis philosophiques contre l'éclectisme de Victor Cousin », et « Victor Cousin, l'État et la Révolution », in *Victor Cousin. Suivi de la correspondance Schelling – Cousin,* Réédition du n° 18/19 de *Corpus*, revue philosophique, éd. L'Harmattan, Paris, 2016.

VERNES DE LUZE François, *La Déicée ou médiation nouvelle sur l'existence et la nature de Dieu, sur ses perfections, ses œuvres, et la destinée de l'homme : suivi d'Elvina, tragédie chrétienne*, Arthus Bertrand, Libraire, Paris, 1823.

VICO Giambattista, *De l'antique sagesse de l'Italie,* traduction par MICHELET Jules, présentation par PINCHARD Bruno, éd. GF-Flammarion, Paris, 1993.

VIDAL Pierre et KEMPF Christian, *Frédéric-Auguste Bartholdi 1834-1904, par l'esprit et par la main*, Les créations du Pélican, 2000.

VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le spiritualisme français*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2021.

VILLES Alain, « Sainte-Croix d'Orléans, dernière en date des grandes cathédrales gothiques, l'œuvre du XVIIe au XIXe siècle », in *Cathédrale d'Orléans*, (collectif), Presse universitaire François Rabelais, Tours, 2017.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Sculpture » et « Restauration », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. VII, vol. 3, illustré de 228 gravures sur bois, Bibliothèque de l'image, Aubin imprimeur, Ligugé Poitiers, 1997.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Esthétique appliquée à l'histoire de l'art*, suivie de *Viollet-le-Duc et l'École des beaux-arts, la bataille de 1863-1864 par Geneviève Viollet-le-Duc*, Beaux-Arts de Paris, 2019.

VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, t. I, Paris, 1863.

VIOLLET-LE-DUC, *L'éclectisme raisonné*, choix de textes et préface de FOUCART Bruno, éd. Denoël, Paris, 1984.

VITET Ludovic, « L'art et l'archéologie », in *Études sur l'histoire de l'art*. II, Moyen Âge, chap. 9, Michèle Lévy frère, Libraires Éditeurs, deuxième édition, 1868.

VITRY Paul, « Les Sculptures de la Cathédrale au XIIIe siècle », in *La Cathédrale de Strasbourg 1439-1939,* éditions du Point, 6, rue Rapp, Colmar, 1939.

Vocabulaire d'esthétique, SOURIAU Étienne (dir.), Presses Universitaires de France, « Quadrige », Paris, 2015.

VOGLER Bernard, *Histoire culturelle de l'Alsace*, éd. La Nuée Bleue, Strasbourg, 1993.

VOILLOT Élodie, LAUGÉE Thierry, « Politique du médaillon », in *David d'Angers. Les visages du romantisme*, LAUGÉE Thierry et VILLELA-PETIT Inès (dir.), Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2011.

VON HALLE Judith, *« Sculpter dans le bois l'essence du Christ… », Rudolf Steiner, Edith Maryon et la statue du Christ,* traduit de l'allemand par CHOISNEL Vincent, éd. Novalis, Montesson, 2008.

W. GAEHTGENS Thomas, *La cathédrale incendiée, Reims, septembre 1914*, traduit de l'allemand par Danièle Cohn, éd. Gallimard, Paris, 2018.

W. MILLARD Charles, « La vie d'Auguste Préault », in *Auguste Préault. Sculpteur romantique (1809-1879)*, Gallimard/Réunion des musées nationaux, Paris, 1997.

WAGNER Pierre-Édouard, *La cathédrale Saint-Étienne de Metz. Des origines à nos jours,* Photographies Gérard COING, Ville de Metz, Serge Domini éditeur, 2015.

WALTER Joseph, « L'iconographie de la façade de la cathédrale de Strasbourg », in *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art,* t. 2*,* 1923.

WALTER Joseph, « Miscellanées de la cathédrale de Strasbourg. I. Le miracle de la ceinture de la Vierge au portail sud », in *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, sixième année, 1927.

WALTER Joseph, « Chronique de la Société, 1935-1937 », in *Bulletin de la Société des Amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2e série n° 4, 1937.

WALTER Robert, *Histoire Anecdotique de la Cathédrale de Strasbourg*, éd. Erce, Strasbourg, 1992.

WASSILI Joseph, « François et Sophie Rude, un couple d'artiste au XIXe siècle », exposition au musée de Dijon, in *Dossier de l'Art hors-série n° 19*, octobre 2012.

WAT Pierre, *Naissance de l'art romantique*, *peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, éd. Champs art, Flammarion, Paris, 1998, 2012.

WEILER Amélie, *Journal d'une jeune fille mal dans son siècle, 1840-1859*, Texte établi par N. Stoskopf préface de P. Lejeune, édition La Nuée Bleue, Strasbourg, 1995.

WELSCHINGER Henri, *Strasbourg*, éd. H. Laurens, 1908.

WENDEL François, « Gustave Klotz architecte de la cathédrale », in *L'Alsace française*, n° 42, 26 octobre 1930.

WEY Jean-Claude (préface BEYER Victor), « Herrade de Hohenbourg », *Hortus Deliciarum le Jardin des Délices,* éd. Les Petites Vagues.

WILL Robert, « Les inscriptions disparues de la *porta sertorum* ou *Schappeltür* de la cathédrale de Strasbourg et le mythe d'Erwin de Steinbach », in *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 1980.

WILL Robert, « La plus ancienne description monumentale de la cathédrale de Strasbourg tirée de la chronique de l'humaniste Jérôme de Gebwiller, rédigée en 1521 », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 1992.

WILL Robert, « Les statues équestres d'empereurs et de rois. Un décor de façade insolite à la cathédrale de Strasbourg », in *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, 1994.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité,* traduction de Dominique Tassel, introduction et notes de Daniela Gallo, La Pochothèque, éd. Le Livre de Poche, Paris, 2005, (1er éd. 1764).

WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensées sur l'Imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, éd. Allia, Paris, 2005.

WINCKELMANN Johann Joachim, *De la description*, introduction, traduction et notes de Décultot Élisabeth, Éditions Macula, Paris, 2006.

WIRTH Oswald, *La Franc-maçonnerie rendue intelligible à ses adeptes, sa philosophie, son objet, sa méthode, ses moyens*, III, "Le Maître", éd. Dervy-Livres, 1985.

WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXe siècle*, éd. Macula, Paris, 1995.

WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et Baroque*, trad. Guy Ballangé, éd. Livre de Poche, 1967.

WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, avec 120 illustrations dans le texte, Imago Mundi, éd. Gérard Monfort, 1984.

WOLLBRETT Alphonse, « Dans l'église Saint-Pierre et Saint-Paul. Souvenirs d'Ancien régime », in *Bulletin de la Société de Saverne et environs*, février 1959.

YSABEAU Alexandre, *Lavater et Gall, Physiognomonie et Phrénologie rendues intelligibles pour tout le monde*, édition Paris Garnier Frères, Librairies-Editeurs, Paris, 1909.

ZEHNACKER Michel, *La cathédrale de Strasbourg, comme un manteau de pierre sur les épaules de Notre-Dame*, éd. Alsacia, 1997.

Sources

Ressources électroniques

ABENSOUR Léon, *Le féminisme sous le règne de Louis-Philippe et en 1848*, préface de M. BOIS Jules, Librairie Plon, Paris, 1913. URL : (https://fr.wikisource.org/wiki/Le_f%C3%A9minisme_sous_le_r%C3%A8gne_de_Louis-Philippe_et_en_1848/I/1#cite_note-3)

ANTONETTI Guy, « Humann (Jean Georges) », *Les ministres des finances de la Révolution française au Second empire (II)*, Institut de la gestion publique et du développement économique, Comité pour l'histoire économique de France, 2007, p. 327-397. URL : https://books.openedition.org/igpde/903?lang=fr#text

BALDUS Édouard, « "La science moderne", Sculpture by Émile Knecht, Decoration of the Louvre, Paris », *Getty, Muséum Collection*, photographie, 1852-1857. URL : http://www.getty.edu/art/collection/objects/239796/edouard-baldus-la-science-moderne-sculpture-by-emile-knecht-decoration-of-the-louvre-paris-french-1852-1857/

BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Émile Souvestre (1806-1854) ». URL : https://ouestfigureshistoriques.wordpress.com/famille-souvestre/emile-souvestre-1806-1854/

BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Émile Souvestre (1806-1854) ». URL : https://ouestfigureshistoriques.wordpress.com/amis-et-allies/prosper-saint-germain/ et https://lesamisdesouvestre.wordpress.com

BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Peter Hawke 1801-1886 : artiste et voyageur saint-simonien ». URL :

https://www.academia.edu/26210229/Peter_HAWKE_1801_1886_artiste_voyageur_et_saint_simonien

BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Prosper Saint-Germain (1804-1875) ». URL : https://ouestfigureshistoriques.wordpress.com/amis-et-allies/prosper-saint-germain/

BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Marcelline DESBORDES-VALMOR 1786-1859 », *Lesamisdesouvestre*, décembre 2014. URL :

https://lesamisdesouvestre.wordpress.com/2014/12/07/marcelline-desbordes-valmore-1786-1859/

BASTIT-LESOURD Marie-Françoise, « Etienne-Nicolas SUC 1802-1855 », *Lesamisdesouvestre*, juin 2014–février 2017. URL : https://lesamisdesouvestre.wordpress.com/etienne-nicolas-suc/

BATISSIER, Louis, (29 juin 1813, Bourbon-l'Archambault – 8 juin 1882, Enghien) Pseudonyme LEWIS, Bernard, INHA. URL :

https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/batissier-louis.html

BOILLAT Christophe, « Le "Prisonnier libéré" à enfin retrouvé ses mimines », in *24, Vaud & Région*, 02.12.2020. URL : (https://www.24heures.ch/le-prisonnier-libere-a-enfin-retrouve-ses-mimines-978984108277)

BOURGUET-VIC Monique, « Étude : James Pradier, un sculpteur néoclassique ? », in *Forum Pradier*. URL :

https://www.jamespradier.com/Texts/Pradier_MBourguet.php

CRISPINI Patrick, *Raphaël et l'École d'Athènes : la synthèse métaphysique.* URL : https://drive.google.com/file/d/0B6fnsPCJQm4cemRYdWFUTjkyeEU/view?resourcekey=0-oWsJnyoguewRtvSscmii3wv

DELASALLE Paul, *Ecrivains et poètes de Normandie : Ambroise Bétourné (1795-1838)*, -Alençon : Poulet-Malassis, [cat1840].- 12 p. ; 19 cm. URL : https://www.bmlisieux.com/normandie/delasa01.htm

DESMAR Barnard, « Chauffour, (Marie Antoine) Ignace », *Charles Fourier.fr, le site de l'Association d'études fouriéristes et des Cahiers Charles Fourier*, septembre 2018. URL : http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article2069

DU SEIGNEUR, Jehan, (23 juin 1808, Paris – 6 mars 1866, Paris) Pseudonime de DUSEIGNEUR Jean Bernard, INHA. URL : https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/du-seigneur-jehan.html

FAGUET Emile, « Guizot », *Revue des Deux Mondes*, 3e période, T. 100, 1890. URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Guizot_(E._Faguet)

file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/27094-Artikeltext-77935-1-10-20160120.pdf

file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/RDES_071_0053.pdf

FOERSTER Katja, « Aloïs Raufer », 2014, Ville de Karlsruhe. URL : https://stadtlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-0160

GUÉNEL Jean, « Les médecins dans l'aventure saint-simonienne », in Société des études saint-simonienne, par Jean Guénel, professeur honoraire de la faculté de médecine de Nantes. URL : https://www.societe-des-etudes-saint-simoniennes.org/medecins#p15

LANDOWSKI Paul, « Aviation ou Aspiration humaine ou Monument à Wilburg Writh », *Crait+Muller, commissaires-priseurs associés*, Sculptures, vendredi 3 juin 2022. URL : https://fr.zone-secure.net/63639/1564901/#page=71

LAUGÉE Thierry, *Les romantismes, bataillons européens d'une révolution artistique*, Centre André Chastel, Sorbonne, Paris, 2020. URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02263633/document

L'HUILLIER Jean-Paul et L'HUILLIER Albert, « Histoire de Suzanne et les vieillards », *1 Œuvre, 1 Histoire*. URL : http://www.1oeuvre-1histoire.com/suzanne-vieillards.html

MONTÉVIL Maël, « Science et entropocène. Autour de *Qu'appelle-t-on panser* de Bernard Stiegler », *EcoRev* – Revue critique d'écologie politique, n° 50, p. 109-125. URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03200927/document

PENLOU Séverine, « Des différents statuts des "sculpteurs" au XIXe siècle », *Rôles et fonctions de la sculpture religieuse à Lyon de 1850 à 1914*, Université Lumière Lyon 2, 2008. URL : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.penlou_s&part=153343

PENLOU Séverine, « Des différents statuts des "sculpteurs" au XIXe siècle », *Rôles et fonctions de la sculpture religieuse à Lyon de 1850 à 1914*, Université Lumière Lyon 2, 2008. URL : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2008/penlou_s#p=12&a=TH.3.1.1

PERRIN Claude Stephan, « Ethique et esthétique de la Pudeur », *Philosophie*, overblog, 12 août 2015. URL : http://www.eris-perrin.net/article-ethique-et-esthetique-de-la-pudeur-121942151.html

PUTHOMME Barbara, « La volonté comme imagination des forces », *Philosophique*, Annales littéraire de l'Université de Franche-Comté, 6/2003, 45-60. mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 23 octobre 2021. URL : https://journals.openedition.org/philosophique/185

RESSI Michel, *L'Histoire en citations*, « Louis-Philippe : "Nous cherchons à nous tenir dans un juste milieu" », https://www.histoire-en-citations.fr/citations/louis-philippe-nous-cherchons-a-nous-tenir-dans-un-juste-milieu

SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph, *La philosophie de l'art*, Jérôme Million, 1999, traduction de Carole Sulzer et Alain Pernet, 395 pages, in *DOGMA*, GAULIN Morgan. URL : https://www.dogma.lu/txt/CR-GaulinSchelling.htm

SILER Douglas, « Étude : Une esquisse pour la statue de Kléber à Strasbourg », *Forum Pradier*, 2003. URL : https://www.jamespradier.com/Texts/Kleber.php

VITET, Ludovic, (18 octobre 1802, Paris – 5 juin 1873, Paris), INHA. URL : https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vitet-ludovic.html

WALTER Christine, notice sur Ravaisson Mollien Félix (1813-1900). URL : https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/ravaisson-felix.html

« Résumé de : l'Esthétique. Hegel », *Les Philosophes.fr, accélérateur de lecture*. URL : https://www.les-philosophes.fr/hegel/site-achat-livre/hegel-esthetique/Page-2.html

Database of salon artistes. A record of Salon entries from 1827 to 1850 by Harriet Griffiths & Aliter Mill, in collaboration with the Archives des Musées Nationaux, University of Exeter, Arts & Humanities Research Council. URL : http://humanities-research.exeter.ac.uk/salonartists/works/page/5?searchTerms=Friederich&newSearch=Search&order=id&direction=ASC

Database of salon artistes. A record of Salon entries from 1827 to 1850 by Harriet Griffiths & Aliter Mill, in collaboration with the Archives des Musées Nationaux, University of Exeter, Arts & Humanities Research Council. URL : http://humanities-research.exeter.ac.uk/salonartists/works/page/5?searchTerms=Kirstein&newSearch=Search&order=id&direction=ASC

Database of salon artistes. A record of Salon entries from 1827 to 1850 by Harriet Griffiths & Aliter Mill, in collaboration with the Archives des Musées Nationaux, University of Exeter, Arts & Humanities Research Council. URL : http://humanities-research.exeter.ac.uk/salonartists/works?searchTerms=Grass&newSearch=Search&order=id&direction=ASC

« Les sculpteurs ornemanistes », « Le décor extérieur du Louvre », *Phidias-sculpture de rue*, 2008-2009. URL : http://louvre.sculpturederue.fr/page290.html.

« 9 place de la cathédrale », *Maisons de Strasbourg, Étude historique sur les maisons de Strasbourg entre le XVIe et le XIXe siècle*. URL : http://maisons-de-strasbourg.fr.nf/vieille-ville/c-e/place-de-la-cathedrale/9-place-de-la-cathedrale/

« Willm, Joseph (1793-1853), éducateur, enseignant, historien de la philosophie allemande », *Textes Rares, Témoignages sur le monde de l'édition du XVe au XIXe siècle, textes et images/Philosophie française/Histoire de l'éducation au XIXe siècle, 5 décembre 2012*. URL : http://pages.textesrares.com/index.php/Rubriques/Willm-Joseph-1792-1853-educateur-enseignant-historien-de-la-philosophie-allemande.html

Salons 1673-1914. URL : http://salons.musee-orsay.fr/index/salon/90?offset=1

Salons 1673-1914. URL : http://salons.musee-orsay.fr/index/salons

« De Bay Jean-Baptiste-Joseph, dit Jean De bay ou Debay fils », *Wikiphidias – Encyclopédie des sculpteurs français, du XVIe au XIXe*. URL : http://wikiphidias.fr/index.php?id=95&option=com_content

Paroisse de la Madeleine. URL : http://www.eglise-lamadeleine.com/peinture-interieur

Site de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame. URL : http://www.oeuvre-notre-dame.org/

*Tableau de R*** L*** Symb*** des Frères Réunis à l'Or**** de Strasbourg*, imprimerie de Ph.-Alb. Dannbach, rue du Bouclier, 1, Strasbourg, 1841. URL :

https://books.google.fr/books?id=nCZBAAAAcAAJ&hl=fr&pg=PA5#v=onepage&q&f=false

Louvre, « Suzanne surprise au bain », par Beauvallet Pierre Nicolas, 1813, *Département des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes,* MR 1757. URL : https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010091963

Louvre, « statue ; "Ephèbe de Subiaco" », 1881-1925, Atelier de l'École des Beaux-Arts, *Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines*, Gy 0217. URL : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010270705

La légende d'Hiram. Aperçu sur le mythe fondateur de la franc-maçonnerie spéculative – Symbolique maçonnique. URL : https://legende-hiram.blogspot.com/2010/12/blog-post.html.

« Guillaume Geefs – Buste de Christ, vers 1850 », MUDO, Musée de l'Oise, https://mudo.oise.fr/es/las-colecciones/la-coleccion-del-siglo-xix/oeuvre/guillaume-geefs-buste-du-christ/

Musée National Gustave Moreau, Choix d'œuvres, atelier du 3e étage, « Prométhée ». URL : https://musee-moreau.fr/collection/objet/promethee

Ceptowski, Karol, LWL-industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für industriekultur. URL : https://translate.google.com/translate?hl=fr&sl=en&u=https://www.porta-polonica.de/en/lexicon/ceptowski-karol&prev=search&pto=aue

Victor Stoeber, *Villa Monoyer plus de 100 ans d'histoire*, mars 2015. URL : https://villamonoyer.wordpress.com/professeur-monoyer/victor-stoeber/

Jacques Matter, *Babelio*. URL : https://www.babelio.com/auteur/Jacques-Matter/150730

Mathieu Kessel, *Christ à la colonne* (1820-1821 ?), Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique. URL : https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/mathieu-kessels-christ-a-la-colonne#

Lot 34, Philippe Grass (1801-1876), Invaluable, 22 octobre 2009. URL : https://www.invaluable.com/auction-lot/philippe-grass-34-c-93bee668d1

James Nasmyth, *Erwin von Steinbach*, Work on paper, 28 avril 1842, Scottich National Gallery of Modern Art (Moderne One), (In Storage). URL : https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/163167/erwin-von-steinbach

Philippe Grass, *buste d'Émile Souvestre*, Paris Musées, Les Musées de la Ville de Paris, https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/emile-souvestre#infos-principales

« Statue : Saint Ignace de Loyola », Werling E. (sculpteur), 1860, La plateforme ouverte du patrimoine du Ministère de la culture. URL : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM68003827

Exposition Universelle de Paris 1867. Agriculture, Industrie et Beaux-Arts, 1er avril 1867 – 3 novembre 1867, Statue de Virgile par Gabriel Thomas (sculpteur) *Worldfairs*. URL : https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=3&pavillon_id=3655

Séminaire Sainte-Marie-Majeure de Strasbourg, « 1. Buste de l'abbé Ferdinand Mühe (1788-1865) ». URL : https://grandseminaire.alsace/1-buste-de-labbe-ferdinand-muhe-1788-1865/

Collection numérisée de la bibliothèque de l'INHA, « Ohmacht, statuaire (L'Artiste). URL : https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/11851?search=&sort=_score&perpage=10&page=1&&refine[Creator][]=Saint-Germain%24%24%24Dessinateur&r&&

Le musée d'histoire de la Faculté de médecine de Nancy, (collectif), « histoire des sciences médicales », p. 10. URL : https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/esfhm/esfhmx2018x01/esfhmx2018x01x004.pdf

Jacques DECASO Visual Archives, School of Art & Art History, Collège of Liberal Arts & Sciences, The University of Lowa. URL : https://ovm.art.uiowa.edu/decaso/search?keywords=Kirstein

« Statue. Saint Ignace de Loyola », in *Minister de la culture. Liberté, Égalité, Fraternité*, notice IM68003827. URL : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM68003827

Autres Sources

BNUS, M.701.664, (Philippe Grass : varia : biographie, nécrologie, vente des œuvres), *Recueil de pièces sur Philippe Grass*.

BNUS, M.27.483, GARAND Jos., *Galerie Statuaire, MM. Ohmacht, Grass, Friedrich*, Strasbourg, imprimerie Silbermann.

BNUS, cote M.124.875. PICK, Alphonse, *A Philippe Grass*, Strasbourg, 26 Avril 1876.

BNUS, M.27.487, *Recueil de pièces sur Ohmacht, Statuaire. Dimanche 13 mai, 1834-1838*, Colmar, imprimerie et lithographie de Mr V. Decker, imprimeur de la préfecture, extrait du *Journal du Haut et Bas-Rhin,* avril 1834.

BNUS, M.034.957, *Album Kirstein, ciselures de Jacques-Frédéric Kirstein père, sculptures de Joachim-Frédéric Kirstein,* phot. Winter Charles, typographie de G. Silbermann, Strasbourg, 1866.

FRIEDRICH André, *La cathédrale de Strasbourg, 1839-1843*, collection de dessins (68 planches) conservés à la B.N.U.S. ms. 1040.

BNUS, M.84.195, BURST Éric, *Une fête maçonnique rhénane oubliée du XIX^e siècle : l'inauguration de la statue d'Erwin von Steinbach*, janvier 2009.

Bibliothèque J. Doucet, 19556, carton 39, « Grass, Philippe, sculpteur », *Documents originaux*.

Articles des Dernières Nouvelles d'Alsace

« La Madone de l'Œuvre Notre-Dame », *DNA*, « La vie à Strasbourg », 1970.

« Le retour de Sabine », *DNA, Bas-Rhin,* 5 août 1988.

Dictionnaires

BÉNÉZIT Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. 2, librairie Gründ, Paris, 1976.

SITZMANN Édouard, *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace : depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, A. J, imprimerie Sutter & Cie – 1909, (2 vol.).

Dictionnaire de l'École française au XIXe siècle, T.I., A-C, par Stanislas Lami, T. 1, A-C, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1914.

Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle, par Stanislas Lami, T. 2, D-F, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1916.

Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle, par Stanislas Lami, T. 3, G-M, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1919.

Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XIXe siècle, par Stanislas Lami, T. 4, N-Z, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1921.

Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes, commencé par BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, continué par AUVRAY Louis, T. I, Paris, 1882-1885.

Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers, par VAPEREAU G., troisième édition, librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1865.

Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne, 1988, tome II, fascicule n° 8, éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace.

Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne, 1988, tome III, fascicule n° 12, éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace.

Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne, 1988, tome III, fascicule n° 13, éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace.

Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne, 1988, tome V, fascicule n° 21, éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace.

Nouveau Dictionnaire de biographie alsacienne, 1988, tome VIII, fascicule n° 38, éd. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace.

Annuaire des artistes français, chez M. Guyot de Fère, directeur, janvier 1836.

Annuaire des Artistes, recueil des documents qui peuvent intéresser les artistes et amateurs, avec gravures. Année 1834, chez M. Guyot de Fere, directeur, Paris, 1834.

Notices du Salon de Paris

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal*, Salon, Paris, 1831

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal,* Salon, Paris, 1833.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal*, Salon, Paris, 1834.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal*, Salon, Paris, 1835.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal*, Salon, Paris, 1838.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal*, Salon, Paris, 1841.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal*, Salon, Paris, 1842.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal*, Salon, Paris, 1844.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royale le 15 mars 1844, Vinchon fils et successeur de Mme Ve Ballard, imprimeur des musées royaux, rue J.-J. Rousseaux, n°8, Paris, 1844.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Royal, Salon, Paris, 1846.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royale le 16 mars 1846 Vinchon fils et successeur de Mme Ve Ballard, imprimeur des musées royaux, rue J.-J. Rousseaux, n°8, Paris, 1846.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée Royale le 15 mars 1848, Vinchon fils et successeur de Mme Ve Ballard, imprimeur des musées royaux, rue J.-J. Rousseaux, n°8, Paris, 1848.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal*, Salon, Paris, 1859.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal*, Salon, Paris, 1870.

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, *exposés au Musée Royal*, Salon, Paris, 1873.

Les Stations du Salon, août 1859, préface SAND George, Paris, 1859.

Journaux et revues du XIXe et du début du XXe siècle

Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art, t. 2*,* 1923.

Archives alsaciennes d'histoire de l'Art, cinquième année, 1926.

Archives Alsaciennes d'histoire de l'Art, sixième année, 1927.

Archives Alsacienne d'Histoire de l'Art, quatorzième année, librairie Istra, Strasbourg 15 rue des Juifs, 1935.

Bibliographie Alsacienne -1873-, cinquième série, (histoire contemporaine, littérature, nécrologie, variétés curieuses), Strasbourg, chez J. Noiriel, libraire, 1874.

Cahiers alsaciens d'histoire de l'art, 1929.

Curiosités d'Alsace, t I, 1861.

La Vie en Alsace, 1924.

La Vie en Alsace, 1928.

La Vie en Alsace, 1930.

La Vie en Alsace, 1934.

L'Alsace Française, 10 avril 1926.

L'Alsace française, 25 décembre 1926.

L'Alsace française, n° 42, 26 octobre 1930.

Le Bibliographe Alsacien, Gazette littéraire, historique, artistique, II, Strasbourg, 1864.

L'Illustration de Bade, journal littéraire et artistique de la Forêt Noire et de la vallée du Rhin, deuxième année, n° 3, 7 juin 1859.

Mélange d'histoires et de critiques littéraire, Typographie de G. Silbermann, Strasbourg, 1864.

Revue alsacienne : littérature, histoire, sciences, poésie, beaux-arts, janvier 1886.

Revue Alsacienne Illustrée, vol. VIII, n° III, Strasbourg, 1906.

Revue Alsacienne illustrée, couronnée par l'Académie Française, Strasbourg, n° III, 1913.

Revue Alsacienne illustrée, vol. XVI, n° 2, 1914.

Revue d'Alsace, t. I, 1834-1835.

Revue d'Alsace, t. II, 1836.

Revue d'Alsace, 1837.

Revue d'Alsace, t. XIII, - Mai 1845.

Revue d'Alsace, 1858.

Revue d'Alsace, Colmar 10e année, 1859.

Revue d'Alsace, 1er série, 1860.

Revue d'Alsace, 1862.

Revue d'Alsace, 1875.

Revue d'Alsace, 1884.

Revue d'Alsace, « l'Alsace Artistique », 1884.

Revue catholique d'Alsace, tome 39, 1924.

Revue catholique d'Alsace, 1887.

Revue catholique d'Alsace, 1899.

Saisons d'Alsace, n°20 – 1953.

Saisons d'Alsace, revue trimestrielle, n° 11, été 1964.

Saisons d'Alsace, 26e année, n° 78/79, Strasbourg, 1982.

Ville de Metz. Exposition Universelle de 1861, sous le patronage de S. M. L'Impératrice, imprimerie F. Blanc, rue du Palais, Metz, 1861.

Bulletin de l'ami des arts, deuxième année, T. II, Paris, 1844.

Bulletin de la Société des Amis des Monuments Parisiens, vol. 11, n° 37, Paris, 1897.

Bulletin de section de géographie, t. XLIV, année 1929.

Formation d'Histoire de l'Art, n°1, 1970.

Gazette des beaux-arts, vol. 14, n° 770, 1926.

Journal des Artistes et Bulletin de l'Ami de l'Art, nouvelle collection, (dir. M. A. H. DELAUNAY), t. 3e – 26e livraison, Paris, 1846.

Journal des Artistes, « Le Salon, XXXIV », 18e année, nouvelle collection, tome 1er -1er livraison, Paris.

Journal des Artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde, « Nouvelles des arts », n° 9. - 1er Mars 1835, Société des Amis des Arts, exposition de 1835 (2e article), 9e année.- 1er Volume. - N° 8. - 22 Février 1835.

Journal des peintres et dessinateurs ou cours complet et gradué de dessin et de peinture ; par une société d'artistes. 6e livraison. - 1er année. Paris, au bureau du journal, place Royale, n° 1, 1834.

L'Artiste, t. I, 1831.

L'Artiste, t. II, 1831.

L'Artiste, t. VII, 1834.

L'Artiste, *journal de la littérature et des Beaux-Arts*, t. VIII, 1834.

L'Artiste, *journal de la littérature et des Beaux-Arts*, t. IX, 1835.

L'Artiste, *journal de la littérature et des Beaux-Arts*, t. II, 1839.

L'Artiste, *journal de la littérature et des Beaux-Arts*, t. VII, 1841.

L'Artiste, Beaux-Arts et Belles-Lettres, 3e série, t. II, Paris, 1842.

L'Artiste, *Beaux-Arts et Belles-Lettres*, t. IV, 1845.

L'Art en Province, 6e volume – 1er livraison, sixième année, chez P.-A. Desrosier, imprimeur-éditeur, Moulins, 1840.

L'Art en Province, 1843.

L'Art en Province, littérature, histoire, voyage, archéologie, 12e volume. - 6e livraison, nouvelle série, P.-A. Desrosiers imprimeur-éditeur, Moulins, 1851.

L'Art et l'Archéologie en Province, 9e volume. - 12e livraison, P.-A. Desrosiers imprimeur-éditeur, Paris, 1849.

Le Magasin Pittoresque, CHARTON Édouard (dir.), septième année, Paris, 1839.

Le Magasin Pittoresque, CHARTON Édouard (dir.), huitième année, Paris, 1840

Magasin Pittoresque, « Les maçons de la cathédrale de Strasbourg », n° 34, 01/08/1846,

Le Magasin Pittoresque, t. VII, avril 1839.

Le Magasin Pittoresque, t. XIII, mai 1845.

Le Mois Littéraire et Pittoresque, n° 67, juillet 1904.

Le Petit Journal, quatorzième année, numéro 4859, samedi 15 avril 1876.

Le Voleur, Paris, 6 mai 1833.

L'émancipation, journal d'économie politique et sociale, organe des Associations ouvrières et du centre Régional coopératif du midi, paraissant à Nîmes le 15 de chaque mois, 1er année, n° 6, 15 avril 1887.

L'Intermédiaire des chercheurs curieux, fondée en 1864, correspondance littéraire, historique et artistique, Paris, 1897.

L'Illustration, Journal Universel, 14 septembre 1854.

Nouvelle Archives de l'Art Français, troisième série, tome XIII, année 1897.

Revue des Deux Mondes, période initiale, t. I, 1833.

Revue des Deux Mondes, seconde période, vol. 75, n° 2, 15 mai 1868.

Revue des deux Mondes, 1er mars 1874.

Revue des Deux Mondes, 3e période, tome 34, 1879.

Revue des Deux Mondes, 3e période, Tome 61, 1884.

Revue de l'Art Français Ancien et Moderne, quatorzième année, F. de Nobele librairie de la Société, le Père-Lachaise.

Revue de Paris, 1837.

Revue de Paris, IV, 1839.

Revue d'histoire moderne, t. 12, n° 28.

Revue de l'École d'Anthropologie de Paris, fondé par Abel Hovelacque, quinzième année – 1905, avec 182 figures dans le texte, Félix Alcan éditeur, Paris, 1905.

Revue néo-scolastique de philosophie, 19e année, n° 76, 1912.

Revue universelle des arts, volume 23, Paris, 1866.

Catalogues du XIXe siècle

Catalogue des Objets d'Art, *dépendant de la succession de M. Philippe Grass, artiste sculpteur à Strasbourg*, imprimerie de FISCHBACH Gustave, 1876.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculptures, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Château-Royal durant le moi de mai 1840, imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg, 1840.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Château-royal, juillet 1843.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Château-royal, 1846.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Château-royal, 1847.

Recueil, Catalogues d'exposition/Société des Amis des Arts de Strasbourg, éd. Silbermann, Strasbourg, 1837-1870.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, Grande exposition d'ouvrage français et allemand de peinture, sculpture, gravure, lithographie, architecture, etc., ouverte en juillet 1837, dans la salle du château, place de la cathédrale, Strasbourg, 1837.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants, exposés au Château-Royal du 2 au 30 septembre 1841, cinquième année, Strasbourg, 1841.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants, exposés au Château-Royal pendant le mois d'août 1842, sixième année, Strasbourg, 1842.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants, exposés au Château-Royal pendant le mois de juillet 1843, septième année, Strasbourg, 1843.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants, exposés au Palais-Royal, du 6 au 30 septembre 1846, dixième année, Strasbourg, 1846.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants, exposés à l'Hôtel de la Mairie (entrée place Broglie), du 15 mai au 5 juin, vingt-neuvième année, Strasbourg, 1865.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, compte-rendu par le comité, en assemblée générale du 51 janvier 1841, Imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg, 1841.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, compte-rendu, imprimerie de G. Silbermann, Strasbourg, 1842.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, compte rendu par le comité en assemblée générale du 2 février 1845, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1845.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, compte rendu, gestion de 1866, Strasbourg, typographie de G. Silbermann, 1867.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, compte rendu par le comité en assemblée générale du 9 janvier 1870, gestion de 1869, Imprimerie de Veuve Berger-Levrault, Strasbourg, 1870.

Société des Amis des Arts de Strasbourg, typographie de G. Silbermann*,* Strasbourg, 1870.

Archives de la ville et de l'Eurométropole de Strasbourg

AVES 3 OND 462, 1816-1818. Engagement du sculpteur Jean Vallastre en remplacement du sculpteur Malade. 7 f.

AVES 3 OND 463, 1833. Secours alloué à la veuve Vallastre ; liste des œuvres réalisées par Vallatre. 6 f.

AVES, 3 OND n° 37/464. « Concours de sculpture pour la cathédrale ».

AVES, 3 OND, n° 37/464, programme du concours d'entrée à l'atelier de l'Œuvre Notre-Dame.

AVES, 3 OND 464, 1 janvier 1833.

AVES 3 OND 464, 1836-1837. Nomination de Philippe Grass comme statuaire. Correspondance relative à la statue de la Vierge et à celle de Kléber. 12 f.

AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés dans les trois premiers trimestres de l'année 1866 et ceux à faire en 1867.

AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés dans les trois premiers trimestres de l'année 1867 et ceux à faire en 1868.

AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés du mois de janvier au mois d'août 1868 et ceux à faire en 1869.

AVES, 3 OND 171, Comptes administratifs de l'exercice 1869.

AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés du mois de janvier au mois d'août 1869 et ceux à faire en 1870.

AVES, 3 OND 171, Rapport sur les travaux exécutés du mois d'août 1869 au mois de décembre 1870 et ceux à exécuter en 1871.

AVES, 3 OND 44/621, 3 novembre 1849.

AVES, 3 OND 446, 1836-1838. « Arrêté Municipal ». Nomination du sculpteur Philippe Grass en remplacement de Vallastre. Construction d'un atelier pour le statuaire. 4 f.

AVES, 3 OND 462, *lettre de l'architecte de l'Œuvre Notre-Dame Spindler au maire de la ville de Strasbourg, 10 juin 1825*, travaux exécutés à la cathédrale en 1822 et 1824: « *La sculpture des figures symboliques des quatre évangélistes, achevées et prêtes à être posées* ».

AVES, 3 OND 618, 1833. Concours pour la sculpture d'une statue de Vierge, patronne de la cathédrale. Rapport des architectes Spindler et Fries sur la nécessité du concours. Candidats admis : Ceptowski, Kirstein, Grass, Friedrich, Mlle Valastre (sic) ; candidats non admis : Ahreiner de Benfeld ; modalité du concours avec indication des prix, procès verbal du jugement définitif. 15 f.

AVES, 3 OND, 144. Budget de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, Exercice 1842, chapitre 2, dépenses extraordinaires. Reconstitution en vente sur l'état, 50 – commande d'une statue de Madone.

AVES, 3 OND, n° 149b/150/151.

AVES, 4 OND 95.

AVES, Division 6, liasse 180 : lettre à Fries le 27 novembre 1834.

AVES, Division 6, liasse 180 : « Notice explicative du projet proposé par M. Grass, alsacien ».

AVES., 3 OND, 580, 1821-1825. Correspondance avec la préfecture concernant la construction de l'abat-voix et la restauration de la chaire de la cathédrale, soumission du sculpteur Vallastre. 36 f.

AVES, 3 OND, dossier 103.

AVES, 3OND, 21 : 1794-1824.

AVES 3 OND 260, 1889. Fourniture de statues pour les nefs latérales par le sculpteur Dock de Colmar : fourniture d'un modèle de statue d'apôtre du sculpteur Racke de Cologne ; fourniture de piédestaux du menuisier Lutz ; différentes fournitures pour moulages en plâtre. 22 f.

AVES 3 OND 552, 1889. Rapport de l'architecte Hartel au sujet des travaux de restauration à entreprendre. 7 f.

Archives à la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame

Livres Journaliers des tailleurs de pierre et des sculpteurs (à partir de 1897).

Vincent COUSQUER

Philippe Grass (1801-1876), statuaire spiritualiste du XIX^{e} siècle

Résumé

Le statuaire Philippe Grass fait partie de ces artistes du XIX^{e} siècle tombés dans l'oubli quasi général. Il appartient pourtant aux figures emblématiques de son temps, et son talent était reconnu par ses pairs et apprécié par ses compatriotes alsaciens. Si l'histoire de l'art ne mentionne que très rarement ce sculpteur et sa production abondante, c'est probablement à cause de ses restaurations des statues de la cathédrale de Strasbourg, et pour ne pas avoir voulu donner une nouvelle destinée à son art. En effet, il a préféré poursuivre la beauté idéale de la statuaire grecque en la conciliant au lyrisme des romantiques afin de fusionner les principes opposés. Il procède également ainsi pour ses statues de la cathédrale, en unissant la beauté des formes de la statuaire classique aux formes ascétiques et au sentiment chrétien des statues gothiques. Il produit également l'harmonie de style, en s'adaptant aux différentes périodes de l'édifice qu'il restaure. On constate du reste que cet artiste a su exprimer son intention artistique dans la plupart de ses œuvres, avec en tête de proue son *Icare essayant ses ailes* et son *Erwin dit de Steinbach*. C'est en effet sa volonté de rester dans la voie du juste milieu qui semble le guider.

Mots-clés : statuaire, cathédrale, sculpture, néoclassicisme, romantisme, néogothique, spiritualisme, éclectisme spiritualiste, polarités antagonistes, principes de restauration, Monuments historiques

Résumé en anglais

The sculptor Philippe Grass is one of those 19th century artists who have fallen into almost general oblivion. Yet he belongs to the emblematic figures of his time, and his talent was recognized by his peers and appreciated by his Alsatian compatriots. If Art history only very rarely mentions this sculptor and his abundant production, it is probably because of his Strasbourg Cathedral statues restorations, and for not having wanted to give a new way to his art. Indeed, he preferred to pursue the perfect beauty of Greek statuary by reconciling it with the lyricism of the Romantics in order to merge the opposite principles. He also does this for his statues in the cathedral, by joining the beauty of the shapes of classical statuary with the ascetic forms and Christian impression of gothic statues. He also produces balanced style, by adapting himself to the different times of the edifice he is restoring. We notice, moreover, that this artist was able to express his artistic intention in most of his works, with first of all, his Icare essayant ses ailes and his Erwin dit de Steinbach. This is his will to keep going on the happy medium way that seems to guide him.

Key words : statuary, cathedral, sculpture, neoclassicism, romantism, Neo-gothic, spiritualims, spiritualist eclectism, antagonistic polarities, restoration principles, Historical monuments